Mobilités : comment narrer, par la photographie, la recherche d'une mobilité poétique ?

Julie Kientz

▶ **To cite this version:**

Julie Kientz. Mobilités : comment narrer, par la photographie, la recherche d'une mobilité poétique ?. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01486828

HAL Id: dumas-01486828

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01486828

Submitted on 10 Mar 2017

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 –

U.F.R. 04 - Arts Plastiques & sciences de l'art
-
MASTER 2 - ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT
ANNEE UNIVERSITAIRE 2015/2016

DIRECTEUR DE RECHERCHE :
Monsieur Christophe Viart

MOBILITÉS

COMMENT NARRER, PAR LA PHOTOGRAPHIE, LA RECHERCHE D'UNE MOBILITÉ POÉTIQUE?

-

JULIE KIENTZ

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, pour leurs encouragements, leur aide ou leur soutien :

Ma famille,
Ma maman, pour avoir toujours encouragé ses enfants,
Mon papa, qui m'a permis de découvrir la photographie,
Julien Joncourt, pour son soutien moral quotidien.

Tous mes amis Québécois,
Pour leur bouleversement dans ma vie et avec qui j'ai pu partager tellement d'amour,
Julien Lebargy, pour avoir cru en mes photos, pour avoir été mon premier acheteur,
& le collectif Gelato.

Merci également à toutes les personnes qui m'ont directement aidé dans mon travail et ma recherche :

Mes professeurs de l'Université de Laval, qui m'ont poussé à rebondir, sans cesse,
Julie Faubert, Bernard Paquet, Richard Baillargeon, David Naylor.

& Yann Toma, responsable des échanges internationaux,
pour avoir rendu possible cette aventure au bout du monde.

Ainsi que Monsieur Christophe Viart, de l'Université Paris 1,
pour m'avoir permis d'achever mon travail.

« La [***mobilité***] est le rythme naturel de la curiosité »

-

Bernard Plossu

SOMMAIRE

Remerciements 1
Note d'intention 5

Avant-Propos 6

Introduction générale 7
- changement de regard
- narration du temps et de l'espace
- présentation et re-présentation de la mobilité
- occasions de travail
- traces de souvenirs
- et finalement

ESCALE I : PRATIQUE D'UNE GÉOPOÉTIQUE DU MONDE 15
- chapitre 1 : fascination pour l'ailleurs 16
a) le monde, différemment
- la géopoétique
b) chercher le dépaysement
- ressentir
- expérimenter
- prendre la route
- vivre l'errance
- l'importance de l'horizon
- chapitre 2 : l'éveil des sens 28
a) le déplacement, un nouveau mode d'appréhension
- la mobilité comme concept de création
- le déplacement, un état de voyage
b) pratiquer l'espace
- l'espace ou le lieu?
- l'expérience de l'espace urbain
c) une autre vision
- contre la consommation
- nouvelle attention

ESCALE II : LE SLOW TRAVEL 41
- chapitre 1 : du bon usage de la lenteur 42
a) pratiques en marche
- la marche, pourquoi?
- à la rencontre des situations
- acte créatif, acte photographique
b) sensations en déplacement
- l'expérience kinesthésique
- chapitre 2 : raconter le temps 49
a) la progression de l'oeuvre
- work in progress
- la durée de l'espace
- le temps urbain
b) des envies, des reculs
- le point de vue de la vitesse
- décélération

ESCALE III : INTIMITÉ TERRITORIALE 59
- chapitre 1 : l'écriture du souvenir 60
a) quelque chose de biographique
- l'écriture de la terre
- trame narrative
- chapitre 2 : les traces encrées 64
a) remontée vers l'origine
- des paysages, traversés d'histoire(s)
- paysages intimes
- traces photographiques

Conclusion générale 69
- concept fondateur
- le temps de la poésie
- autres pistes

Recueil d'Images 69
- planche a : travaux personnels
- planche b : oeuvres d'artistes

Index des notions 74
Index des noms propres 74

Bibliographie 76

Table des illustrations 80
- travaux personnels
- oeuvres d'artistes

NOTE D'INTENTION

Le mémoire que je rédige s'entend comme une réflexion prolongée de ma pratique.

Deux écritures se distinguent.
L'une, [roman] est académique et formelle. Elle développe de manière détaillée mes questionnements et mes raisonnements théoriques et photographiques.

L'autre, [italique] est plus détachée.
Comme une réflexion.
Un temps suspendu.
Sur ce que j'écris, sur ce que je fais.
De manière plus poïétique.

Chaque paragraphe est signalé visuellement par deux encadrés noirs.

Les images sont détaillées dans la bibliographie des illustrations, à la fin du mémoire et présentés dans le livret *Recueil d'Images*, fourni avec.

AVANT-PROPOS

Comment débute une aventure?
Presque toujours de la même manière, d'abord avec une envie de dépaysement et une redondance trop présente - trop pesante - dans le quotidien.

Jusqu'à présent, mon travail photographique était - presque - trop théorique.

Lire. Beaucoup. Et s'en nourrir, pour créer.
Ne pas assez dire ma sensibilité.

C'est souvent ce qu'on me reprochait. Être trop dans le *faire* et pas assez dans le *dire*.
J'ai eu besoin de recul, pour l'exprimer. Et pour cela, partir.
Partir, pour me rapprocher de ma pratique, pour qu'elle devienne plus singulière.
C'est ça que mon voyage a changé.
Le Canada m'a bouleversé. Au plus profond.

Avoir un nouveau point de vue, un nouvel angle d'attaque. C'est ça, qu'ouvre un échange.

Mon travail photographique est très «ombilical»[1], il est fait de manière spontanée, avec beaucoup d'affect. Je me laisse souvent trop surprendre par mes images, elles deviennent donc difficile à analyser par la suite. Je ne sais pas ce que je fais. Mais je fais.
Je bouge, dans de nouveaux paysages, pour continuer à me laisser surprendre, pour pouvoir continuer à photographier, continuer à travailler.

La découverte de la ville de Québec m'a fait réaliser une chose : c'est la mobilité qui fait naître ces sensations nouvelles. C'est elle qui me permet d'agir et de voir ce qui m'entoure.

Saisir le potentiel d'un monde, par la photographie.

Ce mémoire est donc le résultat d'une mutation sur mon travail photographique, autour du rôle de la virée dans notre manière de percevoir et de représenter le monde.

NOTES
1 - SOULAGES, François. «Traces Ombilicales» In *Traces photographiques, Traces Autobiographiques*, CIEREC, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004

X

INTRODUCTION
GÉNÉRALE

X

INTRODUCTION GÉNÉRALE

CHANGEMENT DE REGARD

• Vouloir faire évoluer mon regard photographique.
C'est de là dont je me nourris, c'est toujours là dont je pars.

Partir loin. Traverser un bout du monde, pour se retrouver, se confronter à soi.

Une migration. Un désir de prendre du recul, pour renouveler son regard.
Une échappatoire du quotidien, pour vivre une nouvelle expérience.
Se confronter à un ailleurs.
Et faire naître une nouvelle proximité, avec cet environnement.

Construire un nouveau monde, à chaque exploration.
Augustin Berque disait « ce que nous voyons, nous le construisons.»[1]
Construction d'un nouveau paysage alors? Ou d'un nouveau regard?
La rencontre entre le paysage et la photographie semble évident. Deux médiums de construction, qui se rejoignent, se rencontrent. Nous cadrons ainsi une nouvelle vision du monde. L'expérience du déplacement nous apprend souvent que *la chose vue*, est toujours le résultat d'une série de transformations. Effet d'un cadrage, d'une interprétation, d'une culture visuelle... Transformation du paysage, à travers le regard.

Un nouveau paysage,
Pour rebondir.
Pour re-créer.

C'est ça qu'amène la mobilité. Une nouvelle représentation, une nouvelle construction de l'ailleurs, à chaque rencontre, à chaque nouvel environnement, à chaque nouveau paysage.

Cette quête implique nécessairement une mobilité, conséquemment, les modes de déplacement influencent ainsi sur les visions du monde, le rapport au temps et à l'espace.

NOTES
1 - BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage*, Hazan, 1995

NARRATION DU TEMPS ET DE L'ESPACE

• Ma démarche photographique consiste le plus souvent à me laisser aller à la dérive dans ce nouveau décor qui vient à moi.
Le plus important est de me laisser porter par l'espace qui m'entoure.
Laisser aller mon regard. Et surtout, me laisser bercer, par ma propre perception.
Comment dire la perception d'un espace?
Comment dire l'approche sensible?

• Comment dire, la narration photographique?
Nombre de mes travaux photographiques portent en eux une certaine trace narrative.
Dans les chapitres qui suivent, nous verrons les différentes formes qu'elle peut prendre.
Ma *quête narrative* est ainsi à la fois une recherche sur les différentes manières de montrer la mobilité, mais également sur les différentes narrations qu'elle peut nous amener.

> «La photographie convient parfaitement à l'espace [...] puisqu'elle invite le photographe à choisir ce qu'il désire ou non reproduire. Il représente le monde en pressant le doigt sur le déclencheur».[2]

• D'un côté, nous avons donc un territoire exploré, un espace géographique,
Et de l'autre, la photographie, son espace d'interprétation.
Son espace de sélection [du réel].

Le cadrage, la sélection, le regard photographique... sont autant d'approches qui permettent une lecture singulière de l'espace. La place de l'outil photographique dans nos nouveaux modes de déplacement, dans notre culture, font nécessairement évoluer notre perception du monde et de sa mobilité.
Notre système de représentation en est considérablement modifié. Ainsi, les photographes deviennent des *témoins de l'ailleurs*, mais également des *témoins de l'évolution*.
Avec l'arrivée de la modernité photographique, l'immortalisation du réel est remis en cause.
Ce qui est vu, devient ce qui est perçu. L'objectivité n'existe plus.
Ces notions de cadrage et d'objectivité nous rappellent un certain aspect documentaire bien connu, de la photographie. Nous verrons par la suite, comment ils peuvent s'allier

NOTES
2 - BENJAMIN, Walter. *Petite Histoire de la photographie*, Allia, 2012

à une recherche de l'esthétique de voyage. La forme documentaire photographique devient-elle alors simplement symbolique? Comme une attestation, formelle, de l'expérience traversée?

• Par la photographie, j'entends ainsi narrer l'espace que je traverse, mais aussi le temps parcouru. Actuellement, les déplacements rapides sont devenus monnaie courante. Mais nous avons oublié qu'ils font changer le rythme notre perception. Dans beaucoup de voyages de photographes, (comme chez Bernard Plossu, Brigitta Lund...) la machine mobile est souvent mise en avant, davantage que le corps du marcheur/photographe lui-même. Cette accélération du temps serait-elle également responsable d'une certaine accélération de la perception? Le regard du photographe sur un territoire exploré en serait-il changé? De quelle manière l'exploration soulève t-elle la question de la temporalité, en photographie? Comment représenter le rythme de l'exploration?

PRÉSENTATION ET RE-PRÉSENTATION DE LA MOBILITÉ

• Comment raconter ma sensibilité, face au monde qui m'entoure?
Celle qui naît d'une expérience itinérante?

Sillonner de nouveaux espaces.
Et se les approprier. Collecter des images.
Comme un témoignage de mon passage?
Comme une archive du monde?
Expérimenter le déplacement. Pour quoi?
Pour la réalisation de souvenirs?

Comment *pratique* t-on un nouveau territoire?
Comment *présente* t-on une expérience déambulatoire?

• Mes travaux marchent en binôme.
Le déplacement est nécessairement lié à la réalisation photographique. Il devient un processus créatif. D'un côté, il y a donc les différentes expériences mobiles et de l'autre, l'usage de la photographie.

Comment s'articule le médium de la photographie à la rencontre d'un nouveau territoire?

Au fil des images, le voyage fait sens. Un tout émerge.
Un fil conducteur émerge, un motif récurant, un sujet entêtant.

Re-présentation, ou répétition du sujet en question?
La mobilité est le caractère de ce qui peut se déplacer. Ici, en l'occurence, moi.
Métaphoriquement, elle désigne également ce qui peut changer de fonction, d'aspect ou de forme. Elle est donc affaire d'instabilité.
Ainsi, mes différents travaux offrent chacun une nouvelle vision de la mobilité. Ils définissent et redéfinissent ses différentes formes et ses rôles.

C'est une question qui tourne en rond.
Je la présente, la re-présente, la répète, indéfiniment...
Les différents travaux sur lesquels je travaille sont ainsi, ils expriment une nouvelle réflexion, qui se répète, comme une obsession.

« Ce qui se répète, je ne dis pas ce qui se ressasse, mais ce qui insiste,
est ce qui n'a pas eu lieu, n'a pas trouvé son lieu et qui, n'ayant pas réussi à advenir,
n'a pas existé comme évènement psychique. [...]
Au coeur de la contrainte à répéter, je vois autre chose que le résultat de la mise en échec
de nos désirs et, en conséquence, du fait de leur inachèvement, l'exigence de les reprendre.» [3]

Deleuze, dans ce système de la *re*-présentation, dans la répétition, y voit le caractère obsédant des idées. Il s'agit ainsi de les transformer, de les recréer, sans cesse, afin d'obtenir la substance juste. Celle qu'on attend. Celle que l'on cherche en vain, que l'on veut obtenir.
Le sujet reste le même. Seul le motif change.
L'expérience de la mobilité amène à cela. A rebondir, à ouvrir de nouveaux rapports au monde et au déplacement. Le cadre environnant amène a en voir un autre. Comme une histoire sans fin.

NOTES
3 - DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, Paris, 2004 [En ligne].

« Qu'est-ce que représenter, sinon présenter de nouveau (dans la modalité du temps)
ou à la place de... (dans celle de l'espace)?» [4]

• Cette répétition amène la question de la série, du récit, et donc, du souvenir.
La re-présentation fait revenir, une nouvelle fois en mémoire, l'expérience, la chose vécue.
Il s'agit donc de présenter à nouveau, de substituer.
Subsituer quelque chose qui n'est plus, et que l'on veut retrouver.
Un temps qui n'est plus, celui de la mobilité.

C'est un temps et un travail évolutif. Il se présente sous de nouvelles formes, continuellement, puisque le parcours n'est jamais le même.

« La répétition serait donc une résistance,
permettant de maintenir continuellement dans un présent toujours à réactualiser un passé,
un problème, une interrogation, au moyen de cet éternel recommencement. » [5]

Faire. Bouger. Explorer. Photographier.
Puis y repenser, plus tard, et retourner le sujet dans tous les sens.
Ouvrir sur l'inconnu. Toujours.
Rebondir.

OCCASIONS DE TRAVAIL

• La photographie s'entend comme une trace.
Mais de quoi? Du passé, du temps ou de l'espace?
D'abord, médium de la capture du temps. Par excellence.
Son utilisation me permet de m'attarder, de *prendre* le temps, de porter une attention particulière à un détail. A des détails. Multiples. Infimes.
Comme une invitation à l'enregistrement d'un instant. Fuguasse.

NOTES
4 - MARIN, Louis. *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981, p.11
5 - REBOIS, Catherine. *De l'expérience à l'identité photographique*, L'harmattan, 2014

Plus tard, en observant toutes mes images (planche a), faites à la volée, ramenées du Québec, chargées de sens et d'affect, il m'est apparu comme indispensable de les retravailler. D'en faire quelque chose. Elles rejoignent ainsi inévitablement la réflexion de Soulages, à savoir que les photographies ne sont donc pas de «simples pièces à conviction» mais bien des «occasions de travail».[6]

La mobilité.
C'est cette *occasion de travail*, que je veux raconter.
Avec mes mots, avec mes photos.
Mes images oscillent ainsi entre *souvenirs* et *occasions*.
La mobilité m'amène souvent à la rencontre de la terre. Que se soit dans *A Place To Live* ou bien dans *Grand' Pa,* (planche a, image 5 et 6) l'intimité de mes souvenirs s'allient à la recontre des territoires. C'est cette volonté, de vouloir fabriquer des souvenirs photographiques, qui m'amène à bouger, continuellement, de manière naturelle et presque inconsciente.

• En revanche, c'est le recul, et l'observation tardive de mes photographies qui me fait réaliser ce qu'elles me disent. C'est ce temps de pause, entre la réalisation et la construction photographique qui me permet de fabriquer un souvenir.
Qui me permet de l'appréhender.
De le percevoir.
De le re-travailler.

- Il m'a fallu un ailleurs, pour me rendre compte de mon travail.

