Aveugler le photographique

Eleni Tsara

▶ **To cite this version:**

Eleni Tsara. Aveugler le photographique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01107727

HAL Id: dumas-01107727

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01107727

Submitted on 21 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon -Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'art
Master 2 Recherche
Métiers de l'Enseignement

Eleni Tsara
(elenitsara@gmail.com)

Aveugler le photographique

Sous la direction de M. Hervé Bacquet

Septembre 2014

Tous mes remerciements à :

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Hervé Bacquet pour son aide dans l'élaboration de ce mémoire. Je voudrais également remercier Brigitte Maufrais, Mme Sirven pour ses encouragements l'année passée, et toutes les personnes qui ont assisté au cours du séminaire de recherche pour leur aide et leurs conseils. Je dédie cette mémoire à André Silva, car sans lui aucun de ces déplacements ne serait possible.

SOMMAIRE

Introduction 4

I. L'infra-ordinaire expérience de la mouvance 15

1. Ça n'a jamais été 15
2. Au seuil de la visibilité 22
3. Une image performée, l'adhérence du photographique au vivant 26

II. Créer le mobile 41

1. Effondrement du réel 48
2. Des interactions entre le verbale et le visuel. L'interférence du langage 52
3. Mes photos dans l'espace 56

Conclusion 58

Vers une transposition didactique 61

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE I

INDEX DES NOMS VI

INDEX DES NOTIONS VIII

Introduction

Mon travail a eu depuis toujours une dimension psychologique très dominante, liée à mon vécu. Je cherche le cheminement mental qui va donner naissance à l'idée, et ainsi mon regard part ensuite à la rencontre des formes et des ombres à travers l'objectif de mon appareil photo. Mon principal outil de travail est la photographie, mais j'accorde aussi une place importante à l'écriture, ainsi dirais-je que je cherche à trouver un espace, où mon « œil ouvert » et mon « œil fermé » puissent cohabiter. Ma démarche est construite sur une série des questionnements sur l'essence de l'acte photographique, donnant lieu à une réflexion théorique et à une pratique qui tentent d'y répondre. Si je devais indiquer une raison pour laquelle je suis attirée par le medium photographique, ce serait ce deuxième regard que la photographie me permet de poser sur le chaos du dehors et du dedans. Tenant l'appareil photo, je sens comme si j'avais la possibilité d'attraper un petit morceau du flux, pourtant sa rigidité et sa froideur technique engendrent en moi une sorte de distanciation vis-à-vis de mon implication corporelle et psychique durant la prise de vue. Le viseur semble avoir créé un mur transparent entre moi et ce que je prétends prendre en photo, comme une sorte de filtre qui modifie sa perception. Mon regard paraît soumis au champ visuel du viseur, et mes mains sont immobilisées tenant l'appareil. La photographie m'aide à poser mon regard, en lui donnant en même temps une forme de visibilité assez précise et rigoureuse due à sa technicité. Elle me permet de produire une brèche matérialisée sous forme d'image entre ma vision et ma pensée permettant le surgissement d'une dialectique parmi ces deux actions de mon corps.

La vision et la pensée s'avèrent être deux actions du corps imparables à travers lesquels on ressent le vécu. La notion du mouvement perpétuel (ροή) interpelle mon intérêt parce qu'elle semble s'opposer à la logique du fonctionnement du procédé photographique. Suivant la formule d'Héraclite, exprimant l'appréhension du monde, « tout coule » (τα πάντα ρεί), rien ne reste jamais identique, et le visible se manifeste aussi à nos yeux à travers cette transformation successive. Pourtant l'image photographique semble avoir réussi à se poser dessus cette mouvance une pause, livrant sa visibilité figée et en différé. À travers l'image photographique on peut contempler un fragment de cette mouvance enregistré dans un état d'arrêt absolu et dans un temps ultérieur de sa prise de vue. Malgré cela je n'envisage pas la photographie seulement comme un tirage sur le quel une image du passé apparaît. Comme le cite Serge Tisseron «Mais la photographie, […], n'est pas qu'une image. Elle est d'abord une

pratique. [1]», et justement parfois on se laisse emporter par le résultat sur le papier oubliant le geste et le regard qui l'ont crée. Dans mes projets, j'ai recours à la photographie parce que je veux mettre en avant l'équivalent de la création d'une pause et non d'un arrêt. J'envisage la photographie en tant qu'espace de heurt entre le geste qui la produit, qui s'inscrit dans l'*ici et maintenant,* et l'enregistrement figé du fragment du visible qui appartiendra dans le temps du passé. Cependant, même si je reconnais cette déchirure et violence du geste du photographe qui a lieu au moment de la prise de vue, je préfère la douceur du terme pause pour décrire l'action de la photographie sur le visible, parce que pour moi la photographie produit plutôt une discontinuité sur le flux sans que ceci annonce obligatoirement un heurt et un conflit à travers l'opposition de ces deux différentes temporalités.

En tant que procédé technique, la photographie a lieu dans l'instant très bref où le doigt appuie sur le déclencheur de l'appareil. Même durant la prise de vue la plus longue, et en ce moment je pense aux poses B de Hiroshi Sugimoto et plus particulièrement à sa série « Théâtres », où une prise de vue atteint plus d'une heure de pose, l'acte photographique se précise au moment où le déclencheur est appuyé, et où une décision a été prise par le photographe. Ainsi dirait-on que « faire une photo » se distingue par deux moments distincts, semblant pourtant indissociables, le moment où le photographe appuie sur le déclencheur, et celui qui suit où l'image s'enregistre dans l'appareil. Dans ma pratique je veux faire apparaitre le geste du photographe afin de questionner et révéler sa relation à l'image produite, ayant recours à plusieurs effets de sens comme le flou du bougé et le flou du filé, je parviens à transcrire dans le capteur de mon appareil son écriture durant la prise de vue. Kodak, pour le lancement de l'Instamatic, a inventé le slogan suivant « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste ». Dans cette approche commerciale, se dévoile l'essence du procédé photographique, qui semble reposer sur l'acte physique d'appuyer sur un bouton. On pouvait se référer à cet acte, de deux manières différentes, premièrement en le considérant simplement comme une action automatique dont le seul but est de mettre en marche l'appareil photo, ou deuxièmement en le voyant comme une action véhiculant la dialectique se tissant entre l'action de regarder et le processus d'enregistrement. Au moment du déclenchement, une séparation paraît avoir eu lieu, entre ce qui a été vu et le résultat mécanique, dans ma pratique, je veux omettre cette séparation montrant la relation intime de ces deux étapes. Le

[1] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettes /Archimbaud, 1996, p.78.

déclencheur de l'appareil photo a le pouvoir de démarrer un mécanisme capable de constituer[2] une image, pourtant c'est l'action simultanée de la vision et de la pensée qui amorce en premier lieu ce mécanisme, l'appareil photo nous donne la possibilité de sentir l'impact de cette action simultanée. Maints discours théoriques défendent que la photographie est une « manière de voir les choses » et selon Michel Guérin cette manière de voir « réside dans la différence de potentiel entre l'enregistrement et la vision et marque donc une déférence assumée à l'appareil. [3] » Je pense que durant le bref instant avant d'appuyer sur le déclencheur, on voit quelque part cette image, ou, peut-être serait plus juste de dire qu'on la ressent. Durant ce bref instant du déclenchement, l'intelligible et le sensible paraissent d'une matière homogène cherchant sa forme dans les limbes du regard.

Mais comment pourrait-on confronter l'acte photographique seulement comme un pur procédé mécanique ? Pour Vilém Flusser la photographie est restreinte dans sa boîte technique. Dans son texte *Pour une philosophie de la photographie* il cite « L'appareil photo est programmé à produire des photos et chaque photo réalise une des possibilités qu'offre le programme de l'appareil. [4]» cédant ainsi à la nature mécanique du procédé photographique une telle importance, qu'on se demande où se situe l'implication créative du photographe. Selon ce point de vue, le fait de relâcher le déclencheur n'annonce rien d'autre que le démarrage du processus mécanique qui va déterminer de l'aspect formel de cette décision. Mais les paramètres techniques de l'appareil sont modifiables et par conséquent disponibles à la manipulation de leur utilisateur. Par exemple, en effectuant une prise de vue avec un temps d'exposition longue, on sait d'avance qu'on risque la surexposition du sujet, ou sa sous-exposition dépendant les conditions lumineuses, sa déformation optique, et d'autres effets dans l'image produite qui vont altérer la clarté des référents iconiques. Ces effets appartiennent au fonctionnement de l'appareil et notre implication paraît en premier vue minimale, pourtant en modifiant les paramètres techniques de l'appareil, on modifie aussi le rendu de ces effets, ainsi tout devient une question de choix. Malgré l'extrême mécanicité du procédé photographique, on se rend compte que son utilisateur a le choix d'avoir des pouvoirs déterminants sur lui. Ce point constitue le cœur de ma pratique. À travers les choix que j'ai

[2] Le verbe constituer est utilisé ici pour faire allusion à la pratique du numérique, une fois qu'il s'agit plus d'enregistrement d'un empreint lumineux mais d'une composition algorithmique d'une image.
[3] Jean Arrouye et Michel Guérin, *Le Photographiable*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2013, p.11.
[4] Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, (1996), 2004, p.28.

effectués pour la réalisation de mes photos, j'éprouve cette sensation d'être dominée par la technique, en cherchant à la dépasser pour créer mes images.

Je dois faire en ce point une parenthèse pour préciser le mode d'inscription de ma pratique dans ce mémoire. Au cours des dernières années, j'ai réalisé un grand nombre des projets plastiques notamment photographiques. Afin d'éviter que cet écrit devienne un regard biographique autour de l'évolution de ma pratique et de mes problématiques sur la photographie, j'ai décidé de consacrer mes analyses à un projet spécifique, que j'ai initié en 2012. J'ai choisi de me focaliser sur ce projet parce que, selon moi, il tente d'apporter une réflexion plastique et théorique sur l'ensemble de mes recherches concernant l'image photographique et sa relation intime avec le regard du photographe et le geste qui l'a créé. Il s'agit d'un projet en plein évolution et par conséquent ma réflexion risque d'apparaître brisée ou même inaboutie sur certains points permettant aux failles de ma pensée de surgir. Il sera pour moi un moment de distance et de souffle, où j'aurai l'opportunité de prendre du recul afin de discerner mieux les divers enjeux.

Comme j'ai mentionné au début de cette introduction, je me sens envoûtée par le rapport ambigu que la photographie entretient avec la mouvance du flux. Dans ma démarche, je n'ai pas recours au medium photographique ayant comme but le témoignage du flux[5]. À travers mes prises de vue, je ne recherche pas à obtenir, la représentation ou l'illustration du flux, créant une image-témoin de l'évènement, et même si ceci était mon but je ne crois pas que la photographie soit capable de produire une telle image. Est-il réellement possible de témoigner d'un moment d'arrêt absolu, une fois que notre perception se trouve en constant mouvement ? Selon moi, la photographie porte une interrogation sur la mouvance du visible, en créant un espace en différé où l'œil peut prendre une distance vis-à-vis de la vitesse impétueuse du flux. Je ne prétends pas interroger le rapport du flux avec l'espace photographique, d'un point de vue scientifique. À travers mes photos, je vise simplement de constituer une forme de visibilité du ressenti de la mouvance du flux afin de le partager avec le spectateur.

[5] En somme, pour donner une vision concrète de mon projet et de ma démarche, j'écris des bribes et je réalise des prises de vues en mode rafale, employant un temps d'exposition prolongé, derrière la vitre de ma voiture pendant des trajets de très longue durée.

Comme je l'ai déjà mentionné, je ne considère pas l'appareil photo comme un simple moyen d'enregistrement du réel. Pour la réalisation de mes prises de vue, j'emploie le mode rafale qui transforme l'appareil photo en une sorte de prothèse mécanique amovible de ma vision, laquelle ne tente pas pourtant de restaurer un disfonctionnement, mais agissant comme un filtre et me donnant une opportunité de voir autrement. Les prises que j'effectue en mode rafale durent plusieurs secondes, et comme je veux continuer de regarder à travers le viseur pendant la prise pour déterminer sa fin, mon regard se retrouve conditionné par son cadre. Les photos, que je prends, révèlent l'agissement d'un regard qui se situe, selon moi, au seuil d'une « vision profane » et qui cherche à voir au-delà des formes. La formule « vision profane » appartient à Merleau-Ponty, s'adressant à la vision ordinaire, équivalente à celle de la science dont l'unique but est la construction et la perception du visible. Pour Merleau-Ponty, le peintre cherchant à donner la visibilité des éléments dont l'existence est purement visuelle, promène son regard « sur le seuil de la vision profane [6]» entre le sensible et l'intelligible. En me forçant à effectuer des prises de vue dans un état engourdi de mon corps, je vise à compenser sa mécanique avec celle de l'appareil photo, avec l'ambition que les deux forces vont se neutraliser, cédant la place au surgissement du ressenti. Ceci se traduit comme une volonté de ne rendre visible, dans l'image photographique, que la mouvance du regard photographique afin de montrer sa relation intime au geste et à la matière imageante.

Réalisant une photo, je ne me positionne pas devant une situation mais dans son milieu. Je dirais que dans ce projet j'ai essayé de simuler ce parmi en le transposant dans l'interstice du trajet, lequel j'ai transformé par la suite en mon atelier. Cette simulation n'a pas un caractère modélisant, elle se traduit par la recherche d'un moment évoquant, à travers des données haptiques la mouvance du flux. Merleau-Ponty dans son essai *L'œil et l'esprit*[7] décrit le peintre comme un être dont le regard erre dans les limites du visible, doté de la capacité de distinguer la chose qui rend visible. « Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleurs, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. [8]» Et le photographe ne pourrait-il pas rejoindre dans ce sens le peintre ? La photographie constitue-t-elle seulement l'enregistrement d'un double du réel, sa simple copie ou même son simulacre ? Pourquoi confronter l'acte de photographier comme un acte qui désigne le positionnement d'un corps devant une situation et ayant, comme seul

[6] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard Folio Essais, 1964, p.29.
[7] *ibid*.
[8] *ibid*., p.29.

but, son enregistrement ? À l'antipode du peintre, le photographe nage parmi sa matière. L'errance pragmatique du photographe parmi le visible, et les prélèvements qui y arrache pour lui accorder une visibilité, ne relèvent pas d'une pratique dont le questionnement de la forme du visible et du partage du sensible se situent au cœur ?

Mon atelier est déplacé lors de trajet en voiture de longue durée, et il s'agit d'un choix qui découle de mon vécu dénonçant mon *modus operandi, et* qui manifeste la façon à travers laquelle je m'inscris dans le flux. Durant mes trajets, mon corps se trouve conditionné par le moyen du transport, il agit dans une immobilité partielle une fois ma vision active, même si elle entreprend son action dans un champ visuel plus restreint. Dans un laps de temps, et parmi une succession frénétique de pensées, mon obturateur se déclenche en mode rafale, pour tenter d'attraper la mouvance de ma pensée et d'arracher des fibres de ma vision. Je décris cette action de l'obturateur à la troisième personne, comme s'il s'agissait d'une action qui se produit de façon autonome étant déliée du mécanisme de mon corps. Durant ce moment obscur où la pensée agit frénétiquement, et où tout semble posséder la même saveur, la saveur du flux et de l'insaisissable, j'ai du mal à déterminer mon implication consciente. L'obturateur, à travers son mouvement d'artère coronaire, aspire mon regard. Pendant ce bref instant, je ressens ma présence comme celle d'une pompe donnant simplement un rythme et un souffle. Dans les mêmes conditions, j'écris aussi mes bribes, pourtant il ne s'agit pas d'une écriture portant les caractéristiques de l'écriture automatique. Mes gestes sont plutôt inconscients. Même si les mouvements de mon corps sont restreints et presque réduits à l'immobilité, dans l'interstice du trajet, à travers mon regard, je construis mes châteaux de sable et j'anthropomorphise mes hantises. Un déplacement en voiture de vingt-quatre heures, agit en moi comme une fenêtre ouverte au rêve et à l'hallucination, un univers parallèle semble se créer digne d'une hétérotopie[9]. Ainsi l'arbre perdu dans le paysage vaste du territoire espagnol se métamorphose en figuier dans le champ de mon oncle, où nous reposions à midi après avoir ramassé toutes les tomates, pour déjeuner, en espérant qu'il nous amène ensuite à la mer. Mes trajets ne sont plus des simulations de la mouvance au moment

[9] du grec *ετερος* qui signifie autre et du grec τοπος qui signifie lieu, " hétérotopie" peut être simplement traduit par la formule *autre lieu*. Et c'est l'existence et le fonctionnement d'autres lieux que Foucault va analyser dans son texte *Les hétérotopies*, en nous invitant à pénétrer sous une autre perspective des espaces déjà existants dans notre société qui s'opposent malgré cela à notre dimension ontologique. Foucault écrit dans ce texte « On ne vit pas dans un espace neutre et blanc; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. ». En énumérant les divers espaces que nos corps parcourent, Foucault arrive ainsi à la détection des espaces qui s'opposent aux précédents, en repérant un genre de contres espaces, qu'il nommera par la suite *hétérotopies*.
Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

où ils deviennent des lieux d'habitation sous mon regard. Durant mes trajets, je me construis une vraie tente d'indien, comme celle que décrit Foucault en décrivant le mode de naissance d'une hétérotopie, et je me demande si leur interstice n'est qu'une hétérotopie qui rend tangible le flux.