TRACES DE SOUVENIRS

• Le Québec m'a émue; par sa rencontre avec l'ailleurs. L'affirmation de vouloir ramener avec moi une trace de mon passage, de mon exploration, a fait évoluer ma pratique. L'expérience de la mobilité géographique offre une nouvelle disponibilité au regard. Le déplacement ouvre à une sensibilité toute nouvelle au monde.

NOTES
6 - SOULAGES, François. «Traces Ombilicales» In *Traces photographiques, Traces Autobiographiques*, CIEREC, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004

Cette rencontre avec l'inconnu m'a forcé à vivre ici, dans le présent, dans tout ce qui s'ouvrait à moi, dans ce moment «*t*».
Mon temps était imparti. J'avais une date de retour. Que je ne désirais pas, mais qui était là. La photographie m'est alors apparue comme essentielle à cette capture du temps, de ce temps précieux, que je voulais allonger, garder à tout prix.

> «La photographie n'apparaît-elle pas comme [...] une écriture de la trace et du souvenir?» [6]

• Médium de prédilection de la capture de la mémoire.
Elle me permet de garder une trace d'ici, de ce paysage, de ce territoire que je ne verrais plus. Je conserve ainsi une trace physique de ce souvenir.

> ***L'exploration. Cette occasion, de découvrir quelque chose d'inconnu.***
> ***Et de faire des nouvelles images. Au gré des rencontres avec ce qui m'entoure,***
> ***sans trop y penser. Juste faire.***
> ***Vouloir engloutir le monde qui m'entoure.***
> ***Capturer tout ce qui me touche. Tout ce qui m'émeut.***
> ***- De l'ordre du sensible. Pur et dur.***

ET FINALEMENT

• En arriver là, à la rencontre du texte et de l'image.
Essayer ainsi d'être au plus près de ce que je fais, d'être au plus juste aussi.

Ecrire un mémoire, comme je pratique.
Comme une recherche, parfois poïétique, peut être désarmante, non académique...
Mais chercher, tâter. Comme je pratique. Comme je sillonne les routes. A la recherche d'un autre chose, d'un autre mode de pensée, d'un autre mode du *faire*.
Et s'en rendre compte, plus tard, en y repensant.

Et trouver les réponses.
Trouver le moment [photographique] juste.
Trouver le mot juste.
Et parler de ce qui m'entoure, de ce que je recherche, de ce qui me touche.

X

ESCALE I

PRATIQUE D'UNE GÉOPOÉTIQUE DU MONDE

X

CHAPITRE 1 : FASCINATION POUR L'AILLEURS

a) le monde, différemment

LA GEOPOÉTIQUE

• Le champ de recherche de la Géopoétique permet à la fois une approche créatrice et poétique mais également une autre lecture de la *pratique* du monde.
Il s'agit d'ancrer la poétique dans l'existence même.
Ce principe invite à questionner le rapport entre l'homme et la terre, à ouvrir ses sens et son intellect à l'expérience qu'offre la vie sur terre et à susciter un sentiment de présence au monde. Une forme de transcendance?
Il s'agit surtout de densifier son rapport au monde à l'aide du voyage, de la marche, de lectures, de réflexions...

Désir de mieux percevoir les lieux.
Les paysages,
& l'espace quotidien.
S'en nourrir, pour créer, pour voir, pour vivre.
Autrement.

• La prédominance de certains principes tels que le dehors, le nomadisme et la critique d'une certaine société rejoignent plusieurs préoccupations propres au genre du récit de voyage. Croisement de la narration et de la géographie.
Dans *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4), on ressent notamment cette envie de narration poétique du monde. Il s'agit à la fois de cahiers de voyages, de cahiers de routes, mais également d'une réflexion poétique sur le monde que l'on est amené à traverser dans notre époque actuelle.
Les paysages que l'on perçoit et que l'on consomme sont ainsi souvent rattachés à une pratique de la route dont on nous restreint. Les routes sillonnées étant toutes bétonnées, une contrainte paysagère se fait alors sentir. Ainsi, les paysages observés à bord d'un véhicule roulant et amassés dans ces différents cahiers, sont à la fois une collection de vues latérales, mais également une réflexion sur les frontières de notre territoire, et sur la manière dont nous sommes obligés de le traverser.

Vouloir étudier l'usage des routes et des chemins, à travers la photographie.
Allier pratique et poétique.

• C'est cette approche géopoétique que j'entends faire ressortir de ma pratique.
Une pratique poétique de la photographie.
Une pratique poétique du monde.
Dans cette étude des voies rapides de circulation, différents axes se distinguent, et l'autoroute en est une sur laquelle le voyageur glisse. La promenade dans le paysage est alors laissée de côté. Le transport devient simplement utile, le ludique n'existe plus.
L'attention du passager devient frontale :

« Pas plus que le proche, l'à-côté ne fait l'objet d'une quelconque observation.
Le manque d'informations latérales n'est cependant pas inquiétant
puisque l'autoroute est conçue pour éliminer tout danger qui pourrait survenir
d'un côté ou de l'autre de la voie.
L'espace découvert au cours de l'expérience autoroutière
est comme une sorte de trouée vers l'avant,
dont les bords fuiraient inexorablement.» [1]

• *Poésie du bord des routes* entend redonner ses lettres de noblesse au paysage latéral traversé. La vitesse désacralise les paysages alentour. Ils défilent. La photographie les rend à la vie. Elle les intérompt, et nous permet de voir l'instant mobile.
Chez Patrick Zachmann (planche b, image 7), ses images de routes deviennent un décor. Un écran qui défile autour d'un habitacle mobile. Les paysages deviennent presque irréels. Les photographies donnent alors à imaginer. Seule la vitesse est privilégiée. Tout le reste est laissé de côté. La perception du paysage est abandonné, pour l'utilité de la mobilité.
Régis Durand soulève également cette notion, à propos du travail de Michel Kempf et John Davies, *Autoroute A26 - Calais-Reims* :

« l'extérieur devient comme un décor mobile autour d'une cellule close, recluse.» [2]

NOTES
1 - DESPORTES, Marc. *Paysages en mouvement*, Gallimard, 2005, p.312
2 - DURAND, Régis. «Préface» In *Autoroute A 26 - Calais-Reims*, Edition de la Différence, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-calais Cahier 2, 1989

Durand nous montre ici que la voiture (du moins, un véhicule mobile) exclus le paysage lorsqu'il bouge. Il devient un simple écran que la mobilité anime. Il est désacralisé. Toute la poésie du monde s'évapore.

• Les routes traversées sont l'occasion de nombreuses variations. Elles sont des trajectoires à travers le territoire. Les paysages méritent toute notre attention. La ligne droite frontale de la route à tendance à fendre le paysage. Certes, le trajet en est plus court, mais ces voies rapides réduisent le sentiment de la distance. Un trajet qui nous semble plus court, nous emmènera moins loin. Plus la distance physique est ressentie, plus le dépaysement se fait. La mise en image de ce genre de grands axes renvoie à un voyage qui est de l'ordre du simple «transit» - comme on peut le voir dans le travail de Brigitta Lund.
Les routes doivent être le symbole de la nouveauté et de l'expérience, non de la morosité. L'ennui semble ainsi guetter le projet de Depardon dans *Errance* (planche b, image 3). A l'inverse, *Poésie du Bord des Routes* se veut être une découverte de chaque instant. En empruntant cette voie qu'est la route, plusieurs directions s'offrent à nous et les bifurcations sont autant de possibilités à des progressions aléatoires.
Peut-on réellement parler de dépaysement, lorsque l'on emprunte une route déjà tracée?

b) chercher le dépaysement

RESSENTIR

• Le dépaysement est une émotion.
Une émotion ressentie par le changement d'habitudes ou d'environnements. C'est un sentiment associé à une immersion dans un environnement inconnu, différent de celui d'origine. Il peut ainsi se produire lors du changement d'un lieu de vie à un autre, mais également sous l'angle d'un regard nouveau.
Il s'agit d'un sentiment, d'un ressenti, qui émerge d'un renouveau.
Changer d'environnement, chercher l'*ailleurs*.
Cette quête instaure un moyen de transformer mon regard.

«Le dépaysement n'est pas à proprement parler un sujet, mais un moyen d'affamer le regard.» [1]

• Arnaud Claass, affirme sa vision personnelle et particulière du monde. Son développement théorique et pratique tient compte d'une nouvelle perception de la photographie, en marge de la mobilité. Les trouvailles des circonstances particulières font le dépaysement. C'est la recherche d'un autre, d'un différent. Dans ses images, se trouve à la fois la vision d'un environnement familier et d'un regard sensible. Il joue entre la proximité du regard et de son éloignement. Ressenti d'un dépaysement personnel, qui tient dans le banal.
Chez Jean-Christophe Bailly, le dépaysement « désigne quelque chose qui, par définition, n'existerait pas ailleurs.»[2] C'est une question liée au territoire, mais aussi au voyage, et très paradoxalement, au familier. La France, vue par Bailly explore toutes les facettes de ce que peut être cette notion de dépaysement. Elle existe partout. Ainsi chaque nouveau paysage découvert s'attache à cette notion. Rien n'est jamais pareil. La nouveauté, est ce qui dépayse. Tous ces éléments rencontrés en chemin. La variété des lieux. C'est ce nouveau regard, qui nous emmène ailleurs.

• Pour moi, il a réellement commencé au Canada. Ce bout du monde que l'on imagine jamais atteindre. Ses étendues à perte de vue, à ne plus savoir quoi en faire.

NOTES
1 - CLAASS, Arnaud. *Du temps dans la photographie*, Filigranes éditions, 2014
2 - BAILLY, Jean-Christophe. *Le Dépaysement*, Fiction et Cie / Seuil, 2011.

Les déplacements dans les paysages environnants m'ont ainsi permis d'alimenter ma recherche de nouveaux horizons, et d'une habitation du monde plus intense.
Avant le départ, existe chez le voyageur un désir pour un espace autre, un désir nourri par les lectures, qu'il s'agit ensuite d'aller confronter à la réalité du terrain.
L'appel du dehors représente une tension vers l'ailleurs, une force qui nous pousse *en dehors* des lieux connus.

EXPÉRIMENTER

• Comment expérimenter le dépaysement?
D'abord, être ailleurs, être loin. Être quelque part où le regard est singulier, étranger.
Un dépaysement fait d'incompréhension, d'indicible, de solitude, de silences, d'errance, de beaucoup de regards, de surprises, de décalages. Se sentir comme sans cesse attentif. Des habitudes et des repères. Dire l'étonnement.
Essayer de photographier et d'écrire, l'étranger qui s'apprivoise.
N'est-ce pas pour échapper bien souvent à des conditions de vie habituelles et pour tenter d'accéder à une « vie dense et intense » que l'on décide de partir ? Cet appel du dehors est ressenti à la fois par les géopoéticiens et les photographes-voyageurs.
Que le besoin de partir soit motivé par un certain mal de vivre dans la société dans laquelle nous évoluons ou par l'attrait du lointain, que la curiosité soit aiguisée par la diversité des paysages ou par la diversité culturelle, que le voyage soit déclenché par la lecture, par une carte ou par une photographie, dans tous les cas un intérêt pour l'espace du dehors se manifeste, parfois accru par l'espoir de développer davantage son appartenance à la Terre ou de répondre au besoin criant de renouveler son rapport au monde.

> ***Prendre de la distance par rapport à son propre univers.***
> ***Et finalement, partir.***

• Dans la série *A Place to Live* (planche a, image 5), le dépaysement se fait resentir à travers mon regard d'étrangère sur ce monde lointain et enneigé. Ce projet est au croisement d'une recherche d'un lieu absolu à habiter et d'une documentation photographique de cette expérience. Le Canada enneigé m'a semblé si loin, que je me suis demandé quelle forme pouvait prendre l'habitat lorsqu'on partait aussi loin. Prendre la route dans cette fôret

du nord, pour rejoindre le Lac St-Jean, photographier ces grands espaces traversés, partir au bout du monde, 4h de voiture, sans une trace de vie, d'habitat, ou presque...
Cette expérience de dépaysement est également une forme d'exil lointain.
Mais il est à la fois une fuite et un choix. Le choix d'une recherche de l'ailleurs, d'un passage vers l'inconnu... Il est une forme d'exil complice, proche, pour retrouver quelque chose de ses racines. Quelque chose d'ancrer en soit. Un désir profond de liberté.
Et puis, vouloir approcher d'autres lumières, d'autres paysages, d'autres singularités. Se retrouver face à un pays, plein de nouvelles immensités, dépeuplé, enneigé, pur, absolu.

Enfin, expérimenter, avec mes photographies, pour tenter de dévoiler et de comprendre le processus de dépaysement et celui de l'apprivoisement photographique.

PRENDRE LA ROUTE

• Évoquer le parcours, la route. Cette voie si souvent représentée, qui configure nos territoires. Ces «paysages véhiculaires», ceux qui nous mène vers un ailleurs. Cet axe de circulation qui influence notre perception de l'espace, qui la configure.

> «Route et appareil photographique constituent pour ainsi dire deux dispositifs qui, conjugués l'un à l'autre, influent sur la perception (et la représentation) des lieux.» [3]

Sa représentation photographique signale déjà que la mobilité est au coeur même du processus de création. La perception de l'itinérance est donc construite à partir d'un point de vue, celui du chemin suivi.

• Dans mes différentes prises-de-vues-mobiles (j'entends par *prise-de-vues-mobiles*, mes prises de vues photographiques réalisées à bord d'un véhicule), mes images correspondent à différents moments du déplacement, de mon déplacement. Que ce soit dans *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4), ou bien dans *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1), le paysage photographié renvoie à la route empruntée et à son avancement progressif dans le temps et dans l'espace.

NOTES
3 - MEAUX, Danièle. *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de St-Etienne, 2009

• La route, est aussi la manière dont est survenu le contact avec le territoire. Elle présuppose le cheminement. Elle renvoie à la durée d'une progression.
Mes images réalisées sur la route dans *Errance Hivernale* (planche a, image 2) suggèrent aussi l'immensité du territoire.

Celle, du Canada, lointain et illimité,
Fascination pour l'horizon.
Ne rien avoir pour arrêter la progression du regard.
Aller toujours au bout, toujours après,
Voir ce qui se cache derrière.
Ivresse circulatoire et immense désir d'avancer.

Elle structure ainsi l'expérience du territoire. Elle devient une ligne tracée pour le voyage.
Chez Jack Kerouac, elle définit la voie à emprunter :

« Et sur la carte routière,
j'ai souvent regardé une longue ligne rouge, appelée route n°6, qui,
depuis le sommet de Cape Cod, menait droit sur Ely, dans le Nevada,
et plongeait de là sur Los Angeles.
Je pris la décision de ne pas quitter la n°6 jusqu'à Ely et,
plein de confiance, je me mis en route.» [4]

La route devient ainsi le chemin à suivre pour notre quête.
Celle d'un nouveau lieu, celle qui nous mènera à la Terre, celle tant recherché par la Géopoétique et dans ma recherche d'une autre habitation du monde.

• Dans *Errance Hivernale* (planche a, image 2), le projet est structuré en deux chapitres : le premier est constitué principalement de la route à prendre, celle qui mène à l'ailleurs.
Peu à peu, l'errance s'installe. Dans le second chapitre, toute chose superficielle [la voiture, le confort...] est abandonné, laissant place au moment vécu, au corps et au monde présent autour de nous.

NOTES
4 - KEROUAC, Jack. *Sur la Route*, Gallimard, 1960

VIVRE L'ERRANCE

C'est une recherche incertaine
Que celle de l'ailleurs.

C'est la quête d'un paysage
Derrière l'horizon
Indéfini
Imperceptible

& le silence,
la neige.
Celle qui efface les limites.

Une Errance

La disparition progressive d'un monde.
-
L'importance de l'horizon
Cette mise à distance du paysage.

Puis, l'embrasser.

• Ce rythme de l'errance et cette envie de dépaysement surviennent d'une volonté de vouloir renouveler son rapport au monde. De se dérober à un rythme de vie effréné, de fuir le monde connu et de se rendre ailleurs. De remettre en question la sédentarité de notre société. Découvrir le dépaysement, en bougeant donc.
Cet appel d'un autre espace est souvent lié à une curiosité pour un espace géographique particulier, choisi selon les affinités du voyageur, car cette pulsion vers le dehors est évidemment un acte intime, propre à chacun. Dans *Errance Hivernale* (planche a, image 2), mon ailleurs fantasmé, celui du Canada, se caractérise par les étendues de neige. Celles que l'on voit à perte de vue. Si loin, que l'on en distingue plus l'horizon.

• Chercher une autre définition, des différentes formes de l'Errance, moins géopoétique. Puis, lire Depardon.

« L'errant s'efface, devient silencieux, il se livre à l'expérience du monde,
c'est pourquoi il ne peut y avoir d'errance immobile » [5]

L'errance se veut ainsi être un acte solitaire. Le photographe-voyageur l'expérimente mieux ainsi. Il se rend disponible au paysage. Dans cette culture du dépaysement et de la route, de nombreux photographes se sont déjà penchés sur la question. Dans *Errance*, de Depardon, (planche b, image 3) les vues de la route s'enchaînent, presque de manière monotone, comme une musique répétitive. Le sentiment de la durée est allongé par la mise en séquence des images. Elle n'est pas sans rappeller les recherches autour de la chronophotographie. Répétition du temps, répétition de l'ennui, répétition de la solitude, répétition de l'errance. Depardon compare d'ailleurs lui-même son travail à celui d'un « travelling[5].»

• Par le dépaysement qu'il occasionne, le voyage permet à l'individu de se distancer par rapport à son univers référentiel connu; c'est pourquoi il s'agit d'un moment favorisant le décentrement de soi. Ainsi, le voyageur expérimentant l'Errance, s'efface pour se laisser envahir par le monde.
Afin de retranscrire au mieux l'expérience vécue, le défi du photographe-voyageur consiste donc à dégager le paysage de sa présence et à faire en sorte que le récit soit géocentré, afin que l'espace géographique prenne véritablement la place qui lui revient dans le récit de voyage. Le photographe s'efface, ainsi que la présence humaine, qui n'est que suggérée. Bouvier l'exprime d'ailleurs avec humour en affirmant qu'« il ne faut jamais que l'auteur bouche le paysage. » [6]

• Plus qu'une expérience personnelle, c'est une invitation à l'exploration, à l'élargissement de nos connaissances du monde, à la quête d'un lieu.

« La quête du lieu acceptable, c'est la colonne vertébrale de l'errance. » [5]

NOTES
5 - DEPARDON, Raymon. *Errance*, Edition du Seuil, 2000
6 - BOUVIER, Nicolas. *L'Usage du monde*, Ed. Petite bibliothèque Payot, 2001

Pourquoi choisir l'immensité de la campagne, plutôt que celui de l'espace urbain?
La spatialité que l'on découvre à travers un déplacement est une des clefs de la découverte du dépaysement. Mais la quête ultime réside dans la découverte de ces paysages dits de *l'absolu*, peu ou pas marqués par la présence humaine.
Ce genre de territoires m'appellent *ailleurs*. Ils me racontent les grandes étendues de liberté, que je connais pas, loin de ma ville natale.
Ils donnent naissance à une vision plus étendue du monde, par des compositions épurées et des tonalités quasi monochromes.
Du blanc sur blanc.
Devant moi, tout devient horizon, en ce que rien n'emprisonne le regard. C'est, celui dégagé, qui nous appelle vers autre chose, vers l'expérience, vers l'expérimentation du paysage. Il éveille nos sens et notre curiosité.

L'IMPORTANCE DE L'HORIZON

La mise à distance du paysage.
Engendrement d'une distance, d'une disparition progressive du monde.

• L'horizon.
Il se définit comme étant la limite de ce que l'on peut observer.
Il nous tient à distance, nous cache ce qui est derrière. Il est un recul, toujours constant, toujours en mouvement, du paysage. Plus on avance, plus celui-ci s'éloigne. A ce titre, il est ce point qui n'est jamais atteint, cet inconnu qui entraîne dans le vide. Il est ce qui donne à l'espace sa profondeur, ce qui exerce une attraction constante sans qu'il soit possible de le toucher, de l'habiter. L'horizon est ce qui me fait marcher sans cesse.
Expérience esthétique du paysage?
Il implique sans doute un rapport plus sensoriel et personnel à l'espace traversé.
L'horizon est aussi cette ligne active qui correspond à la rencontre du ciel et de la terre.
C'est une ligne toujours lointaine. On ne peut l'approcher.
Pour être perçue, elle nécessite une vision panoramique et dégagée. Celle-ci permet d'embrasser l'étendue d'un paysage.

• Dans ma recherche de l'ailleurs et d'une habitation différente, plus poétique, du monde, l'horizon est celui qui retient tous mes sens. Il me maintient en éveil. Me donne envie de continuer, d'aller toujours plus loin. De voir ce qui se forme après.
Il est aussi ce à quoi on aspire, une ouverture vers l'avenir et tous les possibles. C'est en sortant de mon quotidien, en France, que mon horizon s'est transformé. Il m'a emmené voir l'inconnu. M'a ouvert l'esprit et les yeux.
Il n'a rien de physique, il est inaccessible, il devient ce cap à franchir. Chez Laurent Tixador et Abraham Poincheval, un de leur journal de bord s'intitule ainsi *L'Inconnu des grands horizons*. Cette aventure mobile a consisté en une traversée de la France, à pied, d'Ouest en Est. Leur marche s'est fait à la boussole, en ligne droite, sans se munir de carte géographique. L'horizon ne peut de toute façon pas être tracé, pas être matérialisé. Ils se sont laissés guider par l'inconnu à franchir, par la curiosité de continuer. Equipés comme des randonneurs et munis d'une caméra ainsi que d'un appareil photo, Laurent Tixador et Abraham Poincheval produisent des traces de leur expédition en *Work In Progress*. L'exposition qui leur est consacrée au «40mcube» à Rennes, ainsi que leur site internet sont réactualisés au fur et à mesure du déroulement du projet. Leur projet s'inscrit donc dans cette course à l'horizon. A chaque pas, leur avancement prend une nouvelle forme. C'est une narration constante et toujours renouvelée.

La distance juste des choses,
La juste distance des choses.

• Un rapport dialectique du proche et du lointain se fait sentir. Avec cette évocation de l'horizon, la photographie devient narrative. Elle nous parle de ce qui est là, mais également de ce qui est au-delà. La tension émane des choses distantes. Le regard et l'attention sont portés au loin, bien plus que ce qui peut être montré au premier plan. C'est un dialogue entre le proche et le lointain.
Dans plusieurs de mes images, mais notamment dans *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1), l'importance est donnée à ce qui est perçu au loin. C'est ce qui est accroché sur la ligne d'horizon qui nous parle. Ce sont les arbres, la ligne d'un village, le creux de la vallée... Ces éléments sont à la jointure entre le visible et l'invisible.
Dans mes prises de vues mobiles, lorsque je quitte mes appréhensions, mes doutes, et que je commence à avoir l'impression de toucher quelque chose ou d'être touchée, c'est

que je dépasse cet horizon pour enfin entrer dans le paysage. Cette chose invisible et inatteignable prend tout son sens et toutes ses formes, dans le paysage. Il devient un horizon physique et habitable. Arpenter l'horizon, être sans cesse en train de vouloir l'attraper, ce serait finalement comme vouloir trouver l'équilibre entre l'inatteignable et l'habitable du paysage.

• L'horizon est-il une frontière?
Il est à la fois la limite d'un territoire, et son prolongement.
Il est la ligne du changement, du renouvellent. C'est un passage hâtif.
Mais il est aussi une position. Celui de notre regard porté sur le monde. La photographie témoigne de celui-ci et de notre position, dans cette portion d'espace occupé.
En art, il évoque le point de vue et la perspective, théorisée en Italie au Quattrocento par Brunelleschi, Alberti et Piero della Francesca. Cette ligne, indique la hauteur du regard de l'observateur. Elle se définit par un tracé sur lequel se situe le point de fuite, lieu de convergence de toutes les lignes parallèles et perpendiculaires. Elle définit donc notre point de vue, notre présence au monde.

> « Je veux des photographies au format vertical,
> où l'horizon serait à égalité entre le haut et le bas, avec trop de ciel, trop de sol,
> pour donner ma position, marquer ma présence et ne pas pouvoir tricher.» [7]

Depardon nous offre ici une belle démonstration de l'utilité de l'horizon. Il est à la fois cette frontière à franchir, que l'on aperçoit au loin, mais nous donne aussi une idée de sa position dans l'espace. Il nous exalte de la distance à parcourir, et de celle parcourue. La photographie nous fait ressentir la position concrète du photographe-voyageur. Il se tient au sein du paysage et nous offre alors une proximité avec les espaces lointains.

• L'horizon prolonge le voyage. Il l'amplifie.
C'est une rencontre. Celles d'autres espaces géographiques, que l'on ne connait pas.
Qui éveillent nos sens.

NOTES
7 - DEPARDON, Raymon. *Errance*, Edition du Seuil, 2000, p.8

CHAPITRE 2 : L'ÉVEIL DES SENS

a) le déplacement, un nouveau mode d'appréhension

LA MOBILITÉ COMME CONCEPT DE CRÉATION

• La nécessité du déplacement.
Pour quoi? Quel rapport au monde, à la conscience, à l'existence cela problématise-t-il?
- Y voir une métaphore de notre propre existnce? De notre condition humaine?
Quelle est cette quête d'une habitation poétique du monde?
Est-ce une envie de lier un mode d'existence à un mode de création?

Des changements s'opèrent.
L'artiste vie et travaille avec le monde, avec son époque.
Il devient mobile et producteur d'expériences.
Le déplacement reste le concept fondateur de notre époque. Une époque où tout va vite.
Où le déplacement est devenu primordial. Pour vivre, pour voir, pour découvrir, pour créer.

« l'approche artistique du déplacement, largement explorée par la cinématique au XIXe siècle, a laissé place à un traitement autonome de celui-ci, d'une prise en charge du mouvement d'abord et avant tout comme processus, comme phénomène qui conditionne l'existence de l'œuvre. » [1]

Selon Thierry Davilla, c'est aujourd'hui le déplacement qui conditionne l'existence de l'oeuvre, et non l'inverse. Dans le champ de l'art, il se construit au regard d'une expérience mobile et d'une culture du mouvant. Ainsi, la plupart de mes projets s'articulent autour d'une problématique de la mobilité, qu'il s'agisse de mettre en œuvre différentes formes d'exploration d'un territoire ou, plus souvent encore, de suivre le fil d'un itinéraire dont l'argument ou la raison relève de considérations diverses :
Le déplacement peut être à la fois prétexte de création, mais également sujet de réflexion.
Dans *A Place to Live*, (planche a, image 5), la prise de vue photographique de ma longue traversée vers l'inconnu devient peu à peu une réflexion sur notre habitat et sur son état.
Itinéraires Urbains, (planche a, image 3), quant à lui, est en vérité un prétexte créatif qui

NOTES
1- DAVILLA, Thierry. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002

donne lieu à une déhambulation dans la ville afin que je puisse la découvrir de mon oeil neuf. Elle est l'occasion d'un travail photographique autour d'un lieu que j'appréhende.
Si parfois la prise de vue est une volonté de découverte, elle peut également s'avérer être inconsciente. *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1) est né de là. Ce sont des images soudaines, réalisées à la volée lors d'un voyage en train, sans vraiment y avoir pensé.
Cette série est, par la suite, devenue un moteur de recherche pour d'autres réflexions paysagères : *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4).
Lorsque nous nous déplaçons, l'esprit est ainsi livré à lui-même.
On se reconnecte. On s'immerge dans le paysage.

• Dans un concept de création mobile, la photographie intervient essentiellement comme illustration de l'expérience du trajet. Mais on peut également penser le concept de manière autonome, comme déplacement absolu. C'est-à-dire qu'on suppose que photographes-voyageurs tentent à la fois de mettre en place une expérience déambulatoire durant laquelle ils sont soumis personnellement au déplacement, et de concevoir l'œuvre autour d'un concept mobile qu'il ne s'agit pas d'illustrer, mais de rendre performatif.

Par la photographie, s'agit-il de marquer son territoire, celui traversé?
De laisser son empreinte?
Comme une marque nostalgique?

Une relation intime existe entre l'espace, le temps et geste artistique, qu'il soit le fruit d'un mouvement corporel ou de celui de la machine. Ainsi, dans une réalisation mobile, le geste photographique ne s'enferme plus dans l'instant décisif. Par le déplacement, la temporalité se trouve étirée. Un instant «t» ne représente pas la mobilité dans son ensemble, mais bien un moment du parcours. Il convient également de distinguer la marche/le déplacement comme technique, de la démarche, comme étant son accomplissement gestuel.
L'image photographique ne restitue pas un temps, mais garde l'empreinte d'un espace traversé.

LE DÉPLACEMENT, UN ÉTAT DE VOYAGE

Devenir un témoin mobile.
Vouloir narrer, et habiter ces espaces.
Lire Nicolas Bouvier, L'Usage du monde.

« On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme [...] mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes éliminées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels.» [2]

• Le processus créatif et narratif de mes différentes mobilités s'inscrivent entre un certain récit de voyage et une invitation à l'émerveillement.
Comme une prise de conscience du monde, autrement.
Le déplacement me permet de me rendre disponible et ouvert au monde extérieur. De porter enfin une attention particulière au réel. C'est une manière d'être au monde, parmi ses contemporains.

• Le voyage. Comment?
Peut-être est-il simplement une recherche, celle d'un dépaysement, physique ou psychologique, d'une re-connexion sur le monde... Mais le voyage n'est pas forcement un trajet qui permet d'atteindre un lieu. Il est aussi celui qui nous transporte, qui nous émerveille.
Il engendre un état, un *état de voyage*. Celui qui nous force l'attention au réel. Celui qui nous permet de nous rendre compte, de réaliser, enfin, ce qui nous entoure réellement.
Dans *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), cet état me permet de mieux m'arrêter sur des accidents de parcours, sur des détails architecturaux, sur des lumières, sur des croisements de rues, tous ces détails du quotidien qui restent inaperçus. Seule la mobilité me permet cette connexion, cette concentration, avec le monde, avec la ville. Elle amène une nouvelle possibilité de découverte.
Cet *état*, c'est cette ouverture au monde, qui renouvelle le regard.
Celle qui fait que derrière chaque horizon, on découvre un nouveau paysage, avec ses obstacles et ses imprévus.

NOTES
2 - BOUVIER, Nicolas. *Le Poisson-scorpion*, Gallimard, 1982

Aussi, l'importance du regard,
qui scrute la fugacité,
qui scrute le passage du temps.
& ***L'itinérance,***
Celle qui amène cette qualité d'être [au monde]
Quelque chose de très intense.
Comme une porosité, une absorption,
Entre soi et le monde.

• Ainsi, cet état de voyage est un état physiologique, engendré par le déplacement.
Mais cette ouverture au monde se déclenche.
Le photographe-mobile recherche cette disponibilité, il la désire.
A l'inverse, le touriste, voyage « sans cœur, sans yeux et sans oreilles». [3] Il traverse souvent trop rapidement le paysage, et oublie que le lieu parle. Il est l'inverse du voyageur. Il perd de vue le lieu qu'il visite, le paysage qu'il observe. Il cherche à en reconnaître un. A reconnaître les images de « cartes postales » qui entourent son quotidien. Il oublie trop souvent le bonheur de se perdre dans un endroit inconnu, permettant une autre approche du lieu.
Comme vu précédemment, *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4) est un projet qui montre le paysage dans l'oeil du voyageur, et non dans un oeil consommateur. Il s'inscrit ainsi dans ce processus géopoétique que nous avons détaillé plus haut, mais également dans cet «état de voyage» engendré par le déplacement.

• La figure du voyageur est régulièrement associée à toute personne se déplaçant sur un territoire étranger. Du moment qu'un mouvement s'enclenche, qu'un passage d'un lieu à un autre se dérobe, le voyageur y est associé. Finalement, je me rends compte ici que la figure du déambulateur est celle à laquelle je m'identifie le mieux. Elle m'ouvre la porte à cette quête de territoires inconnus que je recherche. Je suis à la recherche de certains lieux qui appellent la rêverie, la poésie : sans fuite, sans désir de parcours touristiques, sans trajet défini.

NOTES
3 - COGEZ, Gérard, *Les écrivains voyageurs au XX ème siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Marcher, sans parcours précis, à travers les espaces.
Plonger dans des lieux paysagers étrangers.
S'engager à percevoir d'un œil nouveau ces plans de toutes sortes.
Prendre conscience du moment présent, de la marche,
Qui induit une expérience particulière de l'instant.