Selon Roland Barthes, la photographie est un medium qui « adhère » au réel, cause de la présence inévitable du référent, mais cette « adhérence » impose en même temps un cadre spatio-temporel spécifique et ce qui s'oppose aussi à mon intention. La photographie semble pousser toujours vers une croyance du réel. Selon Michel Guérin, « […] lorsqu'on photographie l'éphémère, un nuage, un vol de mouche, une trainée, une transparence -que sais-je ? le « quelque chose » qui tient lieu du réel est si tenu qu'il pèse autant que rien, on répondra : ce n'est pas le poids, ni même la forme qui comptent, c'est qu'il y ait eu quelque chose servant de cible, j'allais dire de proie à la capture. Croire au réel, ce n'est pas témoigner de valeurs physiques impressionnantes […] c'est attester que quelque chose, même qui défie notre appareil sensoriel naturel, passe nos sens, est bien là avant [10]». Pour moi, la photographie ne cherche pas à attester ou à témoigner le réel créant son simulacre ou manifestant une ressemblance, avant de devenir « une fenêtre sur le monde » elle est, à mon sens, un lieu unique où s'inscrit le désir du regard, rendant visible la dialectique entre lui et la mouvance de la perception. C'est à ce moment que je précise l'essence de l'acte photographique. L'appareil photo est-il devant le réel ou s'accroche-t-il au vécu du regard ? Or, je me demande si la photographie adhère au réel ou au vivant. Comment partager le ressenti du vécu dans un état autonome et déchargé de l'imposition du référent ? Comment le détacher de l'unicité qui est la sienne afin de le rendre accessible à tous ? À travers mes photos, je cherche à partager le rapport que la photographie entretient avec la mouvance du flux, mais paradoxalement, j'essaie de le faire étant dans un espace très personnel. Ainsi mes émotions deviennent la colonne vertébrale du projet, et le ressenti que je cherche à partager est désormais le ressenti d'un moment très personnel. La transposition du ressenti, à travers ces conditions de réalisation dans l'espace photographique, m'oblige à réfléchir à sa forme éventuelle, afin d'éviter d'enfermer mes photos dans une apparence autobiographique. Je tente de le rendre tangible en évitant la présence des référents iconiques très présents et en lui donnant une sorte de matérialité et visibilité à travers des éléments plutôt abstraits, comme le

[10] Jean Arrouye et Michel Guérin, *op.cit.*, p.15.

grain et les contrastes lumineux, qui ressortent de la manipulation des paramètres de mon appareil photo.

Dans mon projet j'adopte une démarche déconstructive de l'image. J'ai essayé d'isoler mon regard de ce qu'il voit, tentant de localiser son empreinte. En modifiant les réglages techniques de mon appareil, tout est devenu flou, sombre, imprécis, et sur la surface de l'image la photographie elle-même , son grain et sa texture semblent avoir apparu . J'envisage l'appareil photo comme le crayon conté dans les dessins de Georges Seurat, où l'ombre, tentant de rendre visible le modelé de la forme, joue avec la transparence, et la trace de l'outil devient ainsi visible, permettant de voir la trajectoire que la main de l'artiste a suivi pour le générer, révélant aussi le chemin du regard et de la pensée. De ce fait, le dessin semble révéler la relation intime entre le regard et de la pensée. Mon appareil devient mon stylo quand les mots se taisent. Il transcrit, à travers le capteur, la trace de la vitesse du déplacement, la trajectoire de mon regard, et les traces de cette chose qui n'est plus là, qui deviennent des ombres de quelque chose qui semble naitre. Dans mes photos, on voit principalement la formation d'ombres et sur certaines de mes photos on peut à peine distinguer quelques référents iconiques. Ces ombres dominant l'espace photographique semblent tenter de révéler le modelé des formes qui dans la vérité n'ont jamais existé devant l'objectif. L'ombre photographique dénonce un lieu entre deux mondes, entre le visible et l'invisible, il a la capacité de restaurer le lien de ces deux mondes, créer un pont mais sans dénoncer la forme de la matière qui l'a créé.

Il me parait évident que sur mes photos, c'est le vécu qui prime sur le réel. Mon hypothèse est que la photographie, à travers sa nature inerte qui s'oppose à celle du vivant, adhère au vivant, non parce que elle l'attache à un « ça a été », en construisant sa métaphore, mais parce qu'elle rend tangible la mouvance de la perception. L'ombre photographique constitue ainsi pour moi une trace qui permet la visibilité de cette mouvance sans l'ancrer au réel, mais en attachant le photographique au vécu du regard.

« Si tout pouvait n'être qu'ombre. Ni être ni avoir était ni pouvoir être. Du calme. La suite. Attention. [11]» Dans ce passage du *Mal vu Mal Dit,* Samuel Beckett est en train de prononcer un vœu pour que le flux s'immobilise dans un lieu où il n'y a ni matière, ni

[11] Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1981, p.24.

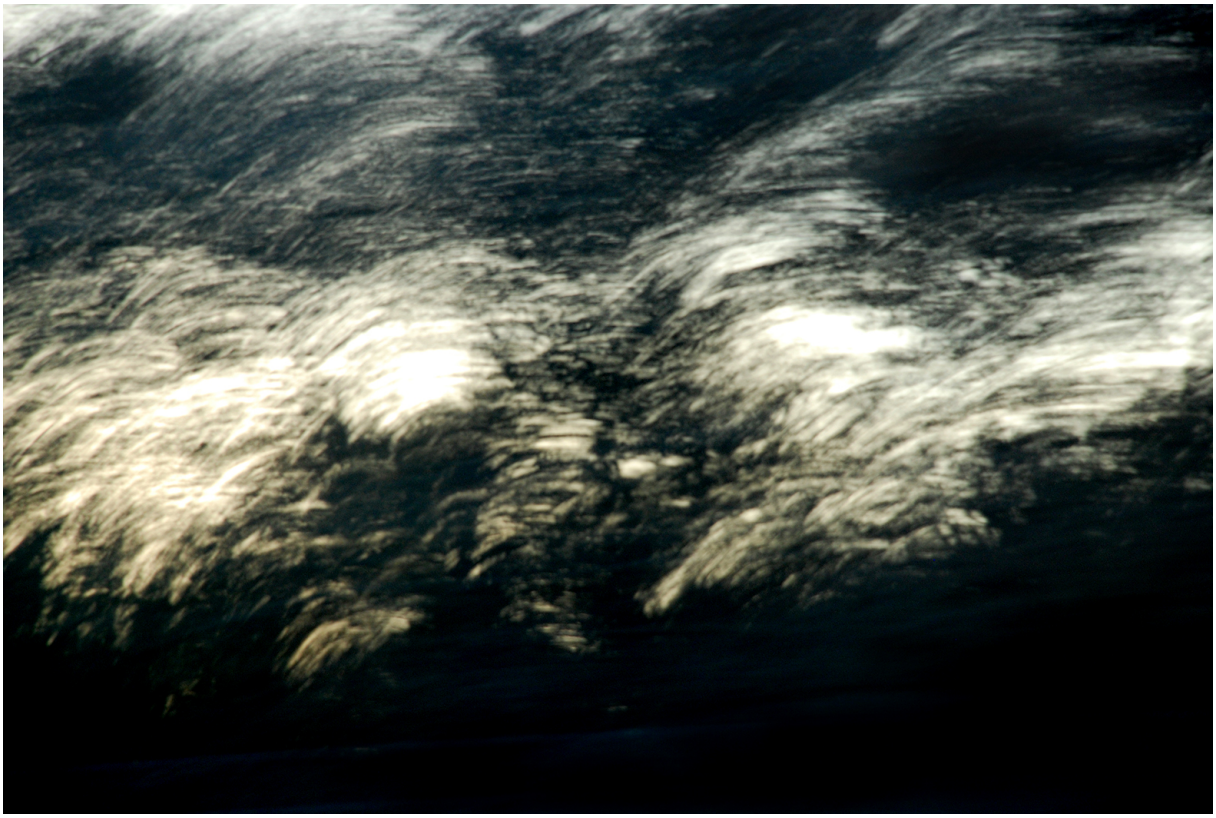
lumière, mais seulement l'ombre. Lors de mes trajets, mon regard profane rencontre mon regard ombragé. Sur mes photos et mes bribes, l'ombre est présente transposant le vécu d'un instant. Dans mes bribes elle donne voix aux chimères qui croisent mon trajet, mais dans mes photos, elle cherche à donner une forme à ce que l'œil voit, oscillant d'affirmer sa présence entre le visible et l'invisible. Selon David Brunel, « Dans l'image photonique, c'est la matière de l'ombre qui, en s'instituant comme fond, donne, par contraste, forme à la lumière, elle lui offre l'habit de visibilité qui la maintient dans le sensible. [12] » L'ombre est un lieu interdépendant de la lumière. Cependant, elle porte, en elle, le pathos de l'obscur constituant le lieu de prédilection de toute hantise. De ce fait, l'ombre du photographique, en donnant visibilité au regard par le biais d'une « vision profane », semble parvenir à célébrer l'union de « l'œil de la chair et l'autre[13] ». Cherchant à rendre visible le pendant du devenir de mon regard, je m'ouvre aussi à son obscurité, concédant à mon imaginaire un terrain d'action.

La photographie, dans sa froideur technique, est prête à habiter le regard pour le déborder. Pour moi, le réel est juste des données éparpillées, en attente d'une symbiose avec le vécu pour qu'il puisse exister, et quand cette heureuse symbiose arrive, par le biais de l'objectif de mon appareil photo, le monde devient un poème où mon regard ombragé cherche à construire ses abris. Mon ambition, dans cet écrit, est d'essayer de répondre à la question suivante : Comment en adhérant l'acte photographique au vécu et par le biais de l'ombre photographique, l'espace du réel s'effondre, permettant sa poétisation.

[12] David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle même : corps et visage de l'image photonique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.241.
[13] Formule citée dans *Mal vu mal dit* de Samuel Beckett « Soudain plus nulle part à voir. Ni par l'œil de chair ni par l'autre. » Samuel Beckett *op.cit.*, p.20.

Midi. On dirait que dehors la voiture, il fait 39ºC.
On a déjà parcouru 2 214 km d'autoroute, on a fait 22 heures de bateau, on a consommé 12 sandwichs. La fatigue est énorme et on est au bout du chemin. On entre dans le préambule du point B. Pourtant il y a 4 ans cette rue était le préambule du point A.
Le défilé commence ; au bout du chemin l'autre chez moi. Pour y accéder il faut tourner à droite. Ma mère est là, en train d'arroser les lauriers roses du jardin de l'immeuble ; il n'y a presque pas d'eau qui sort du tuyau d'arrosage. Elle se retourne brusquement et me voit; elle jette le tuyau par terre en regardant en haut. Mon père est au balcon.

Elle lui crie « Ari, ils sont arrivés ».



Déplacement #02 551, photographie numérique, taille variable, 2012.

I. L'infra-ordinaire expérience de la mouvance

Quand j'ai initié ce projet, j'avais juste une vague idée et le désir de poursuivre un travail qui puiserait sa forme dans l'énergie de la mouvance, autrement dit le flux, et qui en même temps partagerait son ressenti. La notion du flux dénonce, selon moi, une manière d'appréhender le réel en adoptant un regard « sans qualité » qui vise seulement à percevoir ce qui nous entoure et détermine notre existence. Essayer de le saisir, se traduit en moi comme une opportunité de relier le geste artistique au vécu. Je perçois leur entrecroisement en tant que possibilité de m'investir plastiquement au réel. En même temps, ceci révèle ma position vis-à-vis de l'expérience artistique, laquelle rejoigne l'idée exprimée par Paul Ardenne dépeignant « le portait de l'artiste « expérimentateur » où « L'expérience artistique, (est) en somme : ce geste d'introspection, d'interrogation ponctuelle, de rencontre primant sur la forme qu'on en retiendra. [14]»

1. Ça n'a jamais été.

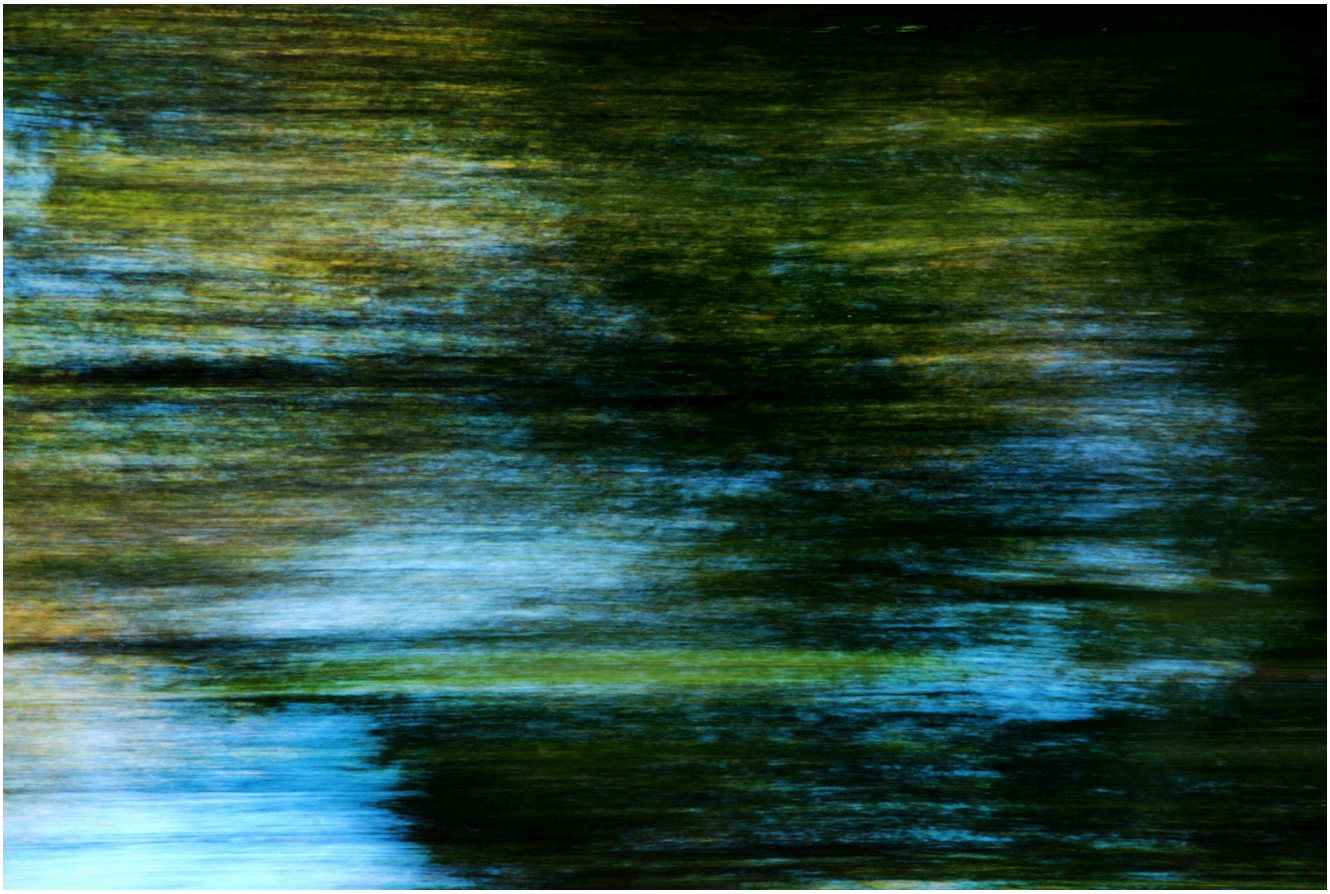
Vis-à-vis de ma démarche, il est évident que, envisageant la photographie comme un medium capable de rendre compte le flux, je crée un oxymore. La photographie est une pratique qui s'inscrit dans la temporalité d'un *ici et maintenant*, en se référant en même temps à un temps précédent [15] et ceci s'oppose à la fluidité du flux qui indique un mouvement uniquement vers l'avant. Chaque fois que je réfléchis sur l'idée qu'une image photographique manifeste une temporalité précise, je relie ce constat à la lisibilité de ses référents iconiques, lesquels me permettent de la situer spatio-temporellement. Selon Roland Barthes, l'image photographique, pourvue de son analyse phénoménologique, révèle indéniablement un « ça a été » qui la relie à un temps précis du passé. Par exemple, l'image d'un chien manifeste la présence d'un chien dans un instant temporel précis. Philippe Dubois insiste également sur le fait que la photo agit constamment « en différé, qui renvoie toujours à une antériorité[16]». L'image photographique révèle incontestablement une présence, voire une apparition, une

[14] Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Ed. Dis Voir, 1999, p.13.
[15] Phillipe Dubois dans son essaie *L'Acte Photographique* va procéder à l'analyse de l'œuvre de Michael Snow Authorization. En analysant le mécanisme de son dispositif, il va pointer la question de la présence de deux temporalités distinctes et présentes dans l'acte photographique.
Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Bruxelles, Ed. Labor, 1983, p.10.
[16] *ibid*., p.12.

fois que l'effectuation de la prise de vue exige la présence d'une situation devant l'objectif, et ce qui apparaît sur le support dénonce une présence et un temps.

En regardant une de mes photos, je ne peux que constater son « ça a été », mais cette formule m'a toujours tourmentée, dans ce sens qu'en l'adoptant comme critère d'analyse, je me sentais forcée d'entrer dans une logique de spectateur de mes propres images. Généralement, j'ai du mal à préciser, dans ma pratique, le rôle et l'influence de ce deuxième regard que je porte sur mes photos. C'est comme si ce deuxième temps m'offrait l'opportunité de prendre du recul afin que je puisse analyser mon travail, mais ceci faisant, j'entre constamment dans une logique de critique d'analyse, et la détermination de la fin d'une étape semble presque impossible. Dans ce projet j'ai tenté de me confronter à cette difficulté. Il est difficile de justifier un tri, parce que, dans un sens ceci contredit ma démarche, pourtant je ne veux pas exposer la totalité de mes prises de vue, et j'ai ainsi procédé à la réalisation d'un tri, créant de différentes séries, des diptyques ou même des polyptyques, lesquelles selon moi reflètent mes questionnements face à la mouvance.

J'ai choisi de travailler la notion du flux pour différentes raisons, les quelles je vais présenter, au fur et à mesure de l'analyse de mon travail dans ce mémoire, mais, ce qui a principalement attiré mon attention, est une de ces caractéristiques principales, l'évolution de son mouvement uniquement vers l'avant qui le transforme en un élément dont le présent est la force motrice. Je ne cherche pas à témoigner du flux mais à m'approcher de son essence et partager son expérience en évitant de lui attribuer un caractère autobiographique. Par conséquent, le statut représentatif de la photographie constitue pour moi un grand obstacle à surmonter, parce que la présence très marquante de divers référents risque d'imposer un sens de lecture précis de mes photos et s'oppose à mon intention de créer une ouverture de sens au sein de l'espace photographique, afin de permettre au spectateur de faire l'expérience de cet espace. Dans mes prises de vue, j'essaie d'enlever les éléments qui invitent le spectateur à contempler une situation ou une scène, mon désir étant que l'image lui permette de ressentir directement la mouvance du flux. Afin de donner un exemple précis dans la photo « Déplacement #03 023», on n'arrive pas à la décrire avec précision pourtant différents éléments, comme l'effet du bougé et le flou, nous permettent de dire qu'il s'agit de la transcription d'un mouvement. La question que je me suis posée est comment un medium inerte comme la photographie peut rend compte le ressenti de la mouvance et de l'expérience sans se reposer à sa valeur de ressemblance ?