Cet état d'émerveillement, intimement lié à notre perception, parvient souvent de l'espace du paysage lui-même :

« Alan Watts a fort bien dit que le paysage est un « état de nos neurones ».
En marchant, nous créons donc le paysage, puisque percevoir c'est créer une image à partir d'énergies qui changent sans cesse. Marcher, c'est dessiner le paysage.
C'est peindre avec son souffle, avec son corps, avec ses neurones.
C'est arriver au point où le paysage parcouru, traversé en tout sens, n'est que nous-même.» [4]

• Un déplacement, un passage vers un autre état, la poétique subjective d'un lieu...
C'est finalement autant le déplacement de l'esprit ou du corps physique, que l'acte de photographier pendant la déambulation, qui procurent l'état voyageur : il s'agit d'être en état d'ouverture. Mais alors, le déplacement engendre t-il le toujours le même état? Ou bien l'endroit traversé a t-il son importance? Comment différencier le lieu, de l'espace?

NOTES
4 - JOURDAN, Michel et VIGNE, Jacques, *Marcher, méditer,* Albin Michel,1998.

b) pratiquer l'espace

L'ESPACE OU LE LIEU?

Pratiquer l'espace.
Et faire [les lieux].
Actualiser l'espace, au fur et à mesure d'une pratique, d'une approche.
Permettre autre chose, une nouvelle forme.

• Chacun possède sa propre perception de son environnement, sa propre manière d'habiter l'espace. Elle est déterminée à la fois socialement, culturellement, esthétiquement, voire dans certains cas, poétiquement. Le rapport à l'espace évolue en fonction des mobilités effectuées à travers un quartier, (je pense ici notamment à *Itinéraires Urbains*) ou à travers le monde. Chacun a une perception de l'espace coloré par ses propres expériences, par une préfiguration mentale. Ce qui revient à dire que la dimension phénoménologique propre à l'espace vécu est aussi importante que la dimension sociale et culturelle quand on s'interroge sur l'expérience de la mobilité.
Concevoir l'espace, en l'arpentant, est une manière singulière de mieux l'appréhender. Cela permet de trouver ses traces, de prendre ses marques. Mais il faut tout d'abord faire une distinction langagière fondamentale entre le lieu et l'espace.

• Dans *L'invention du paysage* [1], Anne Cauquelin montre que les Grecs distinguaient le *topos* - le site, le lieu physique où l'on se trouve et que les cartographes représentent par un point ou une zone sur une carte - de la *chôra*.
La *chôra*, tout comme le *topos*, se traduit aujourd'hui par le mot « lieu ».
La *chôra* désigne en effet le lieu qui tient compte de toutes les particularités qui le rendent unique. Elle porte les traces et les stigmates de ceux qui l'habitent. Mais peut-être est-il encore préférable de traduire chôra par « milieu ».
Le *topos* se traduit aussi par « lieu », mais désigne plutôt l'appartenance d'un corps (objet ou sujet) à un milieu.

NOTES
1 - CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Edition PUF, 2000

A la rencontre d'un nouveau paysage, parle t-on de nouveau lieu à appréhender, ou bien d'un nouvel espace/milieu?
Pour Michel de Certeau, le lieu est un endroit dans lequel les choses sont organisées selon un ordre établi. L'espace, quant à lui, est, *ce même lieu,* «pratiqué». [2]
Le lieu devient alors espace lorsqu'il y a mouvement, direction, temporalité.
Pratiquer les lieux, transforme ainsi l'espace.
L'organisation de l'espace urbain dicte les pratiques de l'environnement traversé. Faire usage de la marche, dans ce contexte, relève d'un choix. Il nous permet de nouvelles expériences déambulatoires. De Certeau nous invite à comprendre le monde, par le mouvement physique. C'est une pratique alternative a notre quotidien.

L'EXPÉRIENCE DE L'ESPACE URBAIN

• Un point de vue singulier sur l'endroit que l'on habite et la possibilité de produire un espace qui nous est propre, qui nous devient propre se fait alors sentir.

> « Est un *lieu*, l'ordre, (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Il y a *espace*, dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...]
> En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. » [3]

• White s'interroge ainsi à une autre manière d'appréhender l'espace que nous habitons, celui, urbain, dans lequel nous ne faisons plus que passer, avec lequel nous vivons et qui nous est devenu inconnu. Les principes de la Géopoétique qu'il met ainsi en place, invitent l'individu créateur à prendre sa place dans la sphère sociale. Il nous invite à *Faire* le monde. A le modeler, à le définir, par notre propre pratique.
De l'autre côté, De Certeau conçoit la ville comme un *texte*. Un dialogue, que les habitants s'approprient et transforment, par leur manière de «faire avec.» [2]

NOTES
2 - DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*, Arts de faire, Gallimard, 1990
3 - WHITE, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*, Ed. Grasset, 1994

La marche devient ainsi une énonciation piétonnière grâce à laquelle l'habitant s'approprie les lieux et y introduit sa propre part de subjectivité.
Ainsi, la réflexion de Michel de Certeau et de Kenneth White démontrent l'importance d'une « pratique » de notre espace environnant. Elle forge notre compréhension de l'espace, et plus particulièrement la façon dont l'homme habite le monde. Cette démarche ne consiste plus seulement à faire découvrir de nouvelles terres, mais à en déplier les multiples facettes. Comment habitons-nous l'espace?

Pratiquer l'espace,
Habiter de nouveaux lieux.
le voir - le sentir - le photographier.

« Lorsque je découvre une ville ou une région, ce qui arrête mon regard en premier lieu avant les hommes, leur comportement, leurs traits, c'est la nature de l'espace qui les environne ». [4]

• Dans *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), un dialogue s'ouvre, entre la ville et moi. Comme chez Thierry Girard (planche b, image 4), c'est avant tout son espace qui m'interroge, plus que ses habitants. Mes espaces sont toujours vides. Libres de toute présence humaine, afin de se concentrer sur l'essentiel, donner à voir la réalité des paysages urbains. Le travail de Girard est silencieux. Il observe des parties du monde, il les parcourt et les photographie. Ses récits de voyages rendent compte de son profond attachement au territoire et au paysage rural et urbain. Il part souvent à la découverte de terres inconnues et se passionne surtout autour des régions de France, que l'on croit connaître et qu'il arrive à transcender, par la photographie et la marche. Le déplacement est ici fondamental dans son travail. Il nous raconte les lumières, la limpidité des hivers, la tristesse des jours de brume et de pluie, les chemins oubliés... Les thèmes chers à Thierry Girard et la mise en place des atmosphères de ses explorations sont posés. Le mode opératoire demeure depuis le même. Si au départ, une commande l'incite à partir, l'ailleurs devient pour lui une réelle source d'inspiration.

NOTES
4 - *De l'itinérance, Thierry Girard, un parcours éditorial et photographique 1982-2008*, Dossier de Presse, Galerie Les Douches, Paris, 2010

• Par la photographie, je découvre ainsi la ville et la capture.
J'essaye de la comprendre, au travers d'une prise de *notes-photographiques*.
La production d'images me permet de prendre mes marques sur ce nouvel environnement qui s'ouvre à moi, que je ne connais pas.
Sur cette nouvelle ville du bout du monde, sur Québec.
Je *pratique* l'espace, afin de me l'approprier, presque par fragments.
Par bouts d'observations, par bouts d'images.
La description photographique des espaces traversés, vécus et éprouvés, représente l'un des principaux enjeux. En tant que photographe-voyageur, je constitue tout au long de ma narration, une mosaïque de paysages et d'espaces, qui, liés les uns aux autres par un fil linéaire donnent accès au lecteur à une certaine représentation de l'espace. Le projet est ainsi constitué de deux Tomes, représentant chacun ma progression dans la ville.

• Même si l'Homme n'est pas représenté sur les photographies (puisque l'aspect social n'est pas le propos), le rapport entre le corps du photographe, et l'espace qu'il occupe reste l'un des propos d'une certaine approche géopoétique de l'espace urbain. Elle porte une attention considérable à la polysensorialité des espaces traversés au sein du récit de voyage. - Nous verrons par la suite de quelle manière le corps du photographe-voyageur participe au ressenti de l'espace et quels sont les moyens physiques qu'il met en place. - L'approche géopoétique traduit une certaine présence au monde, une conscience de l'instantanéité. Il s'agit ici de faire l'expérience du monde, de celui qui nous entoure. C'est une théorie-pratique qui a pour but d'enrichir le rapport Homme-Terre.

> ***Poétique de la géographie.***
> ***Poétique des espaces.***

Refonder notre rapport au monde, par la traversée de différents territoires a pour but d'amplifier mes sens, ma connaissance aux choses qui m'entourent et de ne jamais perdre le contact entre l'idée et la sensation, entre la pensée et l'émotion. Je ne consomme pas l'espace, je le pratique.

c) une autre vision

CONTRE LA CONSOMMATION

• La géopoétique se veut être une expérience de l'espace, singulière et poétique, loin du tourisme de masse. L'aménagement de nos villes actuelles nous pousse à appréhender l'espace que l'on traverse, selon des itinéraires pré-tracés. Le corps est ainsi soumis à l'architecture. Les différentes manières de se mouvoir sont espacées : les automobilistes sont séparés des piétons. Le corps est séparé de la machine.
Une pratique artistique mobile se veut donc plus humaniste et plus anti-consommation. C'est un point de vue moderne sur les voies de communication. L'artiste veut pouvoir pratiquer l'espace comme il l'entend.

• Existe-t-il un tourisme des territoires ?
Cette réflexion s'inscrit dans cette étude des lieux traversés.
Le tourisme tend à redéfinir le lieu comme un espace dramatisé, c'est-à-dire spécifié et isolé des autres par sa densité. L'attention devient flottante. On ne se concentre même plus sur le lieu lui-même, mais on le traverse pour signaler que l'on a été là. Il n'y a plus d'analyse, plus d'attention au réel. C'est une consommation de masse de l'espace. Il n'est plus vécu, et à peine ressenti.
C'est une certaine manière de se déplacer, qui est aussi en conformité avec la société actuelle. Le tourisme devient la prise de possession des lieux, c'est un envahissement, un pillage des territoires. Le paysage, que le touriste s'approprie en le photographiant, devient un simple paysage-image, une carte-postale. Il n'est plus considéré dans son ensemble, mais plutôt comme un simple souvenir, que l'on consomme. Il est ainsi rendu spectaculaire, rabattu à une simple vision du monde convenue et partagée.
Ce type particulier de paysage devient à la fois une vue et un champ de vision, un spectacle et site pittoresque ou une curiosité. *Spectacle*, s'entend ici dans son sens «d'ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard» et aussi au sens de «marchandise». [1]

NOTES
1 - PAQUET, Suzanne. *Le paysage façonné*, Edition PUF, Coll Géographie, 2009

• Voilà donc ce que devient le paysage lorsqu'il n'est plus l'affaire de la peinture, lorsqu'il devient une consommation, lorsque le voyage [touristique], et non poétique en est le mode principal de son appréciation.
Dans mon projet photographique *Errance Hivernale* (planche a, image 2), la découverte d'un nouvel espace, ainsi que du territoire, se fait loin de la contrainte touristique. Le paysage qui s'offre à moi et que je découvre n'est pas observé en tant que spectacle marchand, mais plutôt en tant que terre nouvelle dans laquelle une grande liberté de mouvement m'est autorisée.

• La figure de l'errant peut parfois être associée à celui du nomade, qui cherche inlassablement sa route. Isabelle Eberhardt définit ainsi la liberté comme allant de pair avec le nomadisme et la solitude :

> « Regarder la route qui s'en va toute blanche, vers les lointains inconnus,
> sans ressentir l'impérieux besoin de se donner à elle,
> de la suivre docilement, à travers les monts et les vallées,
> tout ce besoin peureux d'immobilité, ressemble à la résignation inconsciente de la bête,
> que la servitude abrutit, et qui tend le cou vers le harnais.» [2]

Pour Eberhardt, le rapport à la terre se densifie par le vagabondage, par le besoin de se maintenir dans un *état de voyage*, tendu vers l'ailleurs. Ce type de mobilité permet d'associer un déplacement à travers l'espace géographique à une réflexion sur l'expérience. Essentiels au voyage, l'appel du dehors, l'envie de liberté et le principe du mouvement sont également au cœur de la démarche géopoétique.

NOUVELLE ATTENTION

• Avec cette liberté de mouvement, d'anti-consommation, une relation renouvelée au réel apparaît, plus simple. Ce type de mobilité amène avec elle un état de conscience et d'intérêt pour le réel, pour le quotidien, pour le banal. Le spectaculaire devient secondaire, ou du moins, il prend de nouvelles formes. Il devient, ces chaudes couleurs d'été, de fin de jour-

NOTES
2 - EBERHARDT, Isabelle. *Écrits sur le sable*, Grasset, 1989

née (*Itinéraires Urbains*), le changement de décor, durant une saison (*Errance Hivernale*)...
On se leste des choses inutiles, matérielles ou immatérielles, pour se concentrer sur l'essentiel, sur ce qui nous entoure. Dans ma pratique, j'ai conscience de cet état, et je le recherche. Il me permet d'être en harmonie avec ma pratique, de l'habiter. Réellement.
La prise de vue me permet de faire imprégner l'espace qui m'entoure, sur une surface sensible, afin de la faire circuler, de la partager. De montrer cette nouvelle attention du monde.

• Le banal peut-il engendrer du spectaculaire? Comment?
Thierry Girard, dans son travail photographique, nous parle d'endroits «infra-ordinaires».
Il choisit des espaces, loin de tout spectacle. Des moments simples, qu'il transcende.
Dans son parcours *D'une mer l'autre* (planche b, image 4), il nous parle des villages de la France profonde, rurale, de ceux qu'il a traversé. L'itinéraire choisi conduit le photographe de Nice à Ouessant, selon une diagonale qui l'éloigne des grands axes de circulation.
Il nous parle de moments gris. De moments de sa traversée. Il évite les hauts-lieux du tourisme. Des espaces ordinaires et désertés, des régions appauvries, abandonnées.

• Mon projet *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), s'oriente également dans cette direction. Il se veut être une approche poétique des espaces de la ville que l'on traverse tous les jours, et dont on ne porte plus attention. Il s'agit d'interstices, de croisement de rues où toute la beauté de la ville surgit d'un coup, de lumières se réfléchissant sur les bâtiments...
Du banal, se dégage ainsi une certaine contemplation.

Nouvelle attention au réel
Nouvelle perception
Toujours les mêmes espaces,
Perçus au travers du spectre du voyage
Un état de contemplation.

• La banalité, en photographie, est souvent associée à un temps faible. Un temps manquant. Où l'incroyable manque. Le temps fort, à l'inverse, serait celui qui nous transporte au loin. Une opposition se fait alors sentir. Comment montrer toute la sensibilité d'un monde, toute sa particularité, dans un temps faible?
Comment cela change t-il notre présence au monde?

Le spectaculaire engendre l'imaginaire.
Le non-spectaculaire, lui, nous raproche du réel.
C'est ce temps là, qui me touche. Ce temps gris, ce temps mit en pause, où il ne se passe presque rien et où tout se dévoile. Comme une révélation. A ce moment là, à cet endroit précis. C'est là, que se décide la prise de vue. Comme une prise de contact avec le monde, soudain et intense.

Le travail de Stephen Shore s'approche également de cette démarche. Il capte les temps faibles, enregistre la ville, nous parle de ce que nous est proche :

> « Je ne voulais pas capter des «instants décisifs».
> Cartier-Bresson avait forgé cette expression pour désigner certaines
> rencontres visuelles exceptionnelles, mais j'étais plus intéressé par la banalité.» [3]

• L'imprévu fait également parti de cette démarche, de cette prise de risque. On doit pouvoir se laisser aller afin de faire surgir les détails qui l'entourent. Si l'on prévoit tous les détails d'un voyage, si on le formate trop, on laisse à l'écart cet imprévu. Hors, c'est souvent ce que le photographe-itinérant cherche le plus. C'est la curiosité qui nous appelle au dehors. Le vrai voyage se fait lorsque l'on s'accorde une liberté de mouvement.
Il s'accompagne également d'un resserrement sur nos activités primaires. Cette réduction de notre brouhaha quotidien nous permet d'être plus accessible. Il faut savoir se délester du superflu, afin de percevoir toute la beauté de nos temps faibles.
Cette épuration conduit à une stimulation de nos perceptions. S'instaure alors une véritable et une complète disponibilité au monde.

• L'échange entre le réel et l'image s'installe ainsi. Le photographe devient perceptif au monde, et par la prise de vue, il s'immerge. Si l'attention au réel est changé par notre attention au dehors, le moyen de transport mis en place influence t-il également notre perception du monde?

NOTES
3 - SHORE, Stephen. *Surfaces Américaines*, Phaidon, 2005

X

ESCALE II

LE SLOW TRAVEL

X

CHAPITRE 1 : DU BON USAGE DE LA LENTEUR

a) pratiques en marche

LA MARCHE, POURQUOI?

Un parcours vers de nouvelles possibilités,
Ou, la possibilité d'une autre voie.
Un voyage devenu procédure artistique.
Chercher le sens du monde, ce moment qui envahit mon être.

• Ma quête photographique implique nécessairement un déplacement.
Conséquemment, les différents modes de transports utilisés influencent ma vision du monde, mais aussi mon rapport au temps et à l'espace.
Il y a rapport d'échelle, lié à la mobilité. S'y mesurer en train ou en voiture ne procurera pas la même perception que par la marche. Elle permet de se réapproprier l'espace et le temps à un rythme humain et avec toute la sensation et le poids du corps. Comment montrer et raconter un travail photographique fondé sur ce type de déplacement ?

• Dans certains de mes projets, (*Itinéraires Urbains*, le chapitre 2 d'*Errance Hivernale*...) la marche est placée au cœur du processus de réflexion. Elle semble alors devenir le sujet, voire la finalité de l'oeuvre. Dans ce cas de figure, la marche n'est pas considérée comme utile, mais plutôt pratiquée par choix et par souci d'entretenir une relation privilégiée avec l'espace et le temps traversés.
Contrairement aux modes de transport motorisés qui placent le corps au second plan, la marche, elle, positionne le corps au cœur de l'expérience. Elle crée un équilibre entre l'être et le faire, car marcher nous permet d'habiter le monde et notre corps à la fois.
L' importance est donc donnée à la manière d'investir un espace :

« Marcher est aussi une façon d'acquérir une connaissance
beaucoup plus intime d'un lieu qu'on ne le ferait en se contentant de regarder.
Marcher est, de bien des manières, une intensification de la perception.» [1]

NOTES
1 - TIBERGHIEN, Gilles. « La marche, émergence et fin de l'œuvre », In *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs, de Rodin à Nauman*, Paris, RMN, 2000, p.244

À LA RENCONTRE DES SITUATIONS

• Marcher est aussi le meilleur moyen pour le photographe-voyageur de faire surgir des situations, qu'il pourra capturer, ou du moins, aller à leur rencontre. Une telle pratique s'inscrit dans une observation, une rencontre et une expérimentation constante du monde que l'on explore.

> « Derrière chaque horizon, il y a un nouveau paysage qui se dessine,
> avec ses obstacles et ses imprévus. [...] C'est une opportunité de découverte.» [2]

Dans *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), la marche devient le leitmotiv de création de ces *Cahiers de Proximités*, que je réalise au fur et à mesure de ma progression dans la ville. Elle dicte ainsi la cadence de ma déambulation, ainsi que de ma prise de vue. Elle se fait au hasard des rencontres et des situations. Mes images deviennent les détails d'un court moment du déplacement, narrant le cheminement effectué.
JFK (planche b, image 10), de Laurent Malone et Dennis Adams repose quelque peu sur ce principe. En pré-tracant un itinéraire afin de rejoindre l'aéroport de New-York, en partant de Downtown Manhattan, le duo de photographes décide de l'itinéraire à emprunter. Cependant, ils laissent surgir les situations de manière tout à fait spontanée. En effet, Malone et Adams avaient convenu de se partager un seul et même appareil 35 mm. Ils réalisent à tour de rôle, un nombre indéterminé de clichés qui se complètent par paires. À tout moment de la marche, chacun des deux photographes était libre de prendre la photo de son choix. A chaque fois, celui qui avait pris la première photographie passait l'appareil à l'autre, qui alors, en prenait une seconde, dans la direction diamétralement opposée, sans tenir compte du sujet, du cadrage, ni régler l'ouverture ou faire la mise au point. La spontanéité de leur démarche laisse le champ libre à tout surgissement.

• Chez Guy Debord, la démarche situationiste consiste également à se laisser aller, afin de rencontrer cet imprévu, de le déclencher. Il entend «changer le monde» en évitant toute forme de situation construite, dans le cadre de la société marchande. Il dérive dans la ville, afin de renoncer à un mode de vie trop restreint.

NOTES
2 - SOICHET, Hortense. *Photographie et mobilité*, L'Harmattan, 2013

« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. [...] Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. »[3]

• Le voyage semble donc être pour les photographes-voyageurs, l'occasion de produire du nouveau, de mettre l'accent sur ce qu'ils n'ont encore jamais expérimenté en tant qu'artiste.

« C'est un truc que je n'ai jamais fait, donc j'ai envie de le faire »[4]

Répond un jour Laurent Tixador à une journaliste qui l'interroge sur le pourquoi de ses expéditions. Ses photographies contribuent à positionner le marcheur en héros moderne. Il est le vainqueur d'une aventure itinérante nouvelle. Les images de son travail témoignent des conditions de l'expédition. Il s'agit donc bien de faire de l'art en « apprenant » le monde plutôt qu'en le représentant. La marche devient chez lui, la manière et le moyen. Mais la photographie semble être chez lui un moyen d'enregistrer les trajectoires parcourues plutôt que comme élément premier du processus artistique.

ACTE CRÉATIF, ACTE PHOTOGRAPHIQUE

• Dans le flux de la marche, l'image devient un moment de pause, faisant émerger l'acte d'enregistrement. Il s'agit en effet pour l'artiste-explorateur de rendre compte d'un parcours effectué à un moment donné, à un endroit donné. L'artiste déploie son propre corps dans l'espace. Il s'inscrit dans une trajectoire. Ce principe de mobilité, change l'image photographique en acte aventureux. Mais n'oublions pas qu'ici, le résultat obtenu [l'acte photographique] importe autant [voir plus] que l'action artistique.
Le déplacement peut être considéré comme simple moyen permettant la production d'un acte photographique qui interroge la condition de l'être mobile aujourd'hui. Comme l'énonce Thierry Davila :

NOTES
3 - DEBORD, Guy. «Théorie de la dérive» In *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956
4 - SOICHET, Hortense. *Photographie et mobilité*, L'Harmattan, 2013

« Le point commun entre ces différents travaux liés au déplacement,
est que le franchissement physique d'une distance spatiale constitue ou conditionne
la configuration d'une œuvre [et] trace un signe d'équivalence entre marcher et créer.» [5]

Il analyse ainsi depuis plusieurs années la relation étroite existant entre marche et création. Il s'attache à montrer en quoi certains artistes contemporains seraient les héritiers de la figure du flâneur baudelairien. Pour cet auteur, le déplacement physique conditionne un certain type de déplacement psychique : penser, c'est se déplacer.

Temps de création,
Temps de réalisation.

• Dans les pratiques artistiques faisant appel à la marche, la pratique photographique peut ainsi apparaître sous diverses formes. Elle occupe une place plus ou moins importante en fonction de sa pleine participation à la conception de l'œuvre. Elle peut être abordée comme simple mode d'enregistrement, de mémorisation, de documentation de l'espace traversé... Le problème se pose alors : s'intègre-t-elle complètement au processus artistique mis en œuvre ou intervient-elle comme simple documentation de la performance réalisée par le photographe-marcheur? Comment l'acte photographique s'immisce-t-il dans la démarche de l'artiste?

• Dans *L'inconnu des grands horizons*, performance réalisée en 2002, Laurent Tixador et Abraham Poincheval, munis d'une boussole pour seul guide, décident de traverser la France à pied, en ligne droite. Ils partent de Nantes et ont pour projet d'atteindre Metz. Ils terminent leur périple au bout de vingt-six jours et sont accueillis à l'école des Beaux-Arts de Metz pour une exposition qui leur est consacrée. Cette progression en ligne droite les contraint sans arrêt à traverser ces espaces de circulations rapides que sont les autoroutes et autres échangeurs. Ils utilisent ici la photographie comme simple outil de documentation de leur performance. Elle n'est pas le sujet principal, mais bien le mode d'enregistrement.

NOTES
5 - DAVILLA, Thierry. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002

• A l'inverse, Bernard Plossu ou Thierry Girard font de la photographie l'élément central de leurs travaux. Elle devient le rythme du déplacement et leur permet de favoriser la lenteur et l'immersion du corps dans le paysage traversé. Ils se servent de la marche comme un moyen de faire émerger le travail photographique. Un rapport d'interdépendance émerge, entre l'individu et l'opérateur-photographe.

• La position de la photographie comme document de l'expérience n'est pas la même lorsqu'elle se positionne au coeur du processus artistique. Les images, quelle que soit leur position documentaire [ou non], renseignent et informent à tout moment, de la progression du photographe dans le territoire. Elles sont des témoins. Mais le plus souvent, quand l'expérience déambulatoire est solitaire, elle exclut le corps du marcheur de sa représentation photographique. Le processus n'est peut-être pas alors montré dans sa totalité. Si le corps est oublié, les images font au contraire éloge aux moments de pause. Comment traduire, dans sa totalité, l'expérience en mouvement? La marche, faisant appel à notre corps et à nos sens, peut-elle être traduite en photographie?

b) sensations en déplacement

L'EXPÉRIENCE KINESTHÉSIQUE

• Les nombreuses oeuvres utilisant le déplacement comme processus artistique on permit d'ouvrir la voie à une « approche phénoménologique du trajet [1]». Les différents travaux abordés ici, ont comme point commun d'être intimement liés à l'expérience. Certains mettent l'accent sur l'importance de l'immersion dans le réel afin d'en faire l'expérience. La marche invite alors à un rythme alternatif de celui que nous connaissons au quotidien.
La particularité de ce mode de déplacement est d'influencer nos sens et notre perception. Il fait appel au système kinesthésique de l'individu.
Quelles sont les relations établies entre le corps et l'esprit du marcheur?

• La marche fait tout d'abord appel aux capacités physiques du corps, mais elle permet aussi de stimuler l'esprit. Elle implique alors une relation intime entre le corps du marcheur, et son environnement. C'est un moyen de faire émerger la pensée. La kinesthésie se définirait alors comme étant l'union du corps et de l'esprit. Chez Husserl, elle prend forme dans un corps mobile, évoluant dans un espace. On voit alors l'importance de l'utilisation d'un certain mode de transport. Les modes de déplacement motorisés influencent une certaine modification de notre perception, alors que le corps demande l'effort de tout notre corps. Il est en éveil. La marche se définit alors comme étant :

> « L'expérience permettant de saisir notre corps dans sa relation avec le monde.» [1]

Il est le meilleur moyen d'expérimenter le monde. Le corps devient alors corps-médium. C'est par lui que toutes les sensations itinérantes passent.

Ressentir la variation des paysages.
L'importance de l'ici et du maintenant.
Tout expérimenter.
Tout traduire.

NOTES
1 - HUSSERL, Edmund. «L'importance des systèmes kinesthésiques pour la constitution de l'objet de la perception», In *Chose et espace, Leçons de 1907*, PUF, coll. Epiméthée, 1989

• Chez Bernard Plossu, la marche est une méthode d'immersion dans le monde. Il a une démarche photographique très proche de celle du pèlerin. Partant très jeune sur les routes, il associe naturellement le voyage à la photographie, réalisant ainsi des images empreintes du mouvement de son corps. Il aime les voyages et tente de traduire dans ses images sa condition d'homme nomade. Élaborant des travaux photographiques à bord de différents modes de transport, il est aussi un grand marcheur amoureux de la nature. Le photographe énonce ainsi :

« La relation avec la nature est essentielle dans ma photographie.
La marche est le rythme naturel de la curiosité.» [2]

Le rythme reprend alors taille humaine. Le corps devient vecteur temporel. Il nous fait ressentir un espace traversé, mais également sa durée. La marche replace le corps comme élément de mesure. Au fur et à mesure de son avancée, le photographe-marcheur élargit son regard sur le monde et réactualise son oeuvre à chaque instant. Dans *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), mes photographies rendent compte de ma progression. Chaque nouveau pas m'ouvre sur une nouvelle vue, sur une nouvelle perception. La nouveauté se présente à chaque instant de l'avancement.

• La kinesthésie permet ainsi de comprendre la marche comme approche phénoménologique du déplacement. Sa particularité est de se mettre en contact avec un univers inaccessible au modes de perceptions de la vie quotidienne. Elle met à l'épreuve des sensations de mouvement du corps, à l'environnement perçu au rythme de sa traversée. Comment raconter ce temps traversé? Sa durée? Sa progression et son rythme inachevé? La photographie semble aller à contre-courant d'une telle démarche, puisqu'elle est fondée sur une fragmentation, à la fois spatiale et temporelle. Voyons comment.

NOTES
2 - MEAUX, Danièle. A propos de PLOSSU, Bernard, In *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de St-Etienne, 2009

CHAPITRE 2 : RACONTER LE TEMPS

a) la progression de l'oeuvre

WORK IN PROGRESS

• À quelles fins l'artiste adopte-t-il une attitude qui consiste à éprouver une durée, à revaloriser l'attente, voire, l'ennui?

En engageant son propre corps dans une marche, le photographe-voyageur instaure un nouveau rapport au temps. Ce déplacement physique engendre également un déplacement temporel. Ainsi, l'artiste-arpenteur réalise l'œuvre à chaque instant. Il revalorise le temps et l'actualise sans cesse. Avec la marche, il engage une temporalité particulière. Il va d'un point à un autre de l'espace, et l'œuvre photographique s'accomplit alors dans la durée. Ce temps, de la réalisation, s'en trouve comme dilaté, étiré. Par l'acte de prise de vue, il prolonge son temps.

On peut y voir ici une opposition directe au régime traditionnel de l'image fixe. Dans *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4) ou bien dans *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1), la temporalité est étirée par la réalisation de la série. Les vues se succèdent et le spectateur est amené à se déplacer de manière progressive dans l'oeuvre. L'image fixe, par tradition, se veut la narration d'un temps arrêté. Avec ce système de vues-mobiles et progressives, la photographie nous narre alors le déroulement de l'œuvre. Le photographe devient notre guide de l'expérience retranscrite.

• Jusqu'où la durée de l'œuvre peut-elle être étirée? Peut-on toujours envisager une œuvre, dans un état de progression permanente? Serais-ce alors une oeuvre sans fin?

Le concept de *Work in progress*, forgé par James Joyce,[1] introduit l'idée d'une œuvre en permanence actualisée.

Dans cette pratique, plusieurs rapports à la finitude peuvent être observés. Certains artistes prônent l'inachèvement permanent, et d'autres y inscrivent une limite. Dans chaque travail, il s'agit de mettre en valeur l'œuvre en cours de réalisation.

C'est une nouvelle forme de réalisation, qui met l'accent sur le déroulement même de l'œuvre. Il y a ici une certaine forme d'instabilité présente dans ce processus de création, mais l'attention est portée sur le comment de sa fabrication.

NOTES

1 - Concept que l'on peut notamment observer dans le roman *Work in Progress* (1923-1938), titre provisoire de *Finnegans Wake*, paru en 1939.

• Le principe de la série révèle la place de l'image fixe dans un processus en marche. Elle est fondée sur une fragmentation à la fois spatiale et temporelle de l'environnement. Il s'agit de respecter le plus possible, dans l'élaboration du travail, mais surtout dans sa restitution, un principe de continuité géographique et chronologique, privilégiant ainsi la progression, la confrontation des images entre elles, leur narrativité... privilégiant ainsi le récit à la série. Chaque image nous narre ainsi des micro-histoires, suspendues dans le temps. *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4), en est un bon exemple. C'est une oeuvre inachevée, en cours de progression, de réalisation, pour une durée que je ne connais pas moi-même. Chaque prise de vue, mais également chaque cahier est une trame narrative de l'espace traversé. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien le processus dans sa durée, étirée jusqu'à l'indétermination, puisque je ne sais pas quand elle va se terminer. Ce sont des mises-à-jour permanentes, que je réactualise à chaque mobilité.
L'œuvre peut alors prendre la forme d'un voyage sans fin programmée, soumise aux aléas du hasard, des rencontres, de l'espace. Epreuve de l'espace, ou épreuve du temps?

Représentation d'un espace-temps arrêté
Temporalité de la pose.