Deplacement # 03 023, photographie numérique, taille variable, 2013.

La nature ontologique de la photographie est très difficile à contourner, parce qu'elle possède, par défaut, un statut représentatif qui lui accorde l'apparence d'un caractère documentaire, en la déterminant comme un témoin d'un fait. « La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir. [17] » Roland Barthes analysant le procédé photographique, pose la question suivante « […] Qu'est-ce que la photographie transmet ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. [18]» Vue comme « l'analogon parfait du réel [19]» dés sa naissance, la clarté et la netteté des formes qui se révèlent sur sa surface, évoquent inévitablement des icones et des signes livrés à la libre interprétation de leur spectateur. Barthes cite également « La photographie est littéralement une émanation du référent. [20]» ainsi, dans un sens, la photographie est à considérer comme une fenêtre vers le réel. Vilém Flusser affirme aussi ce constat, il cite « Ce caractère apparemment non-symbolique et objectif des images techniques amène le spectateur à les considérer non pas comme des images, mais comme des fenêtres. Il leur accorde autant de confiance qu'à ses propres yeux. [21]» Cependant, les référents iconiques ne sont pas les éléments exclusifs qui attribuent du sens à l'image photographique. Bertolt Brecht écrivait « une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions [22]» dénonçant ainsi son caractère d'apparence documentaire.

Pour moi l'image photographique n'est pas seulement un document qui sert à la décodification d'un événement, démontrant un savoir-faire technique. L'aspect, lisse et uniforme de la photographie qui abolit la présence de la trace gestuelle du photographe, nous pousse toujours à regarder dans l'image et à oublier ce geste. En tenant compte que l'image photographique est le produit d'un art mécanique, je m'interroge sur la place et le rôle que l'impact de la technique détient au sein de l'intention artistique du photographe et de la création de l'image photographique. Dans ma pratique, la technique joue un rôle primordial, une fois que les effets de sens qui surgissent dans mes images se produisent uniquement à travers la manipulation des paramètres techniques de mon appareil photo. Cependant, dans

[17] Philippe Dubois, *op.cit.*, p.20.
[18] Roland Barthes, Le message photographique. In: Communications, 1, 1961. pp. 127-138.
[19] *Ibid,* pp. 127-138.« certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait »
[20] Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Etoile : Gallimard, Seuil,1980, p.126.
[21] Vilém Flusser, *op.cit.*
[22] Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, trad. J-L Lebrave et J-P Lefebvre, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, p. 171.

mes photos, même si je m'appuie sur la technique pour leur réalisation, je vise en même temps à ôter leur aspect documentaire, dans lequel elles semblent être prisonnières, dû à la nature du procédé photographique, afin de révéler le geste et le regard qui les a créés.

Mes photos ne visent pas à témoigner d'une situation ou d'une scène, je les réalise sans avoir d'intention précise, ce qui est défini dans mon projet est le cadre de leur réalisation. La vitesse du déplacement ne me permet pas de choisir un cadre ou de déterminer un plan, ainsi le hasard possède une place primordiale dans la composition de mes photos. Dans le polyptyque « Déplacement #02 0002», j'ai récréé ce hasard. En visualisant ma planche contact, après mon déplacement, je n'ai pas fait un tri mais une découpe. J'ai décidé de créer un polyptique, en déterminant dans ma planche contact une séquence sérielle sans modifier l'ordre des photos, évidemment j'ai effectué un choix, influencé par des critères esthétiques, mais cette découpe porte une trace authentique de mon déplacement.

Déplacement #02 0002, photographies numérique, taille variable, 2012.

Dans mes photos, je cherche aussi à obtenir la dilution du réfèrent iconique, à un degré très élevé qui n'est pas le même sur toutes mes photos, pour contourner le statut représentatif de la photographie qui pourrait lui attribuer, selon mon point de vue, une apparence documentaire. Si, selon Barthes, une photographie «ne se distingue jamais de son référent, de ce qu'elle représente[23]», dans le cas où son réfèrent matériel est dissout par la dilatation du temps de l'acte photographique, quel serait son statut ? Mes photos, en s'opposant à la vision réel et à la représentation à travers la dissolution du réfèrent, elles ouvrent des brèches dans leur interprétation, permettant l'insertion du doute et de la rêverie. Selon Jacques Rancière, « Une « surface » n'est pas simplement une composition géométrique de lignes. C'est une forme de partage du sensible [24]». En se posant cette question, je me demande si c'est seulement la représentation aboutie du réfèrent qui détermine une photographie. Admettons cela signifierait qu'une photo sans réfèrent est simplement une empreinte de la lumière ou la transcription d'un encodage algorithmique sur un support. Pourtant un geste l'a créée, et même une image aniconique contient des formes, et par conséquent crée des référents et des analogies qui n'appartiennent pas à la vision mais à l'imaginaire. À mon sens, la dilution du réfèrent annihile les marques du temps, donnant l'illusion que l'image est en train de se faire, il s'agit bien d'une illusion parce que l'image photographique est, une fois enregistrée, inmodifiable et si on désire la modifier, on doit répéter la prise de vue. Évidemment aujourd'hui on peut avoir recours à l'utilisation des logiciels informatiques pour altérer une photo, mais la modification à laquelle je me réfère (la rendre nette) inclut le *ici et maintenant* de la prise de vue et non seulement son altération iconique. Par exemple, dans ma photo « Déplacement #03 132» l'image est assez floue, et même si on distingue la présence d'un arbre, on ne peut pas le décrire avec précision. Les paramètres de la prise de vue étaient si déterminants que la photo ne peut pas devenir nette avec l'utilisation d'un logiciel informatique. À mon sens, cette impossibilité d'altération maintient la photo dans la vivacité du moment de son enregistrement et par conséquent révèle mon geste.

[23] Roland Barthes, *op.cit.*, p. 16-18.
[24] Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p.19.

Déplacement #03 132, photographie numérique, taille variable, 2013.

2. Au seuil de la visibilité

Le mouvement constitue mon outil dessinateur. Le mode d'enregistrement que j'emploie (temps de pose prolongé), met en avant l'absence et/ou la dilution du point focal. Le sujet iconique disparaît et la perspective s'écrase. L'image photographique devient floue. André Rouillé, dans son article *Le numérique. La fin d'une esthétique*, s'exprime à propos de l'usage du flou « D'une part, dans le champ de la photographie proprement dite, certains photographes se sont détournés du régime esthétique documentaire en abandonnant ostensiblement la géométrie, la netteté, la clarté, la transparence et la référentialité au profit de la matière, de l'ombre, de la fiction. Par exemple, en élevant le flou au rang de forme distinctive d'un certain art photographique.[25]». Dans mes photos, les bords des formes se dissolvent, créant des dégradés de couleurs et des plages de taches noires. Il y a une sorte de bruit visuel qui produit la vibration du regard et un bouleversement perceptuel. On n'arrive pas à comprendre immédiatement les enjeux iconiques de l'image. Le mode rafale, que j'utilise pour transcrire le mouvement continu à travers mon appareil photo, manipule la forme, ôte la couche superficielle de la ressemblance pour arriver à l'intérieur de l'image. Le référent iconique se retrouve ainsi dilué par la vitesse du mouvement, l'instrument optique et l'action de la lumière dans le procédé mécanique.

La photographie ne possède pas véritablement de matière opaque, elle s'agit du produit d'une réaction physico-chimique sur une surface photosensible dans le cas de la photo argentique ou de la transcription algorithmique dans le cas de la photo numérique, dans les deux cas il n'y a pas de matière tangible et d'épaisseur. Je recherche, dans mes photos, l'apparition du grain, de la texture et des éléments opaques qui interfèrent à la construction du réfèrent iconique et s'opposent aux caractéristiques traditionnelles de l'image photographique, comme la transparence, la clarté et la lisibilité. Par exemple, dans ma photo « Déplacement #01 161», la manipulation de la vitesse de l'obturateur a permis l'apparition de l'effet du bougé et par conséquent le contour des troncs des arbres a été dilué. Les troncs ont perdu la transparence de leur visibilité photographique et ont obtenu une épaisseur semblable à celui de la coulure d'une tâche d'encre. Dans ma pratique, je vise à confronter l'image photographique comme le produit « d'un art où la lumière engendrerait sa propre

[25] André Rouillé, *Le numérique. La fin d'une esthétique*, [En ligne] http://www.paris-art.com/art-culture-France/le-numerique-la-fin-d-une-esthetique/rouille-andre/436.html (Page consultée en janvier 2014)

métaphore[26] ». La dilution du réfèrent iconique fait apparaitre le grain photographique, les effets du flou et du bougé, l'agissement et la réaction de la lumière sur le capteur[27]. Je dirais simplement, qu'en somme, ces effets de sens permettent aux caractéristiques fondamentales de l'image photographique de surgir, dominant la composition de l'image. Ce processus me permet de réfléchir de nouveau à ce qui fait image dans la photographie. Mes efforts, pour faire ressortir la matière imageante de l'image photographique, visent à pointer que la photographie génère un contre espace, propice à la pensée poïétique, qui est libéré par les contraintes qui s'associent à la représentation du sujet. En détruisant le niveau de l'iconicité de l'image, je cherche à amener la visibilité de l'image photographique au delà de ses marges imposées par l'appareil photo, pour en revenir à sa matière première, sa source originelle, la lumière, et à tous les composants techniques qui aident à son enregistrement.

Déplacement #01 161, photographie numérique, 2013

[26] Hubert Damisch, *La dénivelée : à l'épreuve de la photographie : essais*, Paris, Seuil, 2001, p.11.
[27] Je fais allusion seulement à la pratique de la photo numérique parce que je réalise mes photos ayant recours exclusivement au numérique.

Le sujet sur la photo n'a jamais constitué le cœur de mes préoccupations, comme je l'ai mentionné ci-dessous, ce que je recherche activement, à travers mes photos, est que le spectateur puisse faire l'expérience du photographique, mais j'ai également la même intention vis-à-vis de la réalisation de mes photos. Je dirais que je ne prépare pas une prise de vue mais que je la réalise uniquement, et cela signifie pour moi de confronter la photographie comme l'accomplissement d'un acte qui ne contient aucun souci esthétique de composition et de mise en scène préalablement pensé, bien au contraire, je confie tout ça au hasard et à mon instinct. Pourtant, ce geste automatique de la prise de vue a lieu dans un cadre de réalisation très précis qui éveille mon imaginaire. Je réalise mes photos en m'appuyant sur la relation intime de mon regard avec mon imaginaire, et non dans l'appréciation des conditions extérieures comme la qualité de la lumière, la recherche d'une scène ou d'une situation. Mes photos sont le produit d'un ressenti, d'un battement précis de mon regard à un certain moment. Dans mon polyptique « Déplacement #02 - 0003 », on voit l'insistance de mon regard traversant un parc éolien.

J'envisage la photographie comme un véritable outil de travail qui témoigne de mon rapport entre mon corps et le support de l'œuvre, qui est en l'occurrence la photo elle même. En tant que pratique, la photographie est inévitablement une technique, et par conséquent un art mécanique, mais elle n'est pas juste un moyen d'enregistrement du réel, et en défiant ses limites techniques qui lui imposent un cadre précis d'existence, je révèle sa partie la plus intime, l'instant de la prise de vue ou mon regard a rencontré mon imaginaire. « Dans l'instant de la prise de vue, nul ne peut faire la part du réellement perçu et de l'involontairement imaginé .[28]». La photographie est pour moi une pratique qui « montre du doigt » ce que l ' « œil ouvert » et l' « œil fermé » ont voulu posséder. Philippe Dubois ouvre son essai *L'Acte Photographique* citant « c'est bien ceci, qu'avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être ». En lisant cette phrase, je me demande à quel acte l'auteur se réfère, la réponse arrive un peu plus loin « cet « acte » ne se limite pas, trivialement, au geste de la production proprement dite de l'image (le geste de la « prise ») mais qu'il inclut aussi bien l'acte de sa réception et de sa contemplation. [29]»

[28] Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, 2005, p.295.
[29] Philippe Dubois, *op.cit.*, p.09.

Déplacement #02 - 0003, photographie numérique, taille variable, 2013.

3. Une image performée, l'adhérence du photographique au vivant

Mes photos sont des recherches du regard, voire des expériences[30] de son agissement. Je ne détermine pas un thème ou un sujet pour mes prises de vues, mais je manipule la technique. Je ne cherche pas l'apparition du concret dans l'espace photographique (en disant concret, je me réfère à des référents lisibles et reconnaissables) et la manipulation de la vitesse de l'obturateur me permet d'intervenir et de modifier le rendu de l'enregistrement. Par conséquent, mes séries sont très diversifiées. Comme je réalise des prises de vue au cours de mes voyages, certaines permettent l'apparition d'un paysage donnant ainsi un guide de lecture et le surgissement d'une thématique mais d'autres sont complètement abstraites, faisant apparaître des textures et des contrastes de lumière. Cependant, je ne les sépare pas mais les présente ensemble pour révéler le véritable désordre de mon regard au moment du déplacement, et son flux. Faire un tri pour déterminer une thématique signifierait d'abolir la diversité et la richesse de la mouvance de la perception durant le déplacement et ceci ne correspond pas à mon intention. À travers mes photos, je veux partager l'expérience de la mouvance dans son état originel.

Selon Paul Ardenne « l'expérience se condensera ainsi au plus court dans ce principe phénoménologique : faire l'essai pratique, théorique et cognitif de la réalité. [31]» J'envisage l'expérience, comme un processus permettant l'acquisition de la connaissance empirique de l'existence, et par conséquent se poursuit dans mon vif intérêt pour le flux. Je ne confronte pas l'existence comme un terme philosophique dont je cherche la définition, mais plutôt comme une somme de données qui à travers l'expérience me permet de comprendre le monde. Pour reprendre une formule de Georges Perec, cette somme constitue pour moi *l'infra-ordinaire*. Chercher dans *l'infra-ordinaire*[32] annonce ainsi le glissement de mon regard vers la vie afin de trouver la source d'inspiration, et de considérer la vie comme une expérience pragmatique, dans laquelle j'essaie de trouver des formes qui donnent un sens. L'emploi du verbe trouver n'est pas anodin, il révèle en même temps mes interrogations concernant mon outil de travail qu'est l'appareil photo. La manière d'où laquelle j'essaie de produire une forme afin de retenir cette rencontre avec le réel est fondée sur son automatisme.

---

[30] Le mot-clé pour la compréhension de ma démarche est l'expérience du latin *experiri* qui signifie faire l'essaie de dans une visée d'acquérir une connaissance que l'on prend personnellement de quelque chose (dictionnaire Flammarion)

[31] Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *op.cit.*, p.12.

[32] Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

Je réalise mes photos ayant recours exclusivement au numérique. Selon André Rouillé, le numérique permet « de faire différemment l'image, d'autres types et d'autres formes d'images. [33]» Après l'enregistrement de l'image, et tout de suite on a accès au résultat et pouvoir décider de son sort. Avec la technologie du numérique ,la partie de la postproduction a radicalement changé, bouleversant en partie la compréhension du procédé photographique. Désormais l'utilisateur a le contrôle absolu sur toutes les étapes de la création de l'image. Plus de labos, d'étapes et de personnes intermédiaires, l'image numérique est instantanée et immédiatement accessible par son auteur, sans d'exigeantes manipulations. Il n'y a pas longtemps, le studio semblait un choix de lieu pertinent pour la réalisation de mes photos, à l'époque, j'avais un rapport diffèrent avec le processus d'enregistrement et de développement de l'image photographique. Mon passage au numérique a signalé la suppression de plusieurs étapes de travail. Ce passage a eu lieu, pour des raisons professionnelles, mais je l'ai adopté rapidement aussi au sein de ma pratique personnelle. Avec le numérique, je me suis libérée du poids du labo, j'ai senti une énorme facilité vis-à-vis de la réalisation de mes images.

J'utilise la photographie, et afin d'obtenir mes images, je ne mélange pas les couleurs sur la palette mais j'appuie simplement sur le déclencheur de mon appareil. Ce geste a été toujours critiqué pour sa simplicité et sa froideur vis-à-vis de l'acte créatif. Il semblait qu'il agissait comme une sorte d'*hybris* vers l'art, qui visait à anéantir le sentiment transcendant que le geste provoque chez son auteur. Comme le dit Philippe Dubois, « cette image « acheiropoïète » s'oppose à l'œuvre d'art, produit du travail, du génie et du talent manuel de l'artiste.[34]». Dans ma démarche, le recours à la photographie obtient tout son sens par sa froideur technique que le numérique, selon moi, a aussi accentué, et qui n'est rien d'autre que son aspect *infra-ordinaire*. Cette idée s'apparente aussi à l'idée exprimée par Paul Ardenne où « Expérimentateur dans l'âme, l'artiste agissant en contexte réel n'a pas d'emblée le souci impérieux d'inventer. [35]» Ne pas inventer ne signifie pas abolir toute trace de création mais déplacer le geste créatif dans un autre contexte de conception.

Dans mon processus d'enregistrement, je reconnais l'action d'un geste performatif. Je dirais que mes prises de vue sont performées dans le sens qu'elles « […] relève(ent) plutôt

[33] André Rouillé, *op.cit*.
[34] Philippe Dubois, *op.cit*., p.21.
[35] Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009, p.44.

d'une « manière de faire » avec la photographie […][36]» leur finalité est l'image elle-même, elles ne visent pas à transmettre un message mais à ouvrir le sens de l'image. Michel Poivert dans son ouvrage *La Photographie Contemporain*[37] cite et analyse la notion d'une image performée. Selon lui, « Performer une image ne signifie pas enregistrer une performance mais, au sens de la performation linguistique qui associe la parole à un acte, il s'agit d'effectuer une image comme l'on effectue un geste. [38]» Cependant, il se concentre plutôt sur la théâtralité qu'une image performée évoque. Il distingue deux façons de performer une image : la première consiste à créer une mise en scène et par conséquent une image posée, et la deuxième à utiliser l'image comme témoin d'un acte, et non pour célébrer un acte face à un public comme il serait le cas dans une performance. Une image performée s'oppose ainsi à l'interprétation arbitraire d'une composition visuelle engendrée par la dualité des signes et des formes. La notion de l'image performée de Michel Poivert se croise sous mes yeux avec la notion de l'image acte de Philippe Dubois. L'image acte est l'image où le sujet se retrouve dilué « par et dans l'acte photographique.[39] » Les deux notions veulent à mon sens souligner l'importance du geste créateur et comment ceci se transcrit dans l'espace photographique, mais encore une fois, j'ai l'impression que l'action de l'acte photographique est prise en compte dans le résultat de la photo négligeant en partie l'action du regard du photographe. Pourtant, corps et regard est un duo qui se meut ensemble, et en temps réel, pendant la prise de vue déterminant sa trajectoire, et, dans ma pratique j'essaie de démontrer, en ayant recours à l'automatisme de l'appareil photo, la primauté de l'action sur le regard. La pratique photographique ne révèle-t-elle pas instinctivement la relation que le corps de l'artiste engendre avec l'espace du visible, démontrant comment il nage dans sa matière pour faire acte d'image ? Et en révélant cette relation, l'artiste ne partage-t-il pas un peu de son vécu adhérant ainsi le procédé photographique au vivant plutôt qu'au réel ?

Un appareil photo ne fonctionne pas sans qu'un corps, celui du photographe, ne soit impliqué. Le photographe décide à chaque prise de vue le degré d'implication de son corps, à travers de simples choix qui parfois se trouvent complexes. Vue de dessus ou vue de dessous ? Je me place à côté de mon sujet ou je m'éloigne le plus possible ? Posture frontale ou regard intimiste ? J'appuie directement ou j'utilise le retardateur ? Il existe tellement de

[36] Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, p.217.
[37] *ibid*.
[38] *ibid*., p.213.
[39] Philippe Dubois, *op.cit*., p.13.

décisions à prendre avant la réalisation d'une prise de vue, mais ces décisions ne sont jamais innocentes.

Comme mentionné ci-dessus, je réalise mes photos sans réfléchir, ainsi dans ma pratique, l'image photographique devient la trace d'un acte où aucune mise en scène n'a eu lieu. Pendant la réalisation de mes photos, la présence de mon corps paraît insignifiante, elle est conditionnée par les contingences du déplacement et de la prise de vue. La vitesse est fixe et ainsi je me retrouve assis dans le véhicule sans avoir la possibilité de modifier les données du trajet. La hauteur de mon regard reste fixe et presque dissimulée, ceci est dû aussi à au rendu flou de la photographie. En général, dans la plupart de mes projets photographiques, je ne dissimule pas la hauteur de mon regard et par conséquent le positionnement physique de mon corps, au contraire je sollicite son apparition. Afin de citer un exemple, dans ma série de photos qui appartient au projet *le Portrait de l'Aiguille*, j'opte pour une composition de l'image de vue frontale, ayant l'intention de dévoiler mon regard direct et franc sur la scène et je place le personnage de dos en plein milieu de la trajectoire de mon regard et de la composition pour affirmer un deuxième champ visuel absent dans l'image, d'un point de vue iconique mais aussi sémantique. Ainsi j'attribue une place prépondérant à l'hors champ, me permettant de déconstruire les limites du cadre de l'image. Mais, dans mon projet actuel, je cherche à dissimiler la position physique de mon regard par le biais de l'immobilisation de mon corps afin de révéler sa position mentale et transférer l'hors champ dans l'espace de l'imaginaire.

photo de la série *Portrait de l'Aiguille*, photographie argentique, 60cm x60cm, 2007.

À mon sens le photographe en laissant apparent son positionnement physique dans l'espace, il dénonce l'adoption d'une posture corporelle neutre vis-à-vis son sujet, affirmant sa présence et son investissement au sein de la prise de vue et de l'espace photographique. La position du corps du photographe dans la scène révèle son regard iconiquement et sémantiquement. Par exemple, une prise de vue en contre-plongée nous présente comment le photographe positionne son corps dans l'espace mais nous indique aussi comment il réfléchi cet espace. Je vais citer deux exemples distincts à partir deux travaux d'Henri Cartier Bresson. Dans sa photographie « Hyères » réalisée en 1931, il parvient à construire sa composition photographique à travers son positionnement dans la scène qui est une vue plongeante depuis les escaliers. Comme il a exprimé lui-même dans son écrit *Images à la sauvette* (1952), prendre une photo signifie attraper «l'instant décisif », ce qui signifie montrer, à travers l'objectif, la rencontre fortuite qui a eu lieu entre le photographe et le lieu. L'affirmation de la présence du photographe par la composition de l'espace photographique démontre aussi sa disponibilité au lieu et au moment. Dans les photos qu'il a réalisées en 1937 pendant le couronnement du roi de l'Angleterre, Cartier-Bresson tourne le dos à l'évènement pour prendre en photo la foule, l'enjeu déclenché dans l'espace de l'image par son positionnement spatiale devient complètement diffèrent. Tournant le dos à l'événement, il dissimule l'objet du regard de la foule amplifiant le désir de voir ce qui est regardé. Dans chacun de ses travaux le positionnement de son regard incite le surgissement des enjeux différents par rapport le ressenti transmis par la composition de l'image photographique, toutefois dans les deux cas et même si les enjeux sont différents, la photo trouve son sens, s'inscrit dans une temporalité précise et partage le ressenti de la scène à travers ce positionnement. Dans mes photos, en dissimulant la position de mon regard, je cherche à trouver une autre manière d'éprouver l'expérience du photographique, en la détachant de mon expérience personnelle de la situation, et en l'attachant à l'écriture de la mouvance, visant ainsi le surgissement du geste photographique.

Henri Cartier-Bresson, *Hyères, France,* 1932

Tirage argentique, © Henri Cartier-Bresson/Magnum

Henri Cartier-Bresson, *Couronnement de Georges VI*, 12 May 1937

Tirage argentique, © Henri Cartier-Bresson/Magnum

Prenons aussi l'exemple de l'œuvre de Vito Acconci « Toe touch » (1969). Dans ce travail, l'artiste a produit deux photographies de l'étirement de son corps tenant la camera avec les mains, la première montre le point de vue de son étirement vers le haut ayant les mains étendues vers le haut, et la deuxième montre le point de vue de son étirement vers le bas touchant les orteils. Les images de ces prises de vue sont moins les représentations d'une scène que les indices d'un mouvement prescrit par les limites du corps dans les deux sens. À mon sens Vito Acconci parvient à faire et à partager la pure expérience du photographique, et ce qui reste dans l'image est l'indice d'un mouvement suivant une trajectoire. La photographie faute de part sa nature qui la veut fixe et mobile en même temps pousse naturellement le photographe vers ce questionnement. Fixe, parce qu'elle restreint le champ d'action de l'artiste dans une boîte et dans un rectangle, celui des dimensions imposées par le procédé, et mobile, parce que la mise en marche de l'appareil photo est associée à son propre déplacement physique. La situation devant la quelle on choisit de placer notre objectif n'est pas à confronter seulement les mains et les yeux, mais le corps entier en pleine mouvance et déplacement.

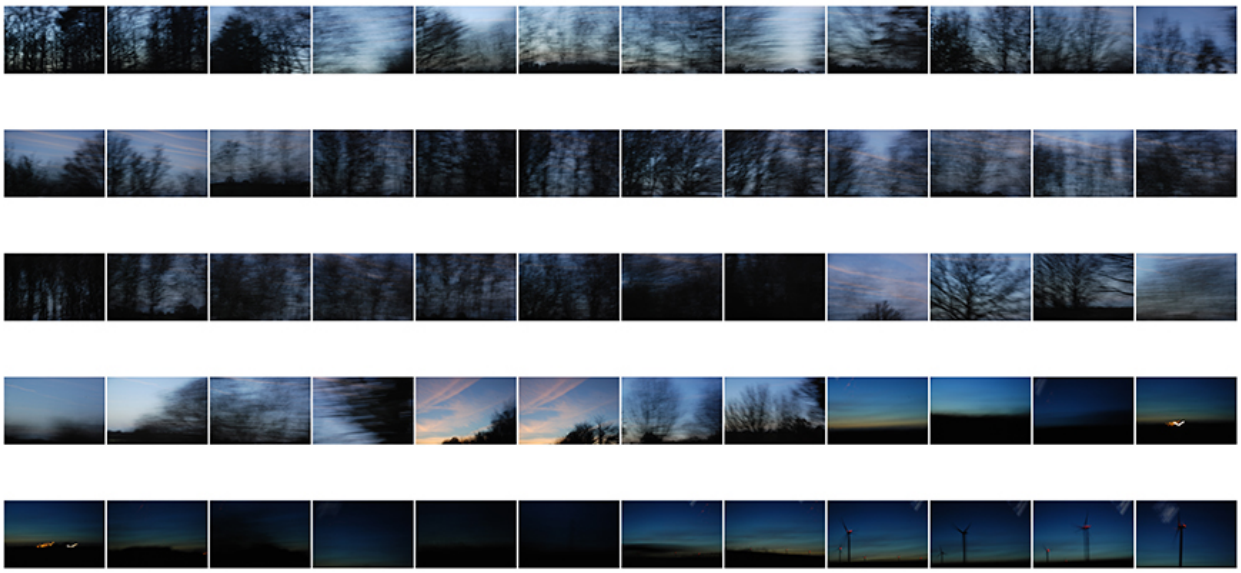
Vito Acconci, *Toe-Touch,* 1969
tirage argentique, 22.2 x 12.7 cm,
The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2000
© Vito Acconci

Pendant l'enregistrement de mes prises de vue mon corps est immobilisé et ceci provoque en moi le sentiment d'être en train d'effectuer un enregistrement purement automatique. Mon regard semble détaché du reste de mon corps, mais les deux suivent la même trajectoire. L'enregistrement d'une frénétique succession des prises de vue, annonce aussi la déconstruction de mon regard. Je n'emploie pas la notion de décomposition parce que je ne vois pas le regard comme une unité définie et composée de différentes parties mais comme une action dirigée par la perception en constante mouvance. Je ne sais pas comment situer l'action de mon regard pendant mes prises de vue en mode rafale, son implication paraît insignifiante à la composition de l'image et il semble lié seulement au ressenti du trajet. Avec mon appareil photo, je capture la mouvance accélérée des points de vue utilisant le mode rafale, et en prolongeant le temps d'exposition, j'amplifie l'effet du mouvement permettant la visibilité de sa trace dans l'image. Au début de mon projet, je me demandais s'il était même nécessaire que je regarde à travers le viseur pour effectuer la prise de vue, mais la réponse était évidente, je procède à l'aveugle pour faire la pure expérience du photographique.

J'ai recours au mode rafale et par conséquent je ne vois pas réellement ça que je prends en photo, ceci suivant le savoir être photographique met en cause la raison de mon acte. En plus, comme j'ai expliqué auparavant, je prolonge le temps d'exposition pour provoquer la dissolution du référent afin d'éviter l'apparence documentaire de mes photos. La juxtaposition de la vitesse de l'obturateur avec la vitesse de la voiture provoque une sorte d'aveuglement de ma vision mais aussi « aveugle » la photo elle-même. En décomposant ma vision à travers le mode rafale de mon appareil photo, je déconstruis mon regard pour faire surgir dans l'image la trajectoire du mouvement et également pour faire l'expérience du photographique. « La déconstruction s'inscrit dans la tradition nietzschéenne de la généalogie d'un concept, puisqu'elle en recense l' « origine » ou la « filiation » pour en établir « l'acte de naissance » [40]». Déconstruire le regard signifie pour moi partir à la recherche de la véritable matière imageante dans une tentative de « trouver » l'image *en cours*. Et afin d'obtenir un signal pur de l'acte photographique, débarrassée du modèle iconique et de la signification sémantique, j'inscris le hasard dans l'image, en le plaçant au cœur du processus de sa fabrication et en l'opposant à la volonté et au choix des ingrédients de la genèse du symbole. Mais le hasard empêche également que les désirs de mon regard surgissent, Beckett nous les

[40] Christophe Genin, *Déconstruire l'image*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p.8.

rappelle « L'œil reviendra sur les lieux de ses trahisons. [41]» Cela ne veut pas dire que je suis à la recherche d'une image pure ou purificatrice, je ne crois pas qu'on peut réellement produire à partir du zéro, mais je cherche à éprouver et partager la mouvance de la perception. Dans mon polyptyque « Déplacement #02 0001» pareillement à mon polyptique « Déplacement #02 0002 » je procède à une découpe d'une séquence dans ma planche contact sans changer l'ordre des images, uniquement pour cette polyptyque, la découpe est plus importante incluant un grand nombre des photos. Ainsi je prétends démontrer le sentiment d'abondance vécu pendant la prise de vue en mode rafale, à travers la pléthore d'images et le sentiment de variation thématique et chromatique qui surgit durant la visualisation de l'ensemble. L'utilisation du dispositif du polyptyque trouve ainsi tout son sens, du grec πολύ qui signifie beaucoup et du grec πτυχή qui signifie pli (en grec l'usage métaphorique du mot pli désigne la considération d'un aspect singulier d'un sujet), le terme polyptyque signale la profusion de directions et d'aspects pouvant concernés un sujet.



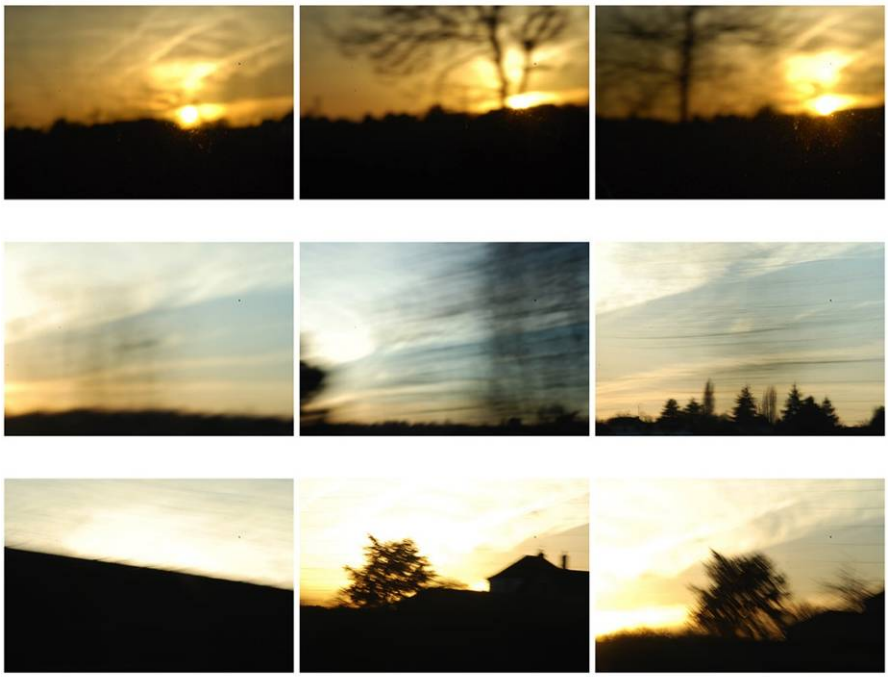
Déplacement #02 0001, photographies numérique, taille variable, 2013.

[41] Samuel Beckett *op.cit.*, p.32.

Dans ma démarche la photographie révèle mon geste et la puissance de mon regard. De mon point de vue, mes photos débordent de l'expérience de la mouvance du regard et ceci les attache au vécu. Je veux accompagner la trajectoire de la mouvance avec mon appareil photo mais, comme mentionné, je ne veux pas créer d'images-témoins de cette action. Je confronte l'image photographique comme un détail afin de lui ôter sa temporalité. Chaque prise de vue est selon moi, le détail d'un tout qui m'échappe**.** La photographie a la capacité de donner accès à l'infiniment petit et au lointain, dévoilant des parties que l'œil nu ne peut pas distinguer. Prenons l'exemple de la photo scientifique, dans ce cas la photographie n'est pas un fragment d'une scène ou une situation mais un outil mis au service de la vision afin de mieux cerner le monde. On utilise souvent la notion du fragment pour se référer à l'image photographique, dû à son incapacité d'enregistrer la globalité d'une scène. On peut rendre cette thèse facilement caduque, en se demandant simplement comment pourrait-on déterminer les limites de cette scène, à travers l'envergure du champ visuel ? Mais le champ visuel de qui ? Du spectateur qui regarde la photo ou du photographe pendant la prise de vue ? Et si la photographie n'est pas un fragment du réel mais juste un détail, comment ceci interfère dans sa conceptualisation ? La notion du fragment suppose une perte, une brèche, une fissure, et elle attribue à l'image photographique une dimension temporelle en la rattachant à une temporalité précise qui retrace un temps suspendu mais mort. Le détail, au contraire, suppose une extraction, mais dans un sens positif une fois que le détail décrit un écart proposant une ouverture. Le fragment énonce un détachement d'un plan global parvenant à une unité, quand le détail énonce une focalisation matérialisée à un objet physique. Roland Barthes indique le détail comme un donné qui fait partie de l'image photographique, il le nomme *punctum* « Le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux.[42] » A mon sens le détail n'est pas juste une donnée mais l'ensemble des données qui construisent l'espace d'une image photographique, ainsi je parviens à ouvrir son sens hors la temporalité de la prise de vue et cet ensemble fonctionne similairement au détail d'une peinture, cela dit il « disloque à son profit le dispositif de la représentation .[43] »

[42] Roland Barthes, *op.cit.*, p79-80.
[43] Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p.14.

Je ne présente pas mes séries dans un ordre logique ou chronologique, et ne veux pas non plus construire un sens de lecture. À travers mes accrochages, j'essaie de recréer l'impression de la mouvance, je prête mon regard au spectateur ayant l'espoir qu'il va réussir à ressentir aussi l'imminence de mon action. L'illisibilité de mes photos crée un sentiment d'immédiateté et ce partage immédiat dissout l'aspect figé de la photo et la rend aussitôt accessible. Même quand je regarde à nouveau mes photos, je ne cherche pas à reconnaitre le parcours de mon déplacement mais je ressens la mobilité de mon regard et de ma perception en train de se réactiver comme si j'étais en train de me déplacer. La présence de l'effet de flou et du bougé nous propose de pénétrer l'immédiateté de l'action, à travers la révélation de l'empreinte du passage. Dans mon polyptique « Déplacement #02 0004 », l'effet de flou est présent mais il ne dilue pas complètement les formes. Notre regard, confronté à la forme indéfinie, tente toujours, par défaut, de faire la mise au point, et dans un effort continu de voir net. Cette constante oscillation crée une vibration au regard qui rend l'image presque « animée », créant une sorte de mouvement vibratoire à sa surface. Le flou est un choix esthétique qui selon moi en partie véhicule le sens de mes actions. Je pense le flou en termes autonomes comme un outil malléable dont j'ai fait le choix de me l'approprier. Il agit comme un infrason produit dans l'image qui s'adresse au regard. Je ne l'intègre pas dans mon travail comme un effet de brouillage du réel, mais comme un effet qui manipule la matière de la lumière, comme le pinceau manipule une couleur sortie d'un tube de peinture.