LA DURÉE DE L'ESPACE

• Face à l'immensité d'un territoire à parcourir, on peut voir, notamment dans *Easy Rider*, que les voyageurs ne voient plus le temps passer. La dimension temporelle de l'épreuve s'efface devant l'étendue de l'espace : l'épreuve devient géographique. Il s'agit donc d'éprouver une distance, mais surtout un espace.
Hamish Fulton (planche b, image 9) est ainsi l'un des premiers artistes à s'aventurer dans les grands espaces naturels à la fin des années soixante.

> « Je devrais être capable de travailler n'importe où, excepté dans un environnement urbain, pour n'importe quelle durée, depuis quelques minutes jusqu'à quelques semaines.» [2]

Dans son travail, le temps de l'œuvre se montre tour à tour extensible et compressible. Le titre de ses créations insiste toujours sur la durée, sur le déroulement dans le temps.

NOTES
2 - TIBERGHIEN, Gilles. A propos de FULTON, Hamish. In *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs, de Rodin à Nauman*, Paris, RMN, 2000 p. 246.

Celle-ci est toujours signifiée, inscrite sur la photographie, devant l'image. Ces marches fonctionnent en échos à d'autres et s'articulent autour de repères géographiques et de systèmes de mesures auxquels il se confronte. Il pénètre littéralement le paysage démultipliant les points de vue par la marche qui engage le corps tout entier. Avec le projet *En Marchant*, il a réalisé une marche solitaire de 23 jours à travers les Pyrénées. En reliant Hendaye à Llançà il a suivi en partie le GR 11 espagnol. Il affirme que «marcher transforme». Il cherche à restituer cette expérience intime à travers ses photographies. Ses marches ont une dimension performative. Son corps devient un mobile, évoluant dans le paysage. A l'occasion de ses marches, qu'elles soient dans un environnement naturel ou urbain, il entre en interaction avec son environnement.

• Dans *Errance Hivernale* (planche a, image 2) lorsque le corps rencontre le véritable *ailleurs*, la durée n'a plus d'importance, on se préoccupe davantage de la distance à parcourir. Le lointain se fait sentir, il devient grandissant et la quantité d'espace qui nous entoure devient notre mesure. La durée, elle, est devenue floue. Plus l'espace traversé est grand, plus le temps s'efface. Que se passe t-il alors lorsque l'on réduit cet espace?

Un espace grandissant, vu derrière l'horizon.
Réduit à peau-de-chagrin,
Au fur et à mesure de sa capture.

LE TEMPS URBAIN

« Flâner, ce n'est pas suspendre le temps, mais c'est s'en accommoder sans qu'il nous bouscule.
Elle [la flânerie] implique de la disponibilité et, en fin de compte,
que nous ne voulions plus arraisonner le monde.
Les marchandises, nous les contemplons sans avoir nécessairement le désir de les acheter. Les visages, nous les regardons avec discrétion et nous ne cherchons pas à attirer leur attention.
Avancer librement, lentement dans une ville pressée, n'attacher du prix qu'à la merveille de l'instant, dans une société marchande, suscite ma sympathie. » [3]

NOTES
3 - SANSOT, Pierre. *Du Bon Usage de la Lenteur*, Rivages Poche, 2000

Pierre Sansot, avec la flânerie, prône ici la lenteur et la contemplation. Il nous dirige sur différentes façons lentes de se comporter. Son ouvrage est une critique sur le papillonnage effréné des personnes inlassablement pressées, qui ne se sentent exister que dans l'activité. Ainsi, le bourdonnement de l'urbain devient l'endroit idéal pour la flânerie, qui est à la recherche d'une autre relation au temps.
Les déambulations du flâneur nous offre un certain regard sur la vie dans nos villes. Mais il s'intéresse davantage à la manière dont l'environnement peut être habité par les Hommes, que par l'espace lui-même. Les situationnistes (dont je me sens plus proche) quant à eux, cherchent un certain type d'espace, qui se raconte lui-même. Il se suffit et n'a besoin que de lui pour se narrer, non de ses habitants.

• Grâce à la marche, à la flânerie [ou à la dérive] dans l'espace urbain, on étire la temporalité. Car quand on marche, rien ne bouge.
Les péripatéticiens de l'Antiquité en faisaient déjà leur modèle de réflexion. Aristote donnait ses leçons en se promenant, et Descartes considérait la marche comme une image assez fidèle de l'activité de la pensée. Une direction pour l'esprit, une méthode de pensée, «je pense donc je suis». Tout se connecte.
Que ce soit l'acte de penser, ou de marcher, le corps se connecte lorsqu'il est en mouvement et sa restitution photographique nous permet ainsi d'énoncer, de narrer, l'espace physique et mental traversé.

> « Une comparaison avec l'acte de parler permet d'aller plus loin
> et de n'en pas rester à la seule critique des représentations graphiques,
> en visant, sur les bords de la lisibilité, un inaccessible au-delà.
> L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation
> est à la langue ou aux énoncés proférés.» [4]

• La marche semble donc être un espace d'énonciation. Qu'il soit psychique (puisque l'on pense lorsqu'on marche) ou physique (par la photographie).
En marchant, le photographe-voyageur annonce également la topographie du lieu, celui du piéton, par l'acte physique qui lui est propre. Chaque lieu traversé et exploré, ne nous

NOTES
4 - DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*, Arts de faire, Gallimard, 1990

raconte pas l'espace géographique traversé de la même manière, selon le moyen mit en place (physique ou mécanique).
La «vérité urbaine», rappelle Benjamin[4], ne peut être obtenue qu'en s'immergeant dans son sujet et en l'observant dans ses moindres détails. Chaque idée qui fait surface contient en elle une représentation de l'ensemble. La ville devient ainsi un tableau que l'on construit à coups de pinceaux, comme s'il s'agissait d'une toile impressionniste.

• Dans *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3), la lenteur se fait sentir par mes prises de vues répétitives d'endroits similaires. La contemplation émerge. La marche me permet de construire mon regard. Comme chez Bernard Plossu ou chez Laurent Malone et Dennis Adams, mes expérimentations déambulatoires donnent lieu à un travail photographique en mouvement. L'espace d'énonciation devient autant celui de la photographie, que celui de la rue. Parmi les différentes images reproduites, certaines se présentent comme une suite. Elles marchent souvent par deux. Elles sont comme les séquences d'un film, qui détaille un cours moment du déplacement, narrant ainsi le cheminement effectué.

• Bernard Plossu photographie en marchant (planche b, image 6), mais également dans les transports (planche b, image 5). Son travail s'imprègne complètement de sa condition d'homme mobile. S'inscrit alors autant une narration du cheminement effectué, qu'une autre représentation du réel en mouvement. Ses images bougent, elles sont floues, elles nous laissent voir l'inscription du corps dans l'espace. Il ne force rien. Il se laisse aller. Autant dans ses images, que dans ses voyages. L'aspect formel de son travail n'est que secondaire, sa démarche engendre une relation intime à l'espace et au temps.
A l'inverse, chez Laurent Malone et Dennis Adams, la marche urbaine prend la forme d'une contrainte. Dans *JFK* (planche b, image 10), ils effectuent un trajet en ligne droite en partant de Manhattan Downtown et l'aéroport Kennedy. Cette marche dans New-York sort des sentiers battus et va durer 11h30. Avec un appareil photographique pour deux, ils capturent des instants de leur marche, dos à dos. Les images marchent ainsi en duo, et se répondent. Ce dispositif permet de se situer dans l'espace, mais également de replacer le corps de chacun des photographes, au moment de la prise de vue. C'est une forme alternative de la retranscription de l'expérience.

NOTES
4 - BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Allia, 2012

Lenteur d'un temps
Lenteur d'un espace.
Retranscription des deux.

• En choisissant d'éviter les réseaux et modes de transports habituels, Laurent Malone et Dennis Adams tournent volontairement le dos à une mobilité généralisé dans l'urbain. La ville, construite sur un système ou le corps de l'homme est placé au second plan, ne nous laisse plus voir ses interstices. Elle dirige notre mobilité et donc, notre perception de l'espace. Dans un processus photographique, pensé à partir du système kinesthésique, nous permet de replacer le corps comme outil d'analyse et de perception.

La vitesse est un point de vue différent. Elle limite parfois les sensations et les perceptions. Elle ne correspond plus à une réalité pensable par l'homme. Elle ne considère plus le corps dans son intégralité, mais comme pris dans la masse en mouvement.

b) des envies, des reculs

LE POINT DE VUE DE LA VITESSE

• L'aménagement des voies de communication et d'échange a perturbé l'aménagement du territoire. C'est désormais le perpétuel mouvement qui modèle – et module – l'espace. Les territoires sont ainsi traversés selon des axes et des modèles qui nous sont imposés.

• Birgitta Lund a également photographié certains espaces de circulation rapides. Dans son projet *In Transit*, (planche b, image 2) ses vues sont souvent floues, embrumées. La photographe voit, à travers la vitre par laquelle la photographie est prise. Que ce soit à bord d'un train ou d'une voiture, il s'agit là d'une césure entre le monde représenté et le point de vue de la photographe. Ce motif est souvent répété dans son travail.
Parois vitrées, parsemées de gouttes. Filtres atmosphériques.
Ils empêchent de voir le réel.
Le monde réel, extérieur et lent, serait-il alors placé hors d'atteinte?

• Mes vues-mobiles, dans *Paysage 56 à 58* (planche a, image 1) ou dans *Poésie du Bord des Routes* (planche b, image 4), parlent de ce qui est là, de ce qui se trouve sous mes yeux, de l'espace que je traverse et du photographe percevant le monde mobile. Ce sont des scènes éphémères, rapides, extraites d'un flux de visionnage rapide.

Une dialectique de l'instant
Retenir d'éphémères moments
Une perception mouvante du monde.
Inscription d'une temporalité.

Dans notre société moderne, nous consommons l'espace que nous voyons comme un paysage-spectacle. Il devient une simple vue à photographier, d'un point de vue d'un véhicule. La vitre sépare ainsi le photographe, du spectacle mit en image. Elle devient un nouveau cadre. Un nouveau point de vue. Ses impacts (lumineux, météorologiques...) parasitent souvent la perception des éléments qui se trouvent de l'autre côté.

En 1950, Walker Evans réalise une série de photographies réalisées à bord d'un train. Il les appelle d'ailleurs *Trainscapes* (planche b, image 1), des paysages-de-train. Preuve que le moyen de locomotion utilisé forme la perception du paysage. Les effets d'interférence sont encore une fois ici, bien visibles. Evans nous offre une vision méditative d'une scène de ville américaine, du point de vue d'un passager d'un train. C'est une exploration photographique qui nous montre l'atmosphère des jours variables, des structures environnantes, présentées sous les modèles de la nature. Il y a t-il plusieurs formes de paysages? On le pense essentiellement rural, est-il différent, dans sa construction, de l'urbain?

La raison de ces paysages,
Expression d'un point de vue.
Ici. Là. Je vois ça.
J'appelle ça un paysage.
Une vision d'ensemble.

• Interrogation sur les machines de vision.
D'un côté, il y a la machine mobile, et de l'autre, la machine photographique.
Une césure, une cassure, se fait alors sentir, entre le corps du photographe et le monde. L'utilisation des modes de transports impliquent la mécanisation et l'accélération du mouvement et donc, de la vision. La modification de ce rythme en est sociétal et redéfinit notre rapport au temps et à l'espace. L'image s'en trouve modifiée. Elle devient fonction d'un flux, et non d'un instant. *Paris-Londres-Paris*, ou encore *Route Nationale 1* (planche b, image 5) de Bernard Plossu, nous invite à repenser le paysage traversé. Il les appellent lui-même « paysages intermédiaires[1] ». Il nous montre les espaces que nous voyons, que nous traversons. Cette collection de vues en mouvement, glorifient-elles pour autant la vitesse?

• *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1) ce veut être une autre vision de l'occupation et de la pratique des espaces contemporains. Avec le chemin de fer, la lecture du paysage est tout autre. Ces paysages deviennent «intermédiaires», provisoires, éphémères. C'est une autre vision de l'usage de notre monde. Les vues du train en marche sont ainsi assimilées aux perceptions du photographe itinérant. Ce sont des endroits dans lesquels on ne demeure pas, des lieux à travers lesquels on passe. La photographie leur redonne un

NOTES
1 - terme réutilisé par PLOSSU, Bernard. d'après BUTOR, Michel. In *La Modification*, Editions de Minuit, 1980

instant d'intérêt. Elle les fixe. Leur redonne leur moment de pause. Elle ne glorifie donc pas la vitesse, mais l'instant. Le moment. Celui, perdu dans le flux de la rapidité. Deviennent-ils alors des moments contemplatifs?

• Le déplacement est le concept fondateur d'une époque.
Nous sommes baignés dans une culture où la circulation des individus est primordiale. Elle est devenue la condition de possibilité des changements. Seulement, la vitesse est souvent le mot d'ordre. Les processus mobiles et les pratiques déambulatoires en art se placent ainsi en marge de ce mouvement afin de permettre de ralentir le rythme, pour contempler, pour observer, pour prendre le temps. Pour faire attention.

DÉCÉLÉRATION

• Pourquoi les artistes ralentissent-ils ?
Nous avons vu que certains se positionnent volontairement dans une forme de résistance au diktat de la vitesse, car ils choisissent la marche. Leur oeuvre devient mobile, se fait dans la mobilité. Les différentes attitudes développées par les photographes en déplacement, s'inscrivent dans une esthétique du passage, du transitoire et de l'éphémère. Elle nous amène donc à nous interroger sur la notion de vitesse. Comment l'artiste en déplacement ajuste-t-il son allure? Comment adapter sa propre cadence au rythme du dehors ?

« La lenteur ne signifie pas l'incapacité d'adopter une cadence plus rapide.
Elle se reconnaît à la volonté de ne pas brusquer le temps, de ne pas se laisser bousculer par lui,
mais aussi d'augmenter notre capacité d'accueillir le monde... » [2]

Pierre Sansot nous montre ici un rapport tout autre au temps. Il ne devient plus une simple mesure, mais bien une pratique différente du monde. La lenteur revendiquée devient ainsi un acte de contestation. Le corps de l'artiste est un véhicule idéal pour perturber le flux, le freiner, voire l'arrêter. Dans une société où la vitesse est devenue le mot d'ordre, la création artistique où entre en jeu la lenteur, la décélération... ne peut être innocent.

NOTES
2 - SANSOT, Pierre. *Du Bon Usage de la Lenteur*, Rivages Poche, 2000

• La photographie-mobile s'entend être une photographie de la géographie. Elle est définie comme un procédé d'expérimentation, d'observation. Elle ne peut donc être un procédé rapide. Elle s'inscrit dans le temps. Les vues représentées ne sont donc pas délimitées, ni dans le temps, ni dans l'espace. Elle est également une pratique géopoétique, de manière à transformer la perception et l'habitation d'un lieu. Ainsi, elle ne se réduit pas au simple genre paysager traditionnel, une vraie liberté de mouvement et de parole se fait alors sentir. Le déplacement permet au photographe-voyageur de se dérober à un rythme de vie trop intense.

• Nous avons également vu que le *Work In Progress* peut être une pratique lente. Lorsqu'elle est revendiquée comme étant interminable, le temps s'étire, devient infini. C'est un inachèvement permanent. *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4) ou encore *Itinéraires Urbains* (planche a, image 3) sont des projets qui s'inscrivent dans la durée. Ils nous font réfléchir sur le temps des expériences spatiales. Le projet photographique peut ainsi s'inscrire dans différents temps. Celui du repérage, puis de la traversée, de la prise de vue et enfin, de la mise à distance afin de pouvoir intégrer chaque image dans le projet global final.

• Le projet *Grand' Pa* (planche a, image 6) s'inscrit à la fois dans la durée (de part sa réalisation durant différentes saisons) mais également dans cette volonté de narrer l'espace et le temps traversé. Nous verrons par la suite, comment.
Chez Thibault Cuisset, ses paysages nous apparaissent dans ses pauses, dans ses vues. Il est en réalité, un façonnement perpétuel. Ses images nous racontent ainsi une mémoire. Celle de toute la formation d'une terre. Il est également une étendue, de ce qui se passe sous nos yeux. Dans son projet *Le Dehors Absolu* (planche b, image 8), il nous montre l'étendue. L'horizon. Rien d'autre que le lointain. Un silence. Qui semble arrêter le temps, et le prolonger. Le slow-travel s'incrirait-il dans une pratique du paysage? Et le devenir paysager serait-il alors la forme d'un autre rapport au temps et à l'espace traversé?