Déplacement #02 0004 , photographies numérique, taille variable, 2013.

Pour moi, l'immédiateté de l'action se recroqueville dans la vivacité de l'instant où elle s'imprègne et dans ma pratique cet instant est la prise de vue. Selon Christophe Genin « L'instantanéité opère comme un surgissement du réel.[44]», dans mes photos les formes indéfinies ne s'ancrent à aucune situation précise, si ce n'est que le temps d'un passage. Le flou, provoqué par le temps d'exposition longue, met ainsi l'accent sur l'indicible mouvance du temps, le flux, que l'image photographique parvient à figer si brutalement, en posant dessus un arrêt. Or, le flou parvient à s'identifier comme l'effet de l'étirement du temps, enlevant de l'image ses caractéristiques temporelles. L'imprécision formelle qui se dégage crée une sorte de perte de repères spatio-temporels. Cette perte des repères spatio-temporels proposée par l'image floue et indéfinie, renforce le sentiment de suspension. On se trouve face à un arrêt brutal du temps. La brutalité est due au fait qu'on n'a pas l'opportunité de poser notre regard afin de tranquilliser ce changement d'état, il continue à osciller jusqu'à retrouver le réconfort dans une forme ou un sentiment familier. L'obturateur semble avoir agit dans le pendant du devenir de l'image. Le regardeur reste dans une pause, une suspension provoquée par les bribes de l'image, et il se lance à la recherche des indices. Le proche et le lointain s'écrasent en créant un espace plat. Cet entre-deux devient aussi l'entre-deux de l'image et de la poïétique de l'image.

Je propose ainsi dans mes séries la visibilité d'une trajectoire par le biais de sa trace qui se rencontre immobilisée sur le capteur de l'appareil photo. Faisant ceci mes photos deviennent des indices, c'est-à-dire des images débarrassées par la charge signifiante d'un symbole. Je ne recherche pas la construction d'un univers dont la finalité serait la transmission d'un message, mais d'un univers en cours qui donne à voir la trajectoire de sa genèse. Pendant mes prises de vue, je vise à réaliser des images qui obtiennent leurs sens à travers leur *modus operandi*, qui est en l'occurrence le mode rafale. Ce mode d'enregistrement signifie pour moi placer la photographie dans un cadre de réalisation incessant semblable à la trajectoire du flux. Il est évident que le mode rafale convoque le mémoire de l'appareil photo fusil inventée par Etienne Jules Marey. Dans la chronophotographie le but de ce mode de prise de vue était l'examen du mouvement et non la constitution de sa représentation par la photographie. Selon Thierry Davilla « […] Eadweard Muybridge, Etienne Jules Marey, … ont ouvert la voie à une approche processuelle du

[44] Christophe Genin, *op.cit.*, p.142.

déplacement […] approche phénoménologique du trajet.[45]» Vis–à-vis de ce comportement procédural, la photographie s'inscrit dans un principe de continuité négligeant les contraints de la représentation, et lors de mes prises de vue chaque déclenchement de l'obturateur devient la force pulsionnelle pour la réalisation de la prochaine prise.

L'univers que je crée en présentant mes photos puise son rythme de déploiement dans la fluidité de la mouvance, et il parvient de se mettre ainsi en place de façon rhizomatique dans l'espace. Le dispositif du polyptyque même s'il détient des limites physiques précises dans l'espace reflète à mon sens ce mode de déploiement, surtout quand dans l'espace je présente plus qu'un. Le rhizome annonce la présence d'une entité qui ne possède ni début ni fin seulement des plans qui s'entre-dialoguent et s'autogérèrent à travers cette interaction. Je pense que la globalité des mes photos constituent la matérialisation de mon regard qui prend la forme d'un énorme rhizome qui agrandit au rythme du déclenchement de l'obturateur. Le mécanisme de la continuité instaure au cœur du mon processus une *logique du ET*[46], telle qu'elle fut suggérer par Deleuze et Guattari dans leur texte *Rhizome*[47]. L'instauration de cette logique, suppose à considérer « la succession comme principe d'effectuation de l'œuvre.[48]» En réalisant mes prises de vues en mode rafale, je produis un grand nombre d'images plaçant également la succession au cœur du processus. Dans mon processus, j'embrasse la continuité du mouvement et du flux. Dans l'élaboration de mon projet, le commencement et la fin perdent leur valeur structurelle, cédant la place d'acteur principal à la force du milieu qui se traduit, selon moi, dans la mouvance du flux. « Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement.[49]» Selon Deleuze et Guattari, le milieu est un endroit où « […] les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. [50]» Comme j'ai mentionné ci-dessus dans certains de mes polyptyques pour leur création je procède à la découpe d'une séquence dans ma planche contact sans modifier

[45] Thierry Davila, *Marcher, Créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, p.11.
[46] Deleuze et Guattari citent la logique du ET en ce qui concerne la manifestation du sens rhizomatique dans la littérature américaine.
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Milles Plateaux,* Paris, Ed. de Minuit, 1980, p 37.
[47] *ibid*.
[48] Thierry Davila, *op.cit*., p.55.
[49] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit*., p.36.
[50] *ibid*., p.37.

l'ordre, ce geste est pour moi équivalent à une extraction localisée dans un espace intermédiaire. Pendant mes trajets il y a une succession constante des lieux et des moments et des plans intermédiaires. Mon intention n'est pas de délimiter et designer à travers mon appareil photo un seul et unique espace, mais je veux plutôt accompagner la trajectoire de mon corps traversant ses espaces intermédiaires, un peu dans le même sens que dans l'œuvre « Toe Touch » de Vitor Acconci auquel je me suis référée précédemment. Quand je présente mes séries je veux que cette sensation soit visible. Mes accrochages décrivent un univers où la mouvance est la force motrice pour l'éveil de l'imaginaire du spectateur, et ceci consiste une deuxième étape de mon travail où mes photos deviennent des véritables hétérotopies, permettant au spectateur de se déplacer mentalement, mais je vais analyser ce point un peu plus loin.

II. Créer le mobile

À travers mes photos, je tente de relier le geste artistique au vécu. Ceci ne suscite pas de porter un regard questionnant sur le vécu, afin de faire ressortir, à la surface du forage, une âme torturée. Comme mentionné plus haut, je veux plutôt interroger tous ces petits actes ordinaires qui semblent donner sens au vécu pointant *l'infra-ordinaire*. Je ne considère pas la notion de l'*infra-ordinaire* comme synonyme du quotidien. Le quotidien agit en tant que terme pour déterminer le statut et le caractère habituel de quelque chose, étant plutôt de l'ordre nominatif. Au contraire, le terme de l'*infra-ordinaire* surgit de l'interrogation de l'habituel, et du trivial, sans tenter de designer le statut de la chose mais plutôt l'état du regard vis-à-vis de cette chose. Suivant Georges Perec, *l'infra-ordinaire* se cache dans la quotidienneté et il « […] n'est pas une analyse, mais seulement une tentative de description, […] de ce que l'on ne regarde jamais parce l'on y est, […] Il s'agit d'un déconditionnement : tenter de saisir, […] le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté. [51]» Or, l'*infra-ordinaire* révèle discrètement notre *modus operandi*. Selon moi, l'expérience artistique est intrinsèquement liée au *modus operandi* de l'artiste. Comment renier, dans sa propre œuvre, qui on est et à quoi on s'attache ? Est-ce cela réellement possible, et si oui, quel serait l'intérêt de l'œuvre d'art ? Relier le geste artistique au vécu se transforme ainsi pour moi en une démarche visant à diminuer l'écart qui peut se manifester entre moi et mes photos, ce qui ne signifie pas que mes photos n'ont pas une existence autonome, dés qu'elles occupent un espace hors déplacement, comme les murs d'une pièce, elles s'ouvrent à des lectures qui me sont étrangères et qui probablement ne rejoignent pas mes intentions.

Dans ce projet, j'ai démarqué mon *infra-ordinaire* par mon émerveillement face à la mouvance de la perception, ce débit imparable des changements de décors, parmi lequel notre corps joue le « metteur en scène [52] ». J'ai défini juste un espace, lequel, à mon avis, dégage la même puissance que le flux, l'espace intermédiaire du déplacement. Je réalise mes photos et j'écris des bribes de texte, lors de trajets en voiture de très longue durée. Comme je l'ai analysé dans les chapitres précédents, je considère cette action comme un non événement producteur d'effets de sens, qui a la capacité d'« interroger l'habituel ». J'entends dans ma démarche comme habituel, la façon simple et ordinaire dont le déplacement s'inscrit dans le

[51] Cité dans un entretient de Georges Perec avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n°76, 1979, p.4.
[52] formule qui appartient à Merlau Ponty dans
Maurice Merlau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* Gallimard, 1964.

flux. De nombreux artistes ont mené, au cœur de leur travail plastique, le déplacement physique sous plusieurs manifestations, comme par exemple celle de la marche, de la déambulation etc. La volonté de créer étant mobile, les a conduit à la création de dispositifs qu'on qualifierait de nomades et éphémères où ils font preuve de leur investissement au réel par le biais de leur rencontre entre accidentel et occasionnel, voire infra-ordinaire.

Prenons l'exemple de la photo-installation de l'artiste Gabriel Orozco intitulée « Turista Maluco ! » qu'elle a été effectuée dans tels conditions. L'artiste pendant sa déambulation dans une ville anonyme, se retrouve dans un lieu qui semble être le marché du village, où il réalise une installation éphémère en disposant sur les tables vides du marché des oranges récupérées sur place. L'ensemble des oranges va former par la suite, au sein du cadre de l'image photographique, une sorte de composition qui semble arbitraire mais possède en même temps l'apparente précision d'une constellation astrale. Un passant qui traverse le lieu du marché, au moment de la réalisation de l'installation, va appeler l'artiste touriste fou, une phrase qui deviendra par la suite le titre de l'œuvre. L'ensemble de l'installation décrit la rencontre de l'artiste avec l'évènement, aucun élément n'appartient à un moment postérieur de réalisation, même le titre s'agit d'une contingence du moment. Paul Ardenne cite en se référant à l'artiste expérimentateur du monde et non inventeur des mondes « Ce qui actionne le mécanisme de l'art, en l'occurrence : cet état de coexistence, entre une pulsion d'esthétisation nourrie d'aucun programme et un monde réel hypertrophié, cumulant en soi une offre potentielle inouïe de programmes d'art. L'artiste ? Il suffit bien qu'il soit là.[53] » L'espace du marché a subi le passage de l'artiste qui « […] a le pouvoir de retoucher le monde et d'abandonner ce recadrage sur place, de le confier au hasard. [54]» L'artiste n'est plus un inventeur des mondes mais cela ne signifie pas l'épuisement des pratiques mais une autre conception du geste artistique. On ne peut pas s'empêcher de voir les prédécesseurs de cela dans la notion du ready-made et en l'occurrence dans le mouvement dadaïste.

[53] Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *op.cit.*, p.14.
[54] Thierry Davila, *op.cit.*, p.18.

Gabriel Orozco, *Turista Maluco* (Crazy Tourist), 1991 © Gabriel Orozco

Pourquoi créer le mobile ? A part la création de dispositifs qui démontrent la liaison du geste artistique avec le hasard et l'occasionnel, la volonté de créer étant mobile exprime aussi le fait que parcourir une distance n'est pas une acte simple, mais un acte qui devient la matière première de l'œuvre conditionnant son existence. À partir des années 1970, les artistes britanniques Hamish Fulton et Richard Long commencent à pratiquer la marche en tant que démarche artistique. Hamish Fulton se présente sur la scène artistique en se nommant un *Walking Artiste*. En entrant dans son site Internet[55] et avant qu'on puisse avoir accès au menu principal et à ses œuvres, l'artiste nous communique sa démarche sous forme de message, qui reprend la formulation de citation, (à chaque entrée sur le site il y a un message diffèrent). « Walking is the constant / The art medium is the variable », voire même, « Walking into the distance / beyond the imagination ». Il ne laisse aucun doute sur sa relation avec son œuvre ; marcher c'est créer, ou même pourrait-on dire, pour créer il faut marcher.

L'œuvre d'Hamish Fulton m'incite à réfléchir aux limites de l'œuvre mobile. Son principe fondamental consiste à effectuer des trajets ; très longs et à destinations variées. Ainsi qu'il le dit lui-même, ses chaussures de marche sont son principal outil de travail et son intérêt fondamental se perche dans l'espace intermédiaire du trajet. La durée de la marche est

[55] lien internet: http://www.hamish-fulton.com/

pour lui un élément aussi important que ses chaussures. On peut le définir comme œuvre physique, mais qui porte aussi des caractéristiques mentales. Comment créer sans faire référence à la matière brute ? Dans son interview[56] avec Alastair Sooke, journaliste du journal *The Telegraph*, en réponse à la question du journaliste « Est-ce qu'il y a la possibilité que la marche qu'on est en train d'effectuer se transformera en une œuvre d'art ? » Fulton répond « Si on parcourt une certain distance, à ce moment oui, il y a une forte possibilité [57]». La création de l'œuvre semble avoir basculée complètement dans la sphère de l'immatériel et du sensible, pourtant l'artiste éprouve toujours le besoin de communiquer à travers une forme qu'il a œuvrée, même si il s'agit d'une réalisation purement conceptuelle. Richard Long qui pratique également la marche, a développé plusieurs dispositifs pour partager sa marche, un exemple de ses dispositifs est la création d'interventions plastiques pendant ses parcours sous formes de sculptures ou d'installations utilisant seulement des matériaux qu'il trouve sur place. Ensuite, soit il expose des photos de ses interventions, soit il expose les sculptures elles-mêmes.

Richard Long, *A Circle in the Andes* ,1972 © Richard Long

[56] « Hamish Fulton wanders the neural pathways », *The Telegraph*, http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9014354/Hamish-Fulton-wanders-the-neural-pathways.html
[57] *ibid*., traduit par Eleni Tsara.

A l'opposé de Richard Long, Hamish Fulton pendant ses marches, ne laisse aucune trace sur place, pour lui tout se passe durant l'accomplissement physique du trajet. Cependant, son travail ne reste pas enfermé dans une approche purement conceptuelle, il ne renonce pas à la recherche d'une forme plastique afin de donner visibilité à ce qu'il a œuvré. Hamish Fulton pratique l'art de la marche dès les années 1970, et durant cette longue période, ses réalisations plastiques ont acquis plusieurs formes. Pendant ses premières marches, ses réalisations libéraient un aspect plus romantique et intime. Il réalisait seulement des photos, qu'il cadrait ensuite en écrivant des légendes en-dessous. Son intérêt semble se focaliser sur la découverte d'un moyen de partager le ressenti de ses trajets, et non à la délivrance des détails concernant son déroulement. Selon moi, ses réalisations sont plus psychologiques révélant un regard et un questionnement d'introspection. Par exemple dans *France on the Horizon* (Fig.1) de 1975, la légende au-dessous de la photo s'agit d'un texte laconique, mais assez descriptif pour nous fournir des informations pratiques relatives au trajet effectué. « France on the horizon – 21 miles across the channel / a one day 50 mile walk by way of the white cliffs of dover / England summer 1975 ». A l'antipode de la légende, la photo ne nous révèle rien du trajet, mais elle nous livre généreusement le regard de l'artiste qui semble vouloir se perdre dans l'étendu de l'horizon et en l'occurrence de l'infini. La composition est construite soigneusement évoquant une ambiance qui nous rappelle les tableaux romantiques du XIXème siècle, mais actualisée. L'espace du langage et l'espace de l'image évoquent séparément des contextes différents, d'un côté, à travers la photographie, on a l'impression de plonger dans le moment introspective où l'artiste a enregistré la photo, et de l'autre côté, l'aspect mécanique et froid du texte impose une distance entre nous et ce moment d'introspection qui semble être révélé par la photo.

Hamish Fulton

France on the horizon, 1975

Photographie noir et blanc, 1020mm x 1220mm, Tate Modern

© Hamish Fulton

Hamish Fulton

Walk

Point de vue d'installation Exposition Turner Contemporary, 2012

© David Grandorge

Je cherche des images derrière la vitre de la voiture, dans les écarts paradoxales du temps accéléré par le déplacement en voiture, et des moments vides où elles se présentent démunies face au rythme du mouvement. Pour moi, cet espace se manifeste comme un contre espace qui s'offre à l'introspection et à la rêverie, cependant qu'il continue d'être accroché au réel. Les points A et B qui définissent le sens physique du trajet peuvent changer constamment de coordonnées, l'espace intermédiaire au contraire ne possède jamais de coordonnées, il est toujours dépendant du point A et du point B, comme une sorte d'interstice qui relie des espaces. Cet espace intermédiaire entre le point A et le point B devient un lieu assez singulier, qu'on n'essaie pas de comprendre, parce qu'il semble être dépourvu d'une causalité et par conséquent paraît insignifiant, il exprime un lieu que l'on l'embrasse différemment. Je vois le reflet de ce mouvement dans les rituels quotidiens de nos vies qui paraissent en une suite de recherches incessantes. On va toujours vers quelque part, comme Ulysse, on cherche notre Ithaque. Du lit à la cuisine pour prendre son petit déjeuner ; de la maison au travail pour gagner son salaire. Le poète grec Konstantinos Kavafis dans son poème intitulé « Ithaque » empruntant le personnage d'Ulysse décrit minutieusement cette recherche qui nous mène vers le point B. Pour le poète Ithaque symbolise le bout du chemin ; qui est possiblement le bout de la vie, mais dans nos vies on part à la recherche de plusieurs Ithaque(s), ou même on les croise. Le poète désigne où se cache la force de ce déplacement :

« Quand tu prendras le chemin d'Ithaque,
souhaite que la route soit longue, […] [58]»

William Burroughs donne le conseil suivant au voyageur « Voyager dans l'espace vous devez laissez derrière vous la vieille poubelle verbale : discours sur Dieu, discours sur le pays, discours sur la mère, discours sur l'amour, conversations de salon. Vous devez apprendre à exister sans religion, sans pays, sans alliés. Vous devez apprendre à vivre seul et en silence. Qui prie dans l'espace n'est pas là. [59]» C'est dans cette optique que j'ai perçu, dans l'interstice du trajet, un espace d'introspection où je pourrais m'isoler. L'automatisme de mes prises de vue est pour moi un outil et un espace neutre débarrassé des soucis esthétiques et même intellectuels, chaque fois que je le visite, je ressens comme si c'est la première fois. Le mode d'enregistrement de mes photos vise à enlever l'apparence intime et documentaire de

[58] Vers extrait du poème *Ithaque* de Konstantinos Kavafis (1863-1933) écrit en 1911.
(Traduit du grec par Eleni Tsara)
[59] William Burroughs, *Essais 2* (1984), trad. G-G Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1996, p.157-158.

mes déplacements, mais il neutralise aussi mes « vieilles poubelles ». Il est possible que mes trajets soient le seul moment de pure liberté ; il n'y a rien derrière moi, et devant moi je ne suis pas encore arrivé.

1. Effondrement du réel

Saisir le flux dans sa mouvance est devenu pour moi l'équivalent de l'écriture d'un poème, une opportunité pour laisser l'ombre intérieure apprivoiser le visible. Souvent pendant mes projets, je cherche toujours très énergiquement à retracer en pensée une voie philosophique capable d'éveiller ma curiosité plastique. Les divers chemins que je croise, me plongent dans des interrogations qui réveillent mes hantises existentielles. Mes hantises se transforment en pensées et questionnements. Le cheminement philosophique est un moyen de creuser au delà de l'épiderme des choses, cherchant à me rapprocher du sentiment du vécu. Ceci constitue la force motrice de mon regard. Il m'est impossible de nier cette caractéristique de ma personnalité, il est moi, il est l'ange noir qui hante mon objectif. Je pense que c'est aussi cette caractéristique qui m'a poussée à chercher un espace où la rêverie et la contemplation dominent sa genèse.

Le ressenti de l'expérience du photographique, que je vise à transmettre à travers mes photos, se nourrit également de mon imaginaire qui se met en mouvement. En réalisant des prises de vue en mode rafale, sous ce rythme frénétique et nébuleux, j'abandonne la recherche de cohérence dans mes actions, je me perds dans les strates de ma vision, négligeant la recherche du sens dans l'image, et par conséquent je crée des abîmes. Robert Smithson a insisté sur le fait que «Marcher conditionnait la vue et la vue conditionnait la marche, jusqu'à ce qu'il semble que les pieds puissent voir. [60]» Voir trop pour ne rien voir pour finalement tout voir. Merlau Ponty cite « c'est en regardant, c'est encore avec les yeux que j'arrive à la chose vraie, ces mêmes yeux qui tout à l'heure me donnaient des images monoculaires [61]» Ma vue s'épuise à chaque trajet par le mouvement accéléré et ininterrompu de mon regard, j'utilise l'appareil photo pour enregistrer cet épuisement, mais il n'est pas présent dans mon processus comme un simple témoin d'un regard excessif. L'aveuglement de ma vision ne vise

[60] Extrait de notes manuscrites sur le voyage au Yucatán dans les archives de R.Smithson. Traduit et cité par A-F Penders, *En chemin, le land art*, t.I : Partir et tome II : Revenir, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p.232. dans Thierry Davila, *op.cit.*, p.54.
[61] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.23.

pas seulement à adhérer mes photos au vivant, mais je cherche aussi à trouver un moyen de les relier à l'action de mon imaginaire.

Durant mes trajets, je me rends disponible au mouvement, cherchant à accomplir en même temps une expérience plastique. Cette disponibilité que je démontre au moment permet à l'interstice du déplacement de m'attraper, et parfois avec une violence extrême, en me forçant d'entrer dans un espace de rêverie et de contemplation non préalablement recherché. Durant le trajet, les chemins que j'esquisse en pensée et dans mon imaginaire se multiplient sans cesse, brouillant les sorties que je pourrais choisir. Une sorte d'entrelacs mentaux se crée et je me retrouve ainsi, très souvent dans un état nébuleux où seule l'énergie du flux, produite par mon déplacement, me permet d'avancer, son sens se confond, je ne peux plus préciser si j'avance où je recule. L'interstice du trajet contredit dans un sens la logique du flux, en proposant un moment qui paraît capable de ralentir sa cadence de manière fictionnelle. Cet effet s'adresse directement à notre perception du temps, et la durée joue un rôle extrêmement important à son ampleur. Le plus nous sommes sous l'influence de cet effet, le plus on plonge dans un état de rêverie et c'est pour cette raison que j'essaie d'effectuer de très longs déplacements. Ainsi cet espace me permet de plonger dans le mécanisme de la donnée la plus infra-ordinaire de l'existence, le temps.

Mes trajets sont d'une durée assez importante s'élevant jusqu'à trois jours, je pense que je recherche ainsi à ressentir plus fort le ralentissement de l'action du flux, ayant l'espoir vain de le saisir. Soudain un moment vide arrive pour signaler une pause, un espace de rêve qui s'ouvre aux caprices du regard, je me retrouve dans mon véritable atelier où je commence à inventer mes images. Je produis[62] essentiellement durant cet état, ainsi mon intervention obtient des caractéristiques psychologiques. Je ne m'intéresse pas à la transcription d'un moment hallucinatoire, le flottement que je viens de mentionner ci-dessus est pour moi juste un moment qui semble avoir le pouvoir de nous séparer momentanément de la réalité. Quand je suis en pause, la force de la mouvance du flux produit un mouvement palindrome et c'est cette caractéristique qui attire mon attention. Le substantif palindrome, du grec *palin* (παλιν) qui signifie se déplacer vers l'arrière, et du grec *dromos* (δρομος) qui signifie chemin, décrit un parcours qui s'effectue en alternance vers des directions opposées. Et mon mouvement semble avoir lieu entre deux mondes, il parait être formé dans l'antagonisme de la continuité

[62] J'ai utilisé le verbe produire parce que pendant mes déplacements je prends des photos mais j'ai écris aussi des bribes.

du flux et de l'agissement de la pensée, laquelle éveille mon imaginaire, créant par conséquent une deuxième temporalité dans mon parcours qui s'oppose à celle du trajet. Cet état bipolaire me permet d'établir un basculement constant entre l'imaginaire et la réalité et c'est pour cela que je définis ce moment comme un espace hétérotopique. Le concept de l'hétérotopie[63] examine précisément un genre de contres espaces qui se manifestent dans le parcours de l'*ici et maintenant*. Foucault au début de son texte *Les Hétérotopies*[64] cite « Pourtant je crois qu'il y a –et ceci dans toute société- des utopies qui ont un lieu précis et réel […] un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours.[65]» Cependant, il ne faut pas considérer la notion de l'hétérotopie comme la désignation d'une simple découpe de l'espace en lieux singulier, elle est *la douceur des utopies* [66]. J'ai recours à la notion de l'hétérotopie dans le sens où je décris un moment durant lequel la perception se plonge dans un état de contemplation profonde et de rêverie transformant cet état en un genre de lieux évanescent qui s'oppose à la réalité. Autrement dit, à ce moment là, je me sens me livrer à la rêverie et de procéder à une sorte de poétisation de l'espace réel. Mes prises de vue accompagnent ce moment et les images que j'obtiens sont sa trace. Pour donner un exemple, dans mes planches contacts je retrouve plusieurs fois la présence d'un arbre seul, elle est si récurrente que j'ai décidé de présenter ses photos de manière autonome comme si elles s'agissaient d'un moment spécial durant ce déplacement.

[63] Voir sa définition dans la note de bas de page numéro 11, page 6.
[64] Michel Foucault, *op.cit*.
[65] *ibid*.
[66] *ibid*., p.23.

Déplacement #01 022, photographie numérique, taille variable, 2012.

Déplacement #02 614, photographie numérique, taille variable, 2012.

2. Des interactions entre le verbale et le visuel

Les bribes que j'ai écrites durant le trajet sont des transcriptions de fragments de ma pensée, leur construction s'apparent à la même logique de mes photos. Elles révèlent aussi le vécu, à la seule différence que les mots ont une force tellement distincte de celle des images, pourtant dans ma pratique je vois entre les deux une équivalence en train de se créer.

La relation que j'ai avec les mots est assez particulière est celle-ci se reflète inévitablement dans mes écrits et mes proses. Mes déplacements m'ont menée à parler en plusieurs langues, et par conséquent je suis arrivée à une sorte de bégaiement linguistique qui déstructure le rythme naturel de ma pensée. J'ai toujours embrassé ce disfonctionnement comme une opportunité de me débarrasser du langage superflu, et des ornements linguistiques. Selon moi, dans ce projet les mots occupent bien leur place. Je les cherche dans un interstice, semblable à celui des écarts de ma pensée et rempli par la trajectoire du déplacement. La ville et l'autoroute, envahis par l'écriture anonyme de la communication, s'ouvrent durant mes trajets comme un livre à son détenteur. J'attrape les mots et je les contemple juste pour le plaisir de rêver avec eux.

Je nomme mes textes de bribes parce que justement, je ne le conçois pas en tant qu'unités textuelles signifiantes, mais comme des matérialisations verbales de l'action de ma pensée. Quand je me lance dans la construction de mes bribes, la parole errante cherche sa structuration, l'action du regard et de la pensée, en véhiculant, selon moi, dans le choix des mots, leur interaction. J'emploie le verbe construire plutôt qu'écrire parce que ma volonté n'est pas concentré a la création des syntagmes lexiques dont le but est le surgissement du sens. Je cherche ni la fabrique du mythe ni le simple discours. Je n'aperçois pas le langage, ni en tant qu'élément déclencheur d'une narration, ni comme élément producteur de sens, mais comme un élément qui arpente la structure de l'action de la pensée. À travers mes bribes je me rapproche du fonctionnement de ma pensée mais ne vise pas à faire sa cartographie. Tristan Tzara cite « La pensée se fait dans la bouche [67]», un constat qui m'incite à réfléchir que la pensée n'est pas seulement un acte cognitif du cerveau qui a besoin pour son élaboration un espace et un temps distinct, mais au contraire qu'elle a la capacité de se manifester à travers une instantanéité équivalente à celle d'un regard. Ainsi, je considère la

[67] Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, 1924.

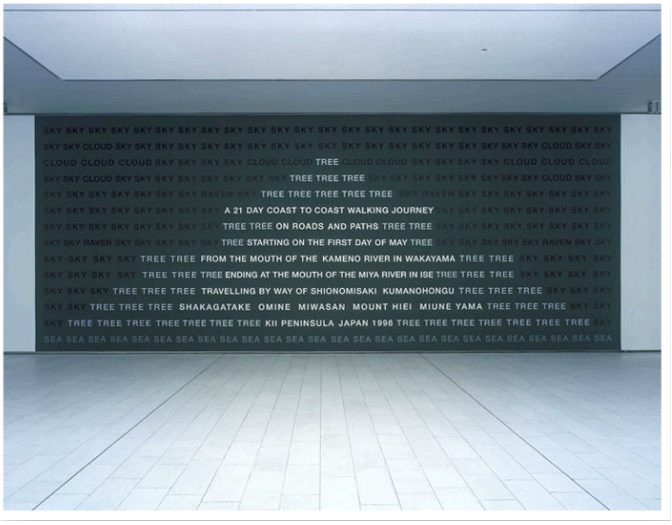
pensée comme une matière qui possède un caractère inné, par opposition au discours logique préconstruit.

Deleuze et Guattari citent dans *Rhizome* « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.[68]» L'acte d'écrire est capable d'enregistrer n'importe quelle trace de n'importe quelle intensité ; il est capable de la tordre ; de l'amplifier ; de la transformer ; de l'interpréter ; de la prêter. Bachelard mentionne dans la *Poétique de l'Espace* « Les mots – je l'imagine souvent- sont de petites maisons, avec cave et grenier[69] ». Peut-on entendre un mot sans générer simultanément une image ou un sentiment ? Ou en abordant la même question dans l'autre sens peut-on prononcer un mot sans dénoncer une racine de notre pensée ? Les mots peuvent aussi devenir une ouverture pour la pure rêverie ; aucun réfèrent iconique ne s'impose d'avance, comme c'est le cas de l'image photographique. Le mot est possédé par l'austérité de la signification, je dirais, dans le même sens, que la photographie est possédée par l'hégémonie du référent. Pendant l'énonciation ou la lecture d'un mot, c'est le jeu de la correspondance et de l'association qui s'en charge pour la création des possibles référents iconiques dont la forme appartient exclusivement à son créateur. C'est cet aspect intime du langage que j'essaie de véhiculer à travers mes bribes. J'ai déjà démontré comment dans ma démarche je tentais de m'échapper aux contraintes du référent iconique afin de faire adhérer la photographie au vivant, à travers mes bribes j'opère le contraire, le langage dépourvu de structure syntagmatique a recours à l'image afin d'obtenir son existence.

Je pense que, dans le travail de Hamish Fulton, on découvre la création d'une poésie qui émane du heurt entre visuel et verbal. Dans son travail, le langage tient également une place très importante. Il utilise la force des mots et leur capacité de transporter, créer et fasciner le spectateur sans modéliser sa pensée et en donnant une vision précise. On pourrait dire qu'il attribue ainsi aux mots une sorte de plasticité ; il les utilise comme des outils picturaux, graphiques. Les mots se transforment en signes et ils obtiennent en conséquence une double fonction, ils sont des signes linguistiques qui deviennent aussi des signes visuels. Il a recours aux codes de la communication visuelle et précisément aux codes de la publicité. Il joue avec la typographie avec beaucoup de virtuosité, en se servant de toutes ses normes et contraintes. Les paysages que Fulton prend en photo et les mots qui les escortent, ou même

[68] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit.* , p.11.
[69] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.139.

qui les constituent, émanent d'un univers poétique. Ces textes télégraphiques sont des textes descriptifs qui rappellent des inventaires, mais la notion du souvenir est également présente. À travers ses réalisations plastiques, on ressent que cet espace est impossible à recréer devant nos yeux ; il peut être ressenti mais jamais avec la même intensité d'émotion. En parcourant ses productions plastiques, on perçoit une liberté en train de s'esquisser. Les mots et les paysages que Fulton nous livre, guident inévitablement notre imaginaire, mais sans le dominer ; ils opèrent comme des petits coups de vent qui réorientent notre esprit afin que nous puissions rester toujours à côté de l'artiste dans sa marche.



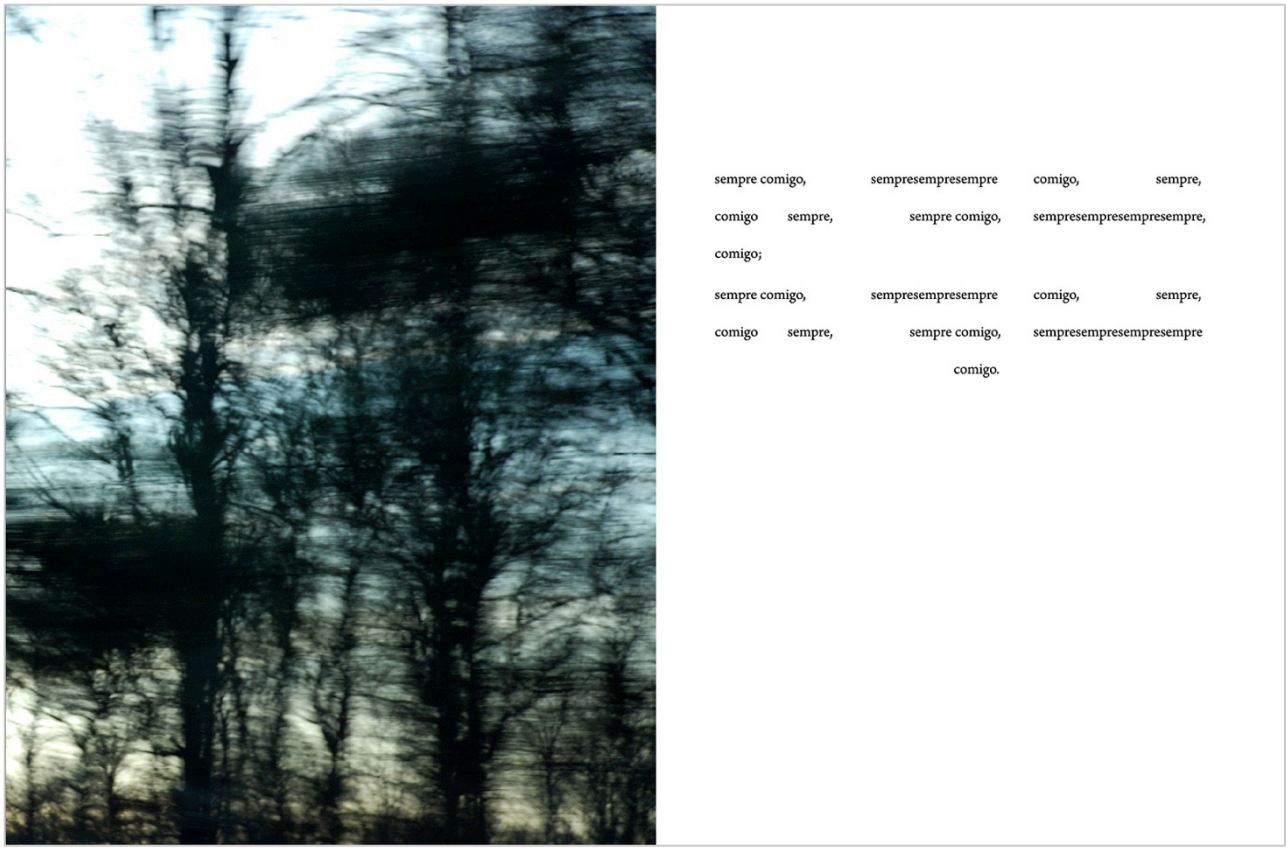
A 21 day coast to coast walking journey, Japan 1996
© Hamish Fulton

Pour moi le langage est un matériau, il dégage une plasticité. Je ne le considère pas comme un lieu qui se renferme dans l'austérité de la signification linguistique mais au contraire comme un lieu qui s'ouvre au déploiement de la perception et à la genèse de la pensée et par conséquent à l'imaginaire. Selon moi, on parvient à distinguer cette force du langage dans le travail de George Perec. Dans *Espèces d'espaces* Perec effectue un inventaire pragmatique et affectif de la notion d'espace en utilisant le langage, à travers une description minutieuse des espaces physiques et mentaux. On ne doit pas négliger le fait que la feuille de papier est l'espace du langage par excellence[70]. Toutes les possibles fonctions et normes de composition du texte sont explorées ; tout paraît posséder une place particulière dans la

[70] « J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. […] »
Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éd. Galilée, 2000, p.23.

construction du discours. A travers toutes ces manipulations linguistiques et sémantiques, le langage parvient à obtenir une sorte de plasticité.