X

ESCALE III

INTIMITÉ TERRITORIALE

X

CHAPITRE 1 : L'ÉCRITURE DU SOUVENIR

a) quelque chose de biographique

L'ÉCRITURE DE LA TERRE

Ecrire la terre
Comme je la traverse
Celle que je connais,
Celle d'ailleurs.

• Ethymologiquement, la géographie est «l'écriture de la terre». «Geos» signifie *la terre* et «Graphia», *l'écriture*[1]. S'intéresser à la terre, c'est revenir aux sources. C'est revenir à ce qui nous fait vivre, à la base de tout. La photographier, c'est rapporter la terre, en un monde de signes. Il s'agit d'une science qui répond à une curiosité nouvelle. C'est conquérir de nouveaux territoires, aller voir toujours plus loin. Vers de nouvelles terres.
Le genre du récit de voyage est ainsi généralement considéré comme étant à la frontière de la littérature et de la géographie. Il nous raconte la terre, sous toutes ses formes, tous ses aspects, toutes ses porosités. Comment comprendre le monde? Comment écrire la terre que je traverse?

• Dans notre époque actuelle, le monde a déjà été découvert, mais dans une pratique de la géopoétique, la terre nous donne à voir de nombreuses facettes. C'est celles-ci, qu'il s'agit d'explorer. C'est vers cette dialectique de la terre que convergent toutes mes réflexions. Elles sont déclinées dans différentes explorations des forêts, des campagnes, des déserts lointains et des villes, afin de mieux percevoir les lieux. Que ce soit des paysages majestueux ou bien ceux de l'espace urbain quotidien.
Pour dire le monde, le photographe-voyageur emprunte différentes formes «d'écritures». Les images qu'il en tire peuvent ainsi être plus ou moins expérimentales. *Poésie du Bord des Routes* (planche a, image 4) en est un bon exemple. Mon expérience de la route se fait au fur et à mesure de mes explorations, il en va de même pour mes images. Je collecte des vues, que j'assemble dans différents cahiers, sans vraiment savoir qu'elle va en être sa

NOTES
1 - BOUVET, Rachel. MARCIL-BERGERON, Myriam. « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » In *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013. [En ligne]

forme finale. Je laisse faire le temps. La terre, et la route, s'écrivent seules. Je les traverse, et les retranscrit. Mais je n'interviens pas dessus. Je laisse faire le processus, et je laisse imprégner la poésie. Si la pratique de la géopoétique ne se réduit pas à la seule poésie, la tentation est en revanche grande, de l'envisager comme l'unique démarche d'un auteur. Sur sa seule manière singulière d'écrire le monde. Dans sa démarche de création, *Poésie du Bord des Routes* s'imprègne de la poésie du monde traversé. Mais elle nous parle également de frontières. De la manière dont nous sommes restreints à traverser le territoire. Elle nous parle de ces paysages oubliés, que nous ne regardons plus.
La géopoétique ne se borne pas à la seule poésie du monde. Il s'agit d'un champ de recherche et de création qui contribue à repenser et à développer les liens entre l'être humain et la Terre. Le voyage vécu et celui qui s'écrit sont indissociables dans la perspective géopoétique, puisque des éléments fondateurs d'une poétique de la vie sur terre se révèlent par l'expérience, mais s'articulent pleinement par le biais de l'écriture photographique.

• La dernière série photographique dont je vais parler ici s'intitule *Grand' Pa* (planche a, image 6). Elle est en cours de réalisation car c'est un projet qui s'inscrit dans le temps. Les images seront prises durant plusieurs saisons, afin de pouvoir raconter au plus près, le temps de la terre.
L'histoire commence en 2008, à la mort de mon grand-père. Il était agriculteur. Il possédait une ferme, ainsi que plusieures terres cultivables. Ce territoire a été toute sa vie. Il est né, a grandi et est mort avec elle. A travers une narration photographique, je voudrais raconter sa terre. Celle qui l'a nourri, et celle qui l'a tué. Etant agriculteur dans les années ou la production de masse a explosé (1960 à 1990), il a utilisé de nombreux pesticides, alors en vente sur le marché et dont la société pronnait les bienfaits. A long terme, et à répétition, leur utilisation a fini par lui déclencher un cancer.
Paradoxe de la vie. Ce qui le nourrissait, à fini par le tuer.
Un de ces fils a aujourd'hui reprit la ferme. Des années après, les séquelles se font encore sentir. La terre est moins riche, moins productive, moins nourrissante.
Ainsi, c'est l'histoire d'un homme et de sa terre, de toute une vie que j'essaye de retracer, avec mes souvenirs. Avec cette terre que je connais tant, et à la fois si peu.

Territoire de mémoire
Territoire de vie. De mort.

TRAME NARRATIVE

L'itinérance, un mode de perception plus intense.
& un renouvellement perceptif, une nouvelle vue, à chaque voyage.
La poursuivre d'une histoire? En tout cas, une volonté de continuer, sans cesse.
Chercher des choses, des endroits, des sensations nouvelles.
Et surtout, ne pas chercher à se rassurer.
Ne pas chercher à prévoir tous les détails.
Ne pas tout contrôler, se laisser aller.

• Le récit de voyage, c'est raconter son expérience, mais aussi ses souvenirs de la terre. La photographie devient un témoin biographique. Elle est capable de nous restituer le parcours effectué. De nous redoubler le vécu. La prise de vue nous permet d'amplifier notre expérience au monde, mais surtout de conserver l'empreinte du passé. Elle fait ressurgir des moments de vues et de vies oubliés. Chez Gilles Mora et Claude Nori, elle prend la forme «d'éphiphanies» :

> « La vie, et donc la photographie, ce sera des coups d'épiphanie, ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nos attentes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs. Mais contrairement à l'écriture, qui recompose dans le temps l'épiphanie par le texte, la photographie autorisera son appréhension dans l'instant de son occurrence.» [2]

L'apparition soudaine (l'épiphanie) d'une chose dans la photographie, nous en permet ainsi sa compréhension. Ce moment qui surgit permet de trouver la pièce manquante du puzzle, de ce que l'on ne comprenait pas, dans le monde, dans le paysage... La photographie le révèle. On voit maintenant la chose dans son intégralité. Il s'agit d'une nouvelle information de l'expérience, souvent insignifiante en elle-même, mais qui illumine de façon fondamentale l'ensemble. Avec le projet *Grand' Pa* (planche a, image 6), j'entends à la fois narrer, et comprendre les terres de mon grand-père. En photographiant dans la durée et de manière répétitive son territoire de travail, son paysage intime me parle. Il fait surgir mes souvenirs, ces moments liés à la terre. Des moments de ma petite enfance. Tout est relié, tout se met en place. Les liens de la narration se font, et me racontent tout.

NOTES
2 - MORA, Gilles. NORI, Claude. *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Éditions de l'Étoile, 1983.

• Cette notion de «photobiographie», prête à confusion. Si une image nous raconte un évènement passé, elle filtre le réel et le prive de certains aspects. Il ne s'agira toujours que de fragments prévelés. Elle ne pourra jamais révéler le temps présent, puisque son allure fait qu'elle capte déjà un temps passé. Si elle est biographique, elle ne peut être auto-biographique, puisqu'elle n'est pas dans le présent. Elle consigne la continuité d'un vécu et entretient ainsi la proximité de l'expérience.
En considérant qu'il appartient à la fois au domaine photographique et au domaine géographique, le photographe-voyageur cherche. Il cherche ce que lui raconte la terre et convoque des savoirs spécifiques : la cartographie, la géographie humaine et physique, la géologie... Et veut les retranscrire, en utilisant cette fois-ci les théories littéraires de la narration, de la description, de la lecture... Déjà impliqué dans une démarche interdisciplinaire, il lui faut s'aventurer un peu plus loin lorsqu'il s'interroge sur le paysage.
[Qui est déjà en soi un objet d'études interdisciplinaires, faisant intervenir l'histoire de l'art et la philosophie en plus de la géographie.]

• Thierry Girard s'interroge ainsi la manière dont l'image peut façonner notre sens du lieu. Il cherche à faire surgir ce qu'il appelle «l'intelligence du paysage».[3] Le paysage révèle, à travers l'image, certaines données que l'on ne perçoit pas, lorsqu'on les a devant soi. Les images de Girard mettent en lumière des lieux sans valeur, hors des sentiers battus, ou bien tout simplement oubliés. Avec *Grand' Pa,* je souhaite capturer et mémoriser les temps de cette campagne qui fait partie de mon histoire.
Les moments saisis par la photographie ne montrent rien de très «décisif». Elles ne se veulent pas séduisantes non plus, comme le feraient certaines photographies pittoresques. Elles sont brutes, pénétrantes. Les campagnes montrées ici à nu, sont des paysages modestes. Ils méritent toutefois notre contemplation, par ce qu'ils ont à nous raconter. Par ce qu'ils ont à me raconter. Mes images exposent des souvenirs cachés, leurs affects, et ce qui constitue le paysage de ma mémoire.

NOTES
3 - GIRARD, Thierry. *L'intelligence du paysage*, mars 2015, [En ligne].

CHAPITRE 2 : LES TRACES ENCRÉES

a) remontée vers l'origine

DES PAYSAGES, TRAVERSÉS D'HISTOIRE(S)

Le ressenti.
D'une histoire,
à travers le paysage.
Et la transmission,
du temps qui passe.

• Dans le projet *Road Trip* (planche b, image 11), Janet Cardiff et Georges Bures Miller, découvrent une série de diapositives, prises par le grand-père de Georges, qu'il n'a jamais connu. Elles semblent avoir été prises au cours d'un voyage qui reliait Calgary (Alberta, Canada) à New-York. Le voyage fait plus de 3800 km en voiture. Lors de ce voyage, le grand-père de Georges était alors atteint d'un cancer en phase terminale et avait rendez-vous aux Etats-Unis avec un oncologue. *Road Trip* revisite ce parcours incroyable à l'aide d'un diaporama projeté au mur. Les diapositives, décolorées par le temps, nous racontent le trajet parcouru. Parallèlement, une bande sonore résonne dans la salle de l'installation et on peut entendre les deux artistes se questionner sur la route empruntée durant le voyage et se demandant comment ordonner correctement les images.
C'est un voyage dans un autre voyage. Ce parcours dans le paysage est à la fois une traversée physique, mais également une traversée dans l'histoire.

• Dans l'histoire du paysage, sa représentation à longtemps étant cantonnée au seul style pictural. La photographie entend bouleverser ce champ. Il s'agit ainsi maintenant de trouver de nouveaux modes de retranscription. D'appréhender les espaces différemment. Il ne s'agit pas seulement de montrer un espace, mais de raconter sa mémoire, ses sensations. Pour Anne Cauquelin, le paysage « n'est pas un lieu »[1]. Il est de l'ordre du perspectif/perceptif, élaboré à partir du point de vue du photographe. Représenter des paysages n'est donc pas la seule représentation d'un lieu traversé, mais plutôt le ressenti de cette traversée. Ce qu'il peut nous raconter.

NOTES
1 - CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Edition PUF, 2000

• Le paysage «parle à l'âme».[2] Il nous raconte l'histoire d'un territoire traversé. Mais nous ramène aussi à ce que l'on connaît, ce qui nous touche, à nos racines. Ce qui nous parle en lui, c'est son silence. Pas besoin d'explications. Pas nécessairement de mots.
Tout est là. La photographie saisie ce silence. Le paysage vient se déposer sur cette surface [photo]sensible.
Si l'on revient au début, dans ma série *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1), ce qui est loin, y reste. Le rapport aux choses est respecté. On aperçoit un village suspendu sur une colline, un tracteur dans un champ... Quelques traces du passage de l'Homme. Sans les approcher davantage, le paysage lui-même est mis en avant. Seulement, la vue dynamique du train et les traces physiques de son avancement laissent deviner son déplacement. L'expérience n'est pas si silencieuse.

Expérience du temps.
Révélation de ce qui est.

Chez Thibaut Cuisset, (planche b, image 8) son travail s'attache à immobiliser une vue et à la fixer. Ce sont des temps suspendus. Son travail balance entre le document et la création. Dominique Baqué qualifie ce genre d'images « d'entre-deux », elles se situent entre « le documentaire et la réappropriation esthétique ». Cette notion sera développée plus loin.
La singulière beauté des photographies de Cuisset vient de son silence, absolu.

• Avec *Grand' Pa* (planche a, image 6), il n'y a plus de mouvement. L'histoire se fait avec le paysage lui-même. C'est un retour aux sources. Un retour à la terre, à la maison. Comme après un long voyage, le temps de la pause se fait sentir. Comme un besoin de retourner à ses racines. De reprendre pied. Les paysages nous parlent souvent de ce que nous connaissons. Cette notion est une appropriation culturelle. Nous voyons en elle notre propre narration. Comment dire, le paysage mnémonique?

PAYSAGES INTIMES

• Le paysage [et sa représentation], seraient donc une construction culturelle, ou bien une perception tout-à-fait personnelle de l'espace?

NOTES
2 - BAILLY, Jean-Christophe. «La Loire de Thibault Cuisset» In *Catalogue Images au Centre_03*, 2001.

• Un paysage habituel, nous rappelle notre chez-soi, la terre que l'on connait, à laquelle on appartient. Les paysages que l'on traverse stimulent notre mémoire. Ils rassemblent cette immense histoire, celle du sol, battu par les années, et la nôtre. Ils sont des condensés d'histoire. Les photographies des paysages de *Grand' Pa* se présentent dans leur forme ultime. Elles sont à la fois ce que l'on voit, le paysage actuel, et la mémoire de toute sa formation.

Plis de ma mémoire,
Plis des territoires,
où s'accumulent les images.

• La mémoire, est souvent lié au non-spectaculaire, mais plutôt à ce que l'on connait, à l'intime. Le projet du territoire de mon grand-père est un projet de l'ordre de l'intime. Il est lié à mon histoire personnelle, mais également à celle de ma famille, et à la sienne. Les images dévoilent un univers simple. Ce sont des ambiances que l'on ressent, des temps respirés. Des temps faibles, des temps gris. Des moments chargés d'affect, loin du spectaculaire. Ainsi s'aperçoit-on que tous ces lieux qui ne sont pas considérés comme étant extraordinaires ne doivent souvent leur position qu'au simple fait de ne pas avoir pas été regardés. A travers ces lieux que je montre -un champ labouré, la fin d'une route avec une parcelle de terre, les éoliennes dans un champ de blé- ce qui vient vers nous lentement, c'est au fond le paysage lui-même. Sa mémoire exhibée, ouvert au temps passé et qui passe. Il est comme imprégné, dans ses moindres recoins, par un ton mélancolique.

• L'intime paysager se construit dans le temps. Je l'observe. Et attend. Patiemment. Que le temps fasse son oeuvre, et que je puisse le capturer. C'est un observatoire temporel.
L'idée de cet observatoire est la reprise de vues, à l'identique, d'un même morceau d'espace, d'un même cadre, à des périodes régulières, chaque année, pour en suivre l'évolution. J'élabore, petit à petit, les traces tangibles d'un paysage.
La démarche de Thibaut Cuisset, tient aussi de l'arpentage et de l'observance minutieuse du paysage. Dans son approche, il recherche les détails qui, au sein d'une parcelle cadrée par la photographie, caractérisent un ensemble bien plus vaste. Recherche d'une typologie?

Jean-Christophe Bailly s'est souvent attaché à décrire son travail :

«Cette patience, à observer le paysage dans ces éléments qui le constituent,
voici que quelqu'un [...] s'est donné le temps de scruter et d'attendre,
d'attendre que vienne à la fois sous ses yeux et en lui la densité du paysage. [...]
Les photographies de Thibault Cuisset donnent l'impression, non seulement d'avoir été prises au sein d'une durée suspendue, mais de continuer à dérouler leur présent sous nos yeux.
Comme si le pouvoir d'immobilisation inhérent à l'acte photographique, dilaté,
s'enflait, dans l'intervalle, d'une réserve insoupçonnée de silence.
Le paysage n'est pas seulement regardé, il est sondé, et chaque image est comme un coup de sonde tenté vers l'horizon et qui tient, magiquement, mystérieusement.» [3]

TRACES PHOTOGRAPHIQUES

• Grâce à l'usage de la photographie, je capte des lieux et des instants qui m'intéressent et qui suscitent mon questionnement. Elle est ce moyen de saisir ce que l'œil regarde. Comme le souligne Rosalind Krauss :

« Saisir l'instant, comme on dit si souvent que fait la photographie, c'est saisir et figer la présence.
C'est donner l'image de la simultanéité, de la manière dont chaque chose à un endroit donné
et à un instant donné est présente à toutes les autres. (...)
La photographie restitue sur une surface continue la trace,
ou l'empreinte, de tout ce que le regard saisit en un seul coup d'œil.» [4]

Les images que je saisis réfèrent à un instant précis de mon exploration, un moment qui ne se reproduira plus, mais dont je garde une trace visible et sensible. La trace, est ce quelque chose, qui s'inscrit en creux, dans une image. C'est la trace de l'absence. D'un réel disparu. C'est ce qui subsiste du passé. Elle est ainsi toujours postérieure. Elle est éphémère, et la photographie la rend durable. Elle atteste de l'existence de quelque chose, et permet le souvenir, l'évocation.