Dans certaines de mes séries, je présente mes bribes avec mes photos, parfois en créant des diptyques et parfois en les plaçant dans des polyptyques comme s'il s'agissait d'images. Je ne considère pas mes bribes comme l'illustration de mes images. Je les envisage dans l'espace, avec mes images en train de créer un flux visuel et verbal qui révèlerait la force de la mouvance de la perception. Je nomme la plupart de mes polyptiques qui contiennent des bribes de poèmes visuels, parce que, même si leur réalisation puise dans l'instantanéité et un certain automatisme, ils parviennent à mon sens à construire des univers.



Sempre comigo (toujours avec moi), photographie numérique et texte, taille variable, 2014.

3. Mes photos dans l'espace

Le moment de la présentation de mes photos hors leur contexte du déplacement est une deuxième étape de mon travail qui soulève des enjeux supplémentaires vis-à-vis de ma démarche. J'ai déjà mentionné qu'en présentant mes photos je vise à créer un univers qui puise sa force dans la mouvance du flux et qui a les caractéristiques d'un rhizome. Je ne recherche pas la cohérence thématique ou sémantique à travers l'accrochage de mes photos qui est plutôt aléatoire. Comme ce projet est récent je n'ai pas eu vraiment l'opportunité de réfléchir scrupuleusement au mode d'exposition de mes photos et d'expérimenter plusieurs solutions. Je sais qu'à travers l'espace où mes photos seront exposées, j'aimerais rejoindre l'idée que Samuel Beckett développe dans sa nouvelle *Image*[71] où il nous fait entrer dans le mode opérationnel de l'épuisement du langage questionnant le sens produit par la présence du point dans la structure du discours. L'ensemble de la nouvelle est construit à travers une seule phrase qui tente de décrire une promenade d'amoureux dans un champ. Cette phrase ne se désenveloppe pas à travers les pages par le biais de la cohérence ayant comme but l'éclosion d'une vérité ou d'un discours, elle semble être une tentative de faire image à travers les mots qui semblent dispersés sur les pages, en renonçant à la structure de la description. Elle appauvrit graduellement le rôle de la fiction et du discours, les laissant opérationnels seulement dans un plan perceptif. En lisant le texte on n'essaie pas de comprendre la globalité de l'histoire par l'aboutissement du discours, mais au contraire on essaie de saisir le contexte à travers l'énonciation séparée de chaque mot qui par défaut nous indique une signification.

« […] c'est fini, c'est fait ça s'éteint la scène reste vide […] je souris encore ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre dans la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image.[72]»

Beckett conçoit des unités lexicales où le lecteur peut s'accrocher afin de construire le rythme de la lecture. On voit que la structure du discours ne cherche pas à générer un sens mais une concaténation. Selon moi, les mots se transforment en fusils qui balisent la pensée en l'engourdissant. L'imaginaire ne construit plus un univers fictionnel à travers un système de représentation fondé sur la cohérence. La multiplicité et le flux produits par la concaténation des unités lexicales, instaurent un espace intuitif durant la lecture rempli de

[71] Samuel Beckett, *L'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p.17-18.
[72] *ibid*., p.17-18.

faux raccords qui contredisent la linéarité d'un schéma diégétique et la construction du mythe. À mon sens, Samuel Beckett ne cherche pas à créer un monde, mais à creuser celui qui existe déjà, en le déconstruisant, le multipliant, le rendant caduc, jusqu'au moment où l'écran devient noir et s'éteint, peut-être comme l'écran que Jacques Rancière envisage pour démasquer l'artifice du spectacle[73]. C'est ainsi que j'aimerais explorer l'installation de mes photos, dans un contexte différent de celui de leur création, mais comme je n'ai pas eu encore l'opportunité d'expérimenter leur installation dans l'espace, sauf si ce n'est que dans l'espace confiné de mon appartement, je peux seulement émettre des hypothèses sur le rendu. Cependant mes polyptyques et mes poèmes visuels démontrent cette volonté de création d'un univers à travers le flux verbal et visuel. À travers la monstration de mes séries dans l'espace, je vise à montrer que les mots peuvent participer à la création d'une image, sans avoir recours à la construction du noème à travers la synthèse d'une phrase, de révéler la sensation de débordement du mouvement du regard, la diversité et le rythme de ses focalisations, et finalement de faire apparaître que la pensée se fait aussi dans l'image et non seulement dans la « bouche ».

[73] Jacques Rancière propose, pour qu'on puisse sortir de la passivité face à l'image, de l'opposer à l'action vivante « […] Mais pour cela, ne fallait-il pas supprimer les images, plonger l'écran dans le noir afin d'appeler à l'action, seule capable de s'opposer au mensonge du spectacle ? »
Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.96.

CONCLUSION

Dans la dernière partie de ce mémoire, je vais essayer de rassembler mes différentes pensées, sans avoir la prétention de procéder à la genèse d'une seule et unique conclusion. Un déplacement vient de se produire ; celui de la page 01 à la page 57, mais précisément sommes-nous arrivés à notre destination ? Il n'y pas de déplacement qui ne soit pas accompagné par le passage du temps et ses imprévus. Je me trouve, à présent, à la dernière étape de cet écrit, et j'ai l'impression qu'il y a beaucoup de points que je n'ai pas assez développés, ou possiblement, ceci me paraît clair maintenant, parce que justement j'ai réussi à franchir certaines étapes dans ma pratique. Comme mentionné dans l'introduction, j ai décidé de faire ce mémoire sur un projet que j'ai entamé au début de ce master, premièrement parce que j'avais besoin d'actualiser ma pratique et deuxièmement pour éviter de faire un retour global sur mon travail.

Je pratique la photographie depuis quelques années maintenant. Dans ce projet, j'ai voulu interroger la relation que l'espace photographique entretient avec le flux pour révéler la façon dont la photographie est capable de démontrer une adhérence au vivant plutôt qu'à la restitution du réel. Je discerne dans la notion du vivant la notion de l'expérience en tant que moyen de mise en œuvre pour saisir son essence. Pour la réalisation de mes photos, j'ai défini un cadre d'action auquel je me place pour chaque prise de vue. Or, je veux rejoindre l'idée de Paul Ardenne qui exprime que l'expérience est « […] ensemble à éprouver, à parcourir, à visiter et à revisiter, en se confrontant de manière répétée à un contexte en apparence connu, mais en apparence seulement. [74]» Je réalise mes photos en mode rafale de façon spontanée, durant des trajets en voiture de longue durée. *Bis repetita placent*[75] cite Horace, et depuis le premier instant où j'ai commencé à réaliser des photos sans réfléchir, je n'arrive plus à utiliser mon appareil de la même façon que je procédais auparavant, c'est à dire de partir à la recherche d'une situation à photographier, déterminer la pose d'un modèle, arranger un décor etc. Cette procédure a modifié mon rapport à la photographie.

Le mouvement constitue le cœur de ma démarche et détermine son terrain d'action. Faire l'expérience du mobile est pour moi cela, appréhender comment saisir l'essence de *l'ici*

[74] Paul Ardenne, *op.cit.*, p.44.
[75] « Les choses répétées plaisent » Horace, Art Poétique, v365

et maintenant sans prendre en compte les « vieilles poubelles [76]». « Il n'y a pas entre l'artiste et le monde plus que l'épaisseur d'un regard distribué ici et maintenant, plus que la distance de l'échange immédiat. [77] ». À mon sens, dans l'immédiat apparait le sentiment d'urgence déclenchant un comportement spontané qui renvoie au vivant. Le cadre dans lequel j'ai décidé de réaliser mes prises de vues, réveille en moi ce sentiment d'urgence qui provoque, par la suite, la perte de mon intérêt pour la préparation préalable de la prise de vue. Le photographique s'aveugle due à la spontanéité de mon regard qui accompagne la trajectoire du mouvement.

Lors de mes déplacements, mon appareil photo capture l'absence de pause et de ralentissement au sein de la cadence du mouvement. Je cherche à travers mon objectif une forme de visibilité du ressenti de l'expérience du flux, pour lui donner une présence dans le vain espoir de le fixer pour constituer une preuve de mon intervention. On ne doit pas négliger le fait que la photographie possède une temporalité propre, malgré mes efforts d'automatiser mes actions, le tirage dévoile toujours une partie de mes anges noirs qui hantent ma pensée et que la puissance du flux n'a pas réussi à neutraliser. Pour cette raison, dans mes photos, je tente de faire disparaitre les éléments qui pourront les rattacher à une situation précise, annonçant ainsi la présence d'un événement. J'aveugle mon objectif pour le rapprocher le plus possible de l'expérience, pour cela, je mets en place une procédure technique, qui repose sur la manipulation des paramètres de l'appareil photo, afin de dissoudre les référents iconiques. Ainsi en regardant mes photos, on ne cherche pas à restituer la situation qui a eu lieu devant l'objectif pendant la prise de vue, mais on se sent absorbés par les traces du mouvement qui forment une sorte d'écriture. Les deux types de flou (le bougé et le filé), auxquels j'ai recours, accentuent l'existence de cette écriture et affirment sa dimension graphique. Les textes que j'écris s'inscrivent également dans cette volonté de détachement à l'évènement qui se traduit en l'occurrence par l'occultation de la narration. La primauté du signe graphique s'affirme par le biais de la déstructuration du langage. Or, image et texte parviennent à construire un système d'écriture du flux propre à eux.

Le ressenti, que je recherche à révéler, surgit de l'empreinte de la trace du mouvement, et par conséquent, je dirais que je parviens à faire l'expérience du mobile et du flux à travers la création de cette empreinte. Or, la procédure devient l'élément constitutif de l'image. Sa

[76] William Burroughs, *op.cit.*, p.157-158.
[77] Paul Ardenne, *op.cit.*, p.15.

présence au sein de ma démarche est primordiale parce qu'elle me permet d'étudier le photographique sous l'optique d'un système de signes qui appartient à la représentation graphique. Mes polyptiques sont des témoignages d'une action qui a eu lieu, révélant sa trajectoire. À travers l'installation de mes photos, je veux mettre l'accent sur la primauté de la procédure qui produit l'écriture du mouvement, pour rendre compte que le photographique possède une dimension graphique capable de créer un vocabulaire propre à lui. Mes prises de vue deviennent ainsi des inventions de mon regard, où la pensée se fait parcourant la puissante écriture du mouvement. Ni début ni fin, juste le milieu d'un regard aveugle.

VERS UNE TRANSPOSITION DIDACTIQUE

A l'issue de l'analyse de mon travail plastique je pourrai distinguer plusieurs notions qui seront mises en relation avec le programme du collège, en s'adaptant au niveau exigé. Les deux principales notions clés, autour lesquelles mon travail plastique est construit, sont l'hétérotopie[78] et le rhizome[79]. Ces deux notions sont abordées au sein de l'action du déplacement, pourtant chacune résonne différemment dans mon travail, donnant lieu à la naissance des diverses problématiques. Dans la première partie, il sera question d'examiner comment ces notions, définies par le contexte du déplacement, pourront se relier avec différentes entrées dans le programme et en quoi on pourrait les envisager en tant que contenus d'enseignement. Dans la deuxième partie, j'aimerais procéder à la proposition d'un dispositif, entreprenant et analysant quelques notions et problématiques qui dérivent de mon travail plastique actuel et d'une réflexion qui rejoigne la continuité de ma pratique.

Dans le cadre de mon travail, je ne suis pas intéressée à la notion du déplacement d'un point de vue général, mais à la manière dont il se manifeste dans ma vie, pourtant ce n'est pas à travers un prisme autobiographique et narratif que je propose son examen. Je considère que l'interstice du déplacement porte une facilité au sein de sa compréhension qui permet l'envahissement et la juxtaposition des signes provenant d'espaces hétérogènes. Selon moi, cette hétérogénéité déréalise l'action et forme un contre-espace où des caractéristiques hétérotopiques et rhizomatiques sont circonscrits. Selon moi, les caractéristiques hétérotopiques de cet espace sont propices à la rêverie, à la contemplation et à l'imaginaire, et les caractéristiques rhizomatiques proposent divers systèmes de développement et de propagation de ce contre-espace. C'est à travers cette considération de l'espace du déplacement que je propose sa mise en relation avec le programme, comme un espace qui est propice à l'imaginaire de l'élève et qui l'invite à la création d'autres aux effets de sens poétiques, symboliques, sensibles, etc.

---

[78] Michel Foucault présente pour la première fois au public le concept d'hétérotopie, le 7 décembre 1966 lors d'une émission radiophonique dans le cadre d'une série d'émissions consacrées à la notion de l'utopie. Du grec *ετερος* qui signifie autre et du grec τοπος qui signifie lieu, " hétérotopie" peut être simplement traduit par la formule *autre lieu*.
Michel Foucault, *op.cit*.

[79] Deleuze et Guattari dans leur texte *Rhizome*, publié pour la première fois en 1976 et republié dans Mille Plateaux en 1980, présentent et analysent la théorie du rhizome.
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit*.

Dans le programme de 6ème, on pourrait établir un premier lien avec l'entrée « l'objet et les réalisations plastiques ». Cette entrée permet de travailler l'objet en ayant recours à des opérations telles que le détournement et la représentation à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. Le déplacement pourrait s'aborder en tant qu'opération plastique à la recherche de production d'effets de sens poétiques, sensibles etc. Par exemple il pourrait être transposé dans un dispositif qui demanderait à l'élève la conception d'un objet dont le statut serait modifié.

Dans mon travail, je recherche à produire des effets de sens afin de manipuler et déformer la vision offerte par le dispositif photographique. Par exemple, le mode d'enregistrement que j'applique pour transcrire le mouvement continu du déplacement (mode en rafale) et le protocole que je suis, pour la réalisation de mes prises de vues, mettent à mal l'unicité de l'image et proposent sa visibilité au sein de la série et de la séquence. Parallèlement, l'exagération du temps de pose crée des effets précis qui mettent en avant l'absence et ou la dilution du point focal et par conséquent celle du référent. A l'issue de l'analyse d'opérations que je mets en place au sein de mon travail, je pourrais établir plusieurs liens avec différents points du programme de la classe de 5ème et de 4ème.

En s'appuyant sur l'entrée de 5ème « la construction, la transformation des images », il sera question ici de proposer à l'élève des opérations et actions, qui interrogent la construction et la transformation de l'image, afin de le mener à produire des nouvelles images, certaines de ces opérations étant le montage, le photomontage, le collage. Ces opérations vont mener l'élève à réaliser des actions qui mettent en avant une réflexion sur la matérialité de l'image comme le prélèvement, le découpage, le recouvrement, le frottage et par conséquent sur la question de l'hétérogénéité et de la cohérence, mais également une réflexion sur des actions qui permettent de produire une réflexion sur plusieurs problématiques reliées à l'image, comme, le cadrage, le champ et le hors-champ et le point de vue parmi d'autres.

L'entrée « l'image et son référent » de la classe de 5ème, propose l'exploration du sens produit dans l'image par le biais de diverses opérations plastiques, en ouvrant sur la question de la ressemblance et de la vraisemblance. Afin d'établir un lien avec le programme, il serait ici question de proposer à l'élève d'explorer des opérations comme la déformation, l'exagération et la distorsion à travers la manipulation de divers dispositifs optiques (appareil photo, loupe, lentilles), proposition qui s'ouvre également au travail numérique. Toutes ses

opérations pourront également être prises en compte en tant que des interventions qui modifient le statut de l'image, et par conséquent, il serait ici question d'établir des liens avec les images dans la culture artistique.

Comme j'ai mentionné ci-dessus, une caractéristique principale de mon travail est le fait de proposer la visibilité de l'image au sein de la série et de la séquence, en mettant à mal son unicité ; en même temps, cette visibilité est contrainte par la déformation et la dilution du sujet, dû à l'exposition longue. Mon questionnement pourrait être relié, dans un premier temps, avec l'entrée de la classe de 4ème « La nature et les modalités de production des images », et, dans un deuxième temps, avec l'entrée de la classe de 4ème « les images et leurs relations au temps et à l'espace ». « La nature et les modalités de production des images », cette entrée permet d'interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, multiple, séquentielle, sérielle), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support. Dans mon travail, le temps et la durée constituent mes outils principaux pour la fabrication de l'image. On pourrait proposer aux élèves des dispositifs où ils vont explorer comment l'instantanéité apparente de la photographie peut être troublée par des procédés sériels ou séquentiels. Afin de citer un exemple, on pourrait créer un dispositif dont le but principal serait la création ou la recherche d'effets qui contredisent l'instantanéité du cliché photographique. En se référant à la pratique photographique, ces effets seront, par exemple, la sous-exposition, la surexposition, le temps de pose longue, les différents types de flou (filé, bougé), parmi d'autres. En même temps, on peut transposer tous ces effets à d'autres disciplines comme la peinture et le dessin, élargissant ainsi le champ de réflexion. Ce travail peut trouver également une continuité dans un travail sur l'image cinématographique par le biais des diverses techniques cinématographique comme la technique du stop-motion, du travelling etc. où l'élève aura l'opportunité de se familiariser avec la construction d'une narration.

L'entrée « les images et leurs relations au temps et à l'espace » de la classe de 4ème permet de s'interroger sur le fonctionnement des processus séquentiels à travers des opérations diverses. Dans mon travail, les notions de protocole et de processus jouent également un rôle primordial. Le processus de la fabrication de l'image que j'ai établi est fondé sur la transparence, il se rend évident en favorisant le saisi de l'instant et non de l'aboutissement. Le protocole que je suis, interroge le fonctionnement du processus sériel et également de la séquence photographique. Il serait ici question de proposer des situations de

cours aux élèves afin d'explorer l'impact de la détermination d'un processus et d'un protocole au sein de la fabrication de l'image. On pourrait proposer un dispositif où la question de la délégation des différentes étapes de la création de l'image serait primordiale, par exemple un élève prend la photo pendant qu'un autre élève est chargé de sa présentation au fin de la séquence.

Toujours dans le programme proposé pour la classe de 4ème, l'entrée « les images et leurs relations au réel » reste dans la continuité des problématiques que j'ai formulées pour le programme de 5ème, en additionnant une réflexion sur la matérialité de l'image. Mon outil principal est la photographie. C'est un procédé technique qui aboutit à un objet physique, manifestant ainsi une matérialité. Le cliché photographique crée, selon moi, un genre de contre-espace provoquant une rupture avec le flux temporel existant et pouvant contenir des caractéristiques hétérotopiques, en proposant, par conséquent, un second espace virtuel propice à l'imaginaire. Je propose ici de questionner la matérialité de l'image à travers la mise en œuvre des opérations qui évoquent cette rupture temporelle, comme le montage, le découpage, le cadrage. Ces opérations vont mener l'élève à la création d'une nouvelle image (poétique, symbolique, métaphorique, allégorique) qui permettra développer par la suite une réflexion sur sa virtualité.

Autre outil auquel j'ai recours dans mon travail est l'écriture. Je ne la perçois pas plus en tant qu'élément déclencheur d'une narration que comme élément producteur de sens, mais comme un élément qui arpente la structure de l'espace abstrait de la pensée. J'essaie d'utiliser la force des mots et leur capacité à transporter, créer et fasciner le spectateur sans modéliser sa pensée en donnant une vision précise. On pourrait dire que j'attribue ainsi aux mots une sorte de plasticité ; je les utilise comme des outils picturaux, graphiques. Les mots se transforment en signes et obtiennent par conséquent une double fonction et sont des signes linguistiques devenant des signes visuels. Une telle opération peut être mise en lien avec l'entrée de programme de 5ème et de 4ème « Les images dans la culture artistique ». L'élève peut être mené à s'interroger sur la question du statut de l'image et des supports et des lieux de diffusion des images artistiques, en interrogeant les codes de la communication et de l'image publicitaire. On pourrait proposer aux élèves des situations de cours où ils devraient avoir recours aux codes de la communication visuelle et précisément aux codes de la publicité, afin de les manipuler, les détourner, les déplacer. Dans cette démarche, on pourrait inclure des opérations comme le collage, le photomontage, des opérations qui réfléchissent

sur la mise en page ou qui proposent des jeux avec la typographie afin de mener l'élève à se questionner sur les différents moyens mise en œuvre pour la construction d'une image publicitaire.

Proposition d'un dispositif de cours

On pourrait dire que le déplacement comporte deux caractéristiques fondamentales : l'espace et la cause, mais, il n'est pas défini à travers ces caractéristiques, il les porte. Le déplacement porte une neutralité qui permet l'envahissement et la juxtaposition des signes et des espaces hétérogènes, d'où, selon moi, dérive leur caractère hétérotopique. Dans le programme de 3ème l'entrée « l'expérience sensible de l'espace » propose de s'interroger sur les rapports qui s'esquissent entre l'espace perçu et l'espace représenté. Il serait ici question de mener l'élève à procéder au détournement des espaces déjà existants afin de proposer de nouveaux espaces ainsi que de nouvelles fonctions au sein de ces espaces, par le biais de l'installation, de la scénographie, de la représentation pictural et théâtrale.

Comme j'ai mentionné ci-dessus, j'aimerais procéder à la proposition d'un dispositif, entreprenant et analysant quelques notions et problématiques qui dérivent de mon travail plastique actuel et d'une réflexion qui rejoigne la continuité de ma pratique. Pour cela, j'ai voulu entreprendre une réflexion sur le support de cours d'arts plastiques en proposant un dispositif de cours qui tient en compte la notion du support et proposant à l'élève de procéder à la création d'un « espace hétérotopique ».

La notion de l'hétérotopie est très présente au sein de mon travail. On doit préciser que la notion d'hétérotopie se réfère exclusivement à des espaces physiques et par conséquent elle comporte des caractéristiques spatiales. Il ne faut pas considérer la notion de l'hétérotopie comme la désignation d'une simple découpe de l'espace en lieux singuliers, elle est, selon Foucault, *la douceur des utopies* [80]. Le système de fonctionnement de l'hétérotopie pourrait aussi ressembler à celui des utopies. Il est possible que, la différence inéluctable entre l'utopie et l'hétérotopie soit leur point d'émergence. Les utopies constituent des non-lieux, des lieux qu'on ne peut pas situer et qui naissent dans notre imaginaire, au moment où les hétérotopies sont des espaces physiques qu'on peut situer et qui ont la capacité de nous transporter hors la

[80] Michel Foucault, *op.cit*,p.23.

réalité en activant notre imaginaire. Une hétérotopie pourrait être envisagée ainsi comme une utopie matérialisée. Le lien qu'un lieu hétérotopique peut établir avec l'imagination et la rêverie est évident. Un espace hétérotopique démontre, en même temps, une façon différente de regarder le monde, une fois que sa naissance est due à un bouleversement de la perception.

Je considère que le support choisi a inévitablement un impact sur le contenu et le déroulement du cours ; l'activité des élèves se concentre autour de lui et par conséquent il devient l'espace du cours. Son format peut guider leurs gestes. Je voudrais explorer la pratique théâtrale comme méthode d'apprentissage et outil méthodologique de travail, en la considérant comme support de cours et en même temps un moyen capable d'enrichir l'expression créative des élèves et qui pourrait consister en une façon unique d'aborder l'expérience sensible de l'espace, tout en maintenant la transdisciplinarité au cœur de cette expérience. Ainsi, je propose un lien avec l'entrée du programme de 3ème « La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre […] l'espace scénique et ses composants […] »

Le théâtre contemporain est aujourd'hui un lieu de rencontre où la transdisciplinarité et l'échange multiculturel se célèbrent. Son caractère universel et atemporel, et sa capacité d'accueillir des éléments hétérogènes et hétéroclites, le transforment en lieu d'apprentissage unique. En disant de préconiser le langage théâtral comme outil de travail et support de cours, je ne me réfère pas à une simple copie et transposition des méthodes appliquées par les metteurs en scène contemporains dans un espace de cours. Je me réfère plutôt à l'appréhension de cet espace de création que les metteurs en scène proposent aujourd'hui et qui se trouve en concordance avec l'esprit multiculturel de notre époque.

L'incitation :

« A partir du mot qui vous êtes attribué vous devez écrire le prologue d'une pièce de théâtre (de vingt à trente lignes), sous forme libre (un monologue, un dialogue, un poème, etc.). Le prologue va être énoncé ou représenté devant la classe, le choix de l'espace et du décor est libre. »

Le dispositif de cours :

J'ai voulu proposer une séquence de cours où l'élève sera mené à réfléchir sur l'espace théâtrale son existence et son élaboration. Quels sont les moyens mise en œuvre nécessaires pour que l'acte théâtral soit amorcé ? J'aimerais ainsi établir un lien avec l'entrée du programme de 3ème« l'expérience sensible de l'espace ». Cette entrée propose de s'interroger sur les rapports qui s'esquissent entre l'espace perçu et l'espace représenté, la séquence tend vers le questionnement de ces rapports une fois qu'il est demandé à l'élève de concevoir et mettre en place un espace imaginaire.

Comment mener l'élève à faire l'expérience sensible d'espace ? Généralement, le langage théâtral est constitué de parties tellement différentes, lesquelles peuvent rendre l'expérience de l'espace assez singulier. On pourrait distinguer plusieurs éléments positifs concernant son appropriation en tant qu'outil de travail dû au fait que la pratique théâtrale réunit beaucoup de caractéristiques du fonctionnement d'un cours d'arts plastiques. Afin qu'on puisse se projeter dans une telle situation, je présente quelques caractéristiques : la pratique théâtrale est inévitablement associée au travail en équipe et à des notions telles que la délégation, la répartition des tâches, l'établissement et l'exécution d'un plan de travail. La pratique théâtrale réunit plusieurs disciplines au sein d'un seul espace, ainsi on peut envisager plusieurs opérations comme le travail sur le décor, les accessoires, la représentation, l'écriture, l'adaptation. La scène possède le pouvoir magique d'éliminer toute forme de discrimination, n'importe quel handicap peut devenir ainsi un atout. Finalement, le théâtre peut renforcer le développement d'une conscience multiculturel dans une classe, soit par l'étude d'auteurs étrangers, soit par l'échange des dialogues (aujourd'hui les classes sont caractérisées par la présence de cultures diverses parmi les élèves).

J'ai envisagé un dispositif de cours qui pourrait se réaliser en partenariat avec le cours de français. J'ai voulu amener au sein de ce dispositif l'action de l'écriture. J'ai voulu établir un lien entre l'entrée de 3ème mentionnée ci-dessus du programme des arts plastiques et l'entrée de la classe de 3ème du programme de français « 3. Théâtre : continuité et renouvellement […] Le professeur peut faire découvrir aux élèves le théâtre contemporain dans sa diversité et aborder la relation entre texte et représentation, en tenant compte de la collaboration entre les auteurs dramatiques et les metteurs en scène. »

Les élèves vont se séparer en équipe de trois à quatre personnes. Un mot par tirage au sort sera attribué à chaque équipe, et, à travers ce mot, chaque équipe doit constituer le prologue d'une pièce de théâtre. Le prologue doit s'énoncer ou être représenté devant la classe, dans un lieu et avec un décor de leur choix.

L'existence de la trace d'un exercice est primordiale et permet à l'élève de créer un genre d'index où il peut voir son évolution, mais aussi de construire sa propre histoire. Je voudrais pratiquer la photographie comme un moyen qui pourrait constituer la trace de cet exercice. Pendant la représentation, un membre de l'équipe va être chargé de prendre des photos de l'intervention.

Le cours se déroulera en deux séances (possiblement une troisième)
1er séance : séparation en groupe de travail, distribution du sujet, définition des termes rencontrés dans l'incitation et des termes dérivés (prologue, chœur, monologue, dialogue, poème …)
Rédaction du prologue et définition de l'espace et du décor (réalisation des croquis et établissement d'un plan de travail).

2ème séance : le début de la séance sera consacré à des répétitions sur place et derniers réglages, et ensuite aura lieu la présentation finale.

Les références proposées afin d'aborder la question de l'adaptation et de la citation :
-Le prologue de *Henri V* (1597) de Shakespeare
-Des visuels de la pièce de théâtre *Peter Pan* de mise en scène par Robert Wilson
- La série *Untitled film stills* de Cindy Sherman / (1977)

J'envisage ce cours dans un moment situé vers la fin de l'année, où plusieurs capacités seront acquises. Tenant en compte du fait que se mettre dans une situation d'exposition personnelle est assez dure pour l'élève, la présentation finale du prologue consistera en même temps l'étape de la verbalisation mais en évitant que ça soit le corrigé de l'exercice.

Mots clefs et notions attendus en verbalisation:

Scénographie, prologue, décor, dialogue, performance, représentation, espace théâtrale, scène, accessoires.

Questions et notions retenues:

Cette séquence a pour but de faire réfléchir l'élève sur la question : Quels sont les moyens mise en œuvre nécessaires pour que l'acte théâtral soit amorcé ?

Espace littéral /espace suggéré, Représentation, Point de vue, Réalité/ Fiction

Objectifs de la séquence (et problématiques plastiques)

- Apprendre à mettre en place un dispositif scénographique. (élaboration, planification, installation dans l'espace)
- Acquérir des compétences techniques et intellectuelles concernant l'élaboration d'un décor.
- Apprendre d'être autonome au sein d'un travail de groupe et apprendre de travailler en équipe.
- Réaliser une production en vue d'un public, se rendre compte des différents enjeux.
- S'enrichir de nouvelles connaissances par la mise en œuvre de questionnements sur l'espace, le lieu et la place du spectateur dans leur projet personnel.
- Appréhender la notion de l'interdisciplinarité, se rendre compte du éventuel partage qui peut avoir lieu entre les différents disciplines.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2005.

ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2005.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009.

ARDENNE, Paul, BEAUSSE, Pascal, GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Ed. Dis Voir, 1999.

ARROUYE Jean et GUÉRIN Michel, *Le Photographiable*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2013.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre est son double*, Gallimard Folio Essais, 1964.

AUGÉ, Marc, *NON-LIEUX Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

AUGÉ, Marc, DIDI-HUBERMAN, Georges, ECO, Umberto, LAMBERT, Frédéric, WRONA, Adeline, ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne, NINEY, François, *L'expérience des images*, Paris, Ed INA, 2011.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, France, Stock biblio essais, 1931,1992.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris Montréal, Harmattan, 1996.

BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

BAQUÉ Dominique, *Histoires d'ailleurs : artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Etoile : Gallimard, Seuil,1980.

BECKETT, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1981.

BECKETT, Samuel, *L'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.

BENJAMIN, Walter, *Image de pensée*, Paris, Ed. Christian Bourgois, 1998.

BENSMAIA, Réda, CARBONE, Mauro, CONSTANTINI, Michel, DE DUVE, Thierry, DESSONS, Gérard, GAME, Jérôme, ROPARS, Marie-claire, SORLIN, Pierre, *L'art sans sujet?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

BRUNEL, David, *La photographie comme métaphore d'elle même : corps et visage de l'image photonique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles* (1972), traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Ed. du Seuil, 1996.

L'art, effacement et surgissement des figures : hommage à Marc Le Bot, Centre interuniversitaire de recherche sur l'histoire de l'art contemporain Paris, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010.

DAMISCH, Hubert, *La dénivelée : à l'épreuve de la photographie : essais*, Paris, Seuil, 2001.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Milles Plateaux,* Paris, Ed. de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Ed. de Minuit,2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phalènes*, Paris, Les Ed. de Minuit, 2013.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Bruxelles, Ed. Labor, 1983.

FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, (1996), 2004.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

GENIN, Christophe, *Déconstruire l'image*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, 2005.

MARTIN, Pascal, *Les frontières du flou*, Paris, l'Harmattan, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard Folio Essais, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible,* Gallimard, 1964.

MILNER, Max, *L'envers du visible : essai sur l'ombre*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

O'ROURKE, Karen, *Walking and mapping: Artists as cartographers*, Cambridge (Massachusetts)London (England), The Mitt Press, 2013.

PAQUOT, Thierry, *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éd. Galilée, 2000.

POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard Folio Essais, 2005.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.

ARTICLES

Barthes Roland. Éléments de sémiologie. In: Communications, 4, 1964. pp. 91-135.
doi : 10.3406/comm.1964.1029
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029

Barthes Roland. L'effet de réel. In: Communications, 11, 1968. pp. 84-89.
doi : 10.3406/comm.1968.1158

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

Barthes Roland. Le message photographique. In: Communications, 1, 1961. pp. 127-138.
doi : 10.3406/comm.1961.921
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

Barthes Roland. Rhétorique de l'image. In: Communications, 4, 1964. pp. 40-51.
doi : 10.3406/comm.1964.1027
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

Eco Umberto. Sémiologie des messages visuels. In: Communications, 15, 1970. L'analyse des images. pp. 11-51.
doi : 10.3406/comm.1970.1213
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213

Metz Christian. Au-delà de l'analogie, l'image. In: Communications, 15, 1970. L'analyse des images. pp. 1-10.
doi : 10.3406/comm.1970.1212
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1212

Radiszcz Esteban, « Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique* 1/ 2010 (n° 12), p. 167-178
URL : www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-167.htm.
DOI : 10.3917/sc.012.0167

INDEX DES NOMS

ACCONCI Vito : 32, 39
ARASSE Daniel : 35
ARDENNE Paul : 14, 25, 26, 41, 57, 58
BACHELARD Gaston : 52
BARTHES Roland : 9, 14, 17, 19, 35
BECKETT Samuel : 10, 11, 33, 34, 55, 56
BRECHT Bertolt : 17
BRUNEL David : 11
BURROUGHS William : 46, 58
CARTIER - BRESSON Henri : 30, 31
DAMISCH Hubert : 23
DAVILLA Thierry : 37
DELEUZE Gilles : 38, 39, 52, 60
DUBOIS Philippe : 14, 17, 23, 26, 27
FLUSSER Vilém : 5, 17
FOUCAULT Michel : 8, 9, 49, 60, 64
FUTLON Hamish : 42, 43, 44, 45, 52, 53
GENIN Christophe : 33, 37
GUATTARI Félix : 38, 39, 52, 60
GUÉRIN Michel : 5, 9
HÉRACLITE : 3
HORACE : 57
KAVAFIS Konstantinos : 46
LEMAGNY Jean-Claude : 23
LONG Richard : 43, 44
MAREY Etienne-Jules : 37
MERLEAU-PONTY Maurice : 7, 40, 47
OROZCO Gabriel : 41, 42
PEREC Georges : 25, 40, 53
POIVERT Michel : 27
RANCIÈRE Jacques : 19, 56
ROUILLÉ André : 21, 26

SEURAT Georges : 10
SMITHSON Robert : 47
SUGIMOTO Hiroshi : 4
TISSERON Serge : 4, 3
TZARA Tristan : 51

INDEX DES NOTIONS

Acte photographique : 3, 4, 5, 9, 11, 19, 23, 27, 33
Aveuglement : 33, 47, 58
Chronophotographie : 37
Ça a été : 10, 14, 15
Déplacement : 21, 25, 28, 32, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 51, 55, 57
Détail : 35
Expérience : 23, 25, 30, 32, 33, 40, 47, 57, 58
Flux : 25, 37, 38, 40, 41, 47, 48, 54, 56, 57, 58
Habituel : 40
Hétérotopie : 39, 49, 60, 64
Ici et maintenant : 49, 57, 58
Image performée : 25, 27
Imaginaire : 11, 19, 23, 28, 39, 48, 53, 55, 60, 63
Infra-ordinaire : 14, 25, 26, 40, 41, 48
Langage : 44, 51, 52, 53, 55, 58, 65
Milieu : 7, 28, 38, 39, 59
Mobile : 32, 40, 41, 42, 57, 58
Modus operandi : 8, 37, 40
Ombre photographique : 10, 11
Polyptyque : 15, 18, 34, 38, 54, 56
Photographique : 10, 23, 25, 30, 32, 58, 59
Quotidien : 40, 46
Rhizome : 38, 52, 55, 60
Signe graphique : 58