NOTES
3 - BAILLY, Jean-Christophe. «La Loire de Thibault Cuisset» In *Catalogue Images au Centre_03*, 2001.
4 - KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique, pour une théorie des écarts,* Macula Eds, 1992

• Dans *Grand' Pa* (planche a, image 6), le souvenir qu'il me reste de mon grand-père, c'est celui de la terre. Elle retrace et contient, à elle seule, toute une vie. Toute une histoire de vie. L'image me révèle la présence passée. Comme chez Barthes[5], les terres familiales sont mon «Jardin d'Hiver». Elles sont mon objet de croyance, à travers lesquels, je retrouve mon grand-père absent. J'y retrouve le passé, le «ça-à-été». C'est un questionnement sur la vie et la mort, sur l'absence, et la présence.
Chez Soulages, les traces photographiques deviennent «des traces autobiographiques».[6] Elles parlent de moi. Mais aussi de mon inconscient, de ce qui est inscrit en moi, qui fait partie de moi. Une trace «ombilicale». Que j'essaye de retrouver, de comprendre. C'est une «remontée vers l'origine».

• Elle est aussi une empreinte, que l'on suit. Que je suis. Comme un indice. L'expression langagière dit bien : « voyager sur les traces de... ». Je voyage ainsi dans les traces de mes souvenirs, de mon histoire et de celle de mon grand-père.

Immobiliser le temps.
Capturer le paysage.
Devenir intemporel.

Quel est le langage du paysage et du temps?
La photographie est un mode de mémorisation, mai aussi une brève narration. D'un temps passé, d'une histoire retracée. C'est un moment de pause. Il s'agit de rendre compte de ce que l'on a vu. Comme les archives d'un monde, que l'on a exploré. La réalisation de souvenirs donc. Comment dire, le paysage traversé, entre la poésie du monde, et le témoignage documentaire?

NOTES
5 - BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*, Gallimard, Coll. Les Cahiers du Cinéma, 1980
6 - SOULAGES, François. «Traces Ombilicales» In *Traces photographiques, Traces Autobiographiques*, CIEREC, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004

X

CONCLUSION
GÉNÉRALE

X

CONCLUSION

CONCEPT FONDATEUR

• Mes images parlent des espaces que je traverse.
De ce qui me touche, de ce qui m'interroge.
C'est une approche presque phénoménologique du trajet.
Une recherche constante.
Une recherche de lieux, d'espaces, d'endroits.
J'en fais partager l'expérience. Mes images représentent le mouvement, une certaine culture du voyage, une forme de nomadisme, du déplacement.

> ***L'horizon, le paysage, la neige, immense.***
> ***Le monde.***

• On a vu qu'il pouvait également y avoir une certaine approche géopoétique dans plusieurs de mes projets (*Poésie du Bord des Routes*, *Errance Hivernale*...).
Elle implique de privilégier l'espace du dehors plutôt qu'un espace intérieur. Aucune de mes photographies ne montrent un intérieur. Certaines sont réalisées dans un habitacle, comme *Paysages 56 à 58* (planche a, image 1) qui ont été prises à bord d'un train, mais l'attention est toujours portée vers l'extérieur, vers le dehors, vers le paysage.
La géopoétique permet d'envisager le rapport à l'espace en terme de mobilité, de mouvement. Ce n'est pas une pratique stable. L'espace doit être habité, non occupé.

• Cette pratique est au croisement de la géographie et de la littérature. Elle convoque différents types de connaissances du monde. C'est une ligne directive très narrative. Elle nous raconte le monde, la terre, la mobilité dans l'espace, sa perception... On peut alors parler «d'écriture photographique» du voyage. Elle est une retranscription de l'expérience vécue, de la manière dont on peut habiter le paysage.
Cette *lecture*, différente, géopoétique de l'espace, se focalise sur la manière d'être au monde, plutôt que sur le photographe-voyageur lui-même. Elle rend palpable l'expérience. Nous rend ouvert à ce qui nous entoure, nous force l'attention.
Le paysage s'écrit alors d'une manière géographique mais également d'une manière plus sensorielle. Il est traversé et ressenti. Il est vécu. De manière singulière.
La pensée se dévoile ainsi en cheminant.

LE TEMPS DE LA POÉSIE

• On peut observer une certaine constante entre les processus créatifs poétiques et la pratique de la photographie. Elle réside dans ce rapport au mouvement, de l'esprit et du corps. Cette réinscription du corps et de ses perceptions dans le travail créateur, nous fait revenir à l'essentiel. Il nous recentre sur la terre. Sur ce qui est vrai. Sur ce qui est là.

Parcourir.
Ecrire.
Photographier. Ressentir.

Une relation plus saine, plus simple, au monde se fait alors sentir. Elle nous permet de nous rappeler que nous sommes avant tout, des perceptions, des sensations, des corps.
Une pratique mobile du monde amène une contemplation active.
L'émerveillement peut alors émerger.
Celui-ci fonde l'acte créateur, et révèle notre présence au monde. Par l'acte d'une prise-de-vue-mobile, cette présence n'est plus simplement saisie, mais elle devient participation. Celle du monde, du temps.
La création n'apparaît plus alors comme une manière de passer le temps, mais plutôt comme une porte d'accès au temps.

• La contemplation active tente de refaire le lien entre le corps et l'esprit. Dans mes photographies, je tente de proposer non pas une simple image, mais des sensations. Une certaine présence au monde. Singulière. Ressentie.
Le temps devient un des moyens de la création. Une nécessité de cette contemplation du paysage. C'est un moment aplani. Dans lequel il se passe tout et rien. Toute la narration de la mobilité, de la poésie du monde est saisi dans ce moment là. Quelque chose de très bref et de très intense. C'est cela, la contemplation active.
Mais un deuxième temps contemplatif existe également dans le processus créatif. Celui, en dehors du temps réel, de la réflexion. De ses exigences, de ce retrait essentiel pour me permettre de voir ce que j'ai pu faire. C'est un recul nécessaire.
La première phase contemplative m'installe ainsi dans un flux du temps, qui ne sera rompu qu'au moment du passage dans la seconde phase, plus en retrait.

• La véritable décision de la sélection de mes innombrables prises de vues est alors possible. Il me faut un recul, un temps ralenti, pour me permettre d'en sentir chacun des instants. Et surtout, pour que mon regard, mon choix s'arrête sur un seul [du moins, sur quelques uns].
Équilibre fragile, entre différents temps. L'apothéose l'acte créateur se révèle dans cet instant. Dans ce repos. La narration de ma progression dans l'espace ne repose alors presque plus dans la suite des instants, mais sur un seul moment dans lequel se trouve concentré tout entière la sensation. De la mobilité. De la poésie.
Cela permet, pour reprendre ce que dit Arnaud Claass,

> « un enregistrement cristallographique de la confrontation au visible,
> donnant lieu à une image fixe où l'instant est dilaté
> en même temps que le flux temporel est contracté. » [1]

La cristallisation du temps. Un temps compacté, rassemblé.
Il permet de réunir la pensée, les sensations perçues et le geste, durant la mobilité photographique. Les photographies deviennent ainsi révélatrices. Elles sont des instruments de focalisation, de mémorisation et d'interrogation.

AUTRES PISTES

• Dans cette grande réflexion que fut l'écriture et l'agencement de ce mémoire, plusieurs pistes théoriques intéressantes se sont vues émerger de mon travail. Elles ont souvent eu tendance à vouloir dépasser le cadre que je m'étais fixé. Le sujet de l'ailleurs ou de l'horizon, par exemple, ont été vastes et parfois difficile à maitriser. Ils sont néanmoins indissociables à l'idée du voyage. Cet aspect théorique, à l'intérieur du cadre d'une réalisation photographique, m'a permis d'entrevoir d'autres possibilités de recherche, notamment par rapport à la littérature, à la narration, à ce rapport à la terre, au retour aux sources...

• Mon projet *Grand' Pa* (planche a, image 6) en est l'exemple. Il est une sorte d'aboutissement, de recentrement autour de la question de la mobilité. Après avoir cherché le

NOTES
1 - CLAASS, Arnaud. *Du temps dans la photographie*, Filigranes éditions, 2014

paysage, dans différents lieux, au bout du monde, il se trouve finalement dans ce que je connais le mieux. Chez moi. Ce questionnement sur l'habitation du monde, prend peut-être ses sources dans le lieu d'où on vient. Il est un point de départ, et une arrivée.
Il devient étranger, lorsqu'on le quitte pendant trop longtemps.
Finalement, pour dire le dépaysement, il n'est pas forcement nécessaire d'utiliser des images du Canada, du bout du monde.
Il est avant tout la recherche d'un horizon.
Différent.

• Croire qu'il est intéressant d'être dans cet état de dépaysement.
Qu'il est important de maintenir l'incertitude, de se perdre.
Pour pouvoir porter ce regard-là sur le monde, un regard neuf, fragile.
La recherche d'une narration poétique du monde réside là.
Dans ces repères effacés.
Dans cet incertain que l'on veut raconter.
Il ne s'agit pas de réduire cette pratique photographique à une simple forme de perception, mais bien de croire qu'il s'agit là d'une posture, d'une manière d'être au monde, d'un engagement.

X

RECUEIL D'IMAGES

PLANCHES A & B

X

X

PLANCHE A

TRAVAUX PERSONNELS

X

Image 1 - KTZ, Julie.
Paysages 56 à 58, 2015
-
Série de photographies.
Tirage jet d'encre.
45 x 60cm

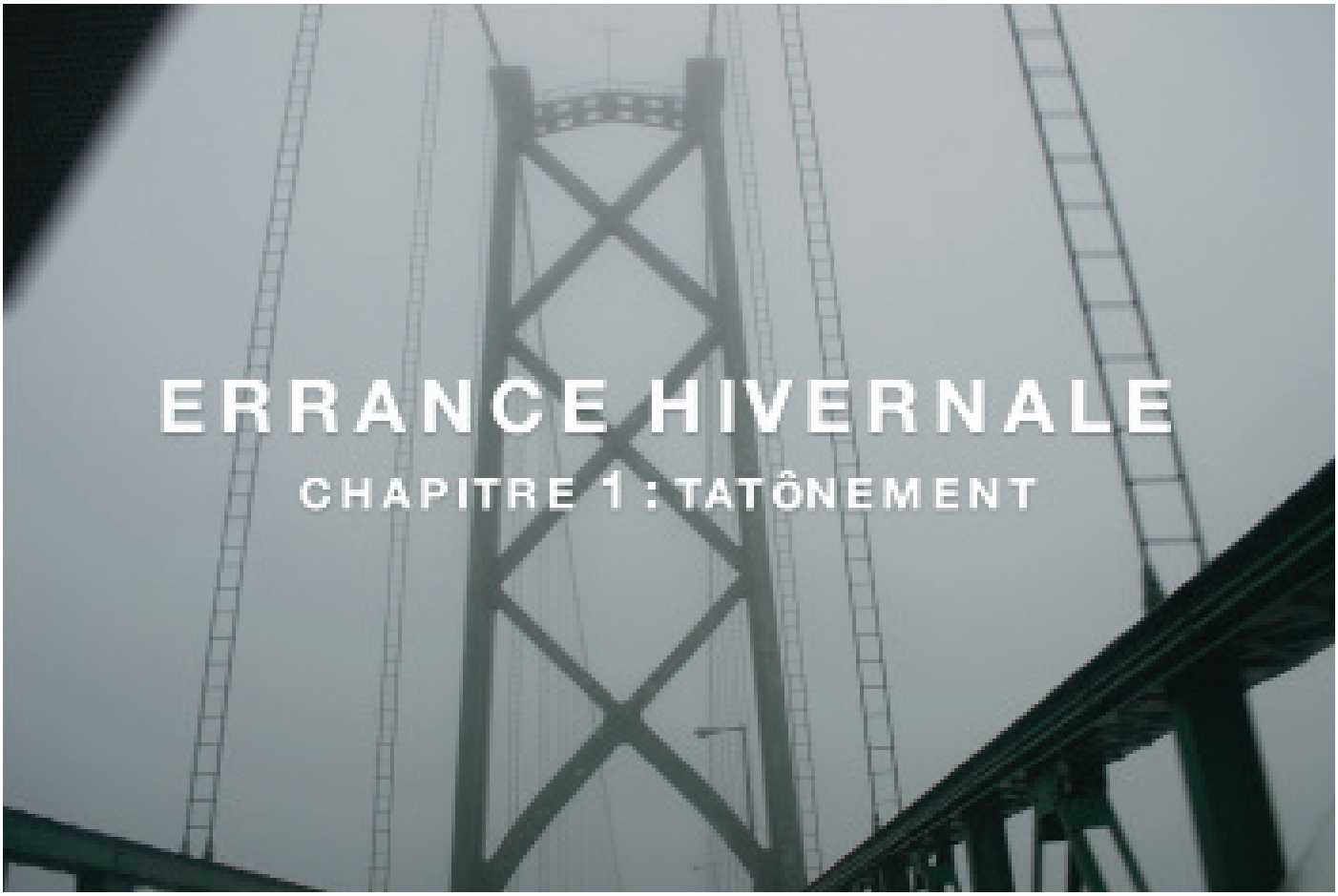


Image 2 - KTZ, Julie.
Errance Hivernale, 2016
-
Série de photographies et Film.
Projection.

80

ERRANCE HIVERNALE
CHAPITRE 2 : APPRIVOISEMENT

Image 3 - KTZ, Julie.

Itinéraires urbains ou *cahiers de proximité*, 2015/2016

Tome II

-

Série de photographies.

Tirage jet d'encre.

45 x 60cm et 20 x 29cm

-

Cahier.

Impression jet d'encre.

16,5 x 24cm

SONERCO
SONERCO
SONERCO
Dép
A+

ITINÉRAIRES URBAINS
ou
CAHIERS DE PROXIMITÉ.
-
Tome II

Image 4 - KTZ, Julie.

Poésie du Bord des Routes, 2014/2016

-

Cahiers II, I, VII

Impression jet d’encre.

14,9 x 21 cm

Image 5 - KTZ, Julie.

A Place to Live, 2015

-

Série de photographies.

Impression jet d’encre.

24 x 30 cm

Image 6 - KTZ, Julie.

Grand' Pa, commencé en 2015, en cours de réalisation

-

Séries de photographies.

Tirage sur papier Baryté.

50 x 70 cm

x

PLANCHE B

OEUVRES D'ARTISTES

x

Image 1 - EVANS, Walker.

Trainscapes : View from a train window, 1950

-

Série de photographies.

Tirage coloré par transfert.

24 x 35.8 cm

Image 2 - LUND, Birgitta.
In Transit, 2004
Railway
-
Série de photographies.
60x80 cm

Image 3 - DEPARDON, Raymond.

Errance, 2000

-

Série de Photographies.

Ouvrage, Edition du Seuil, 2000

Image 4 - GIRARD, Thierry.

D'une mer l'autre, 2000/20002

Saint-Bonnet-le-Chastel, Puy-de-Dôme.

-

Série de Photographies.

Ouvrage, Editions Marval, 2002

Image 5 - PLOSSU, Bernard.

Route Nationale 1, 1991-1992

Sans titre

-

Série de Photographies.

Mission Photographique Transmanche

24,6 x 36,9 cm

Image 6 - PLOSSU, Bernard.
Passages par Athènes, 1991-1992
-
Série de Photographies.
Ouvrage, Agra Publications, 2006

Image 7 - Patrick Zachmann

Autoroutes, France, 1982 à 1894.

-

Série de Photographies.

Image 8 - CUISSET, Thibaut.
Le dehors absolu, 2000/2004
Sans titre (Namibie)
-
Série de Photographies.
Tirage couleur RC procédé Lambda RA4.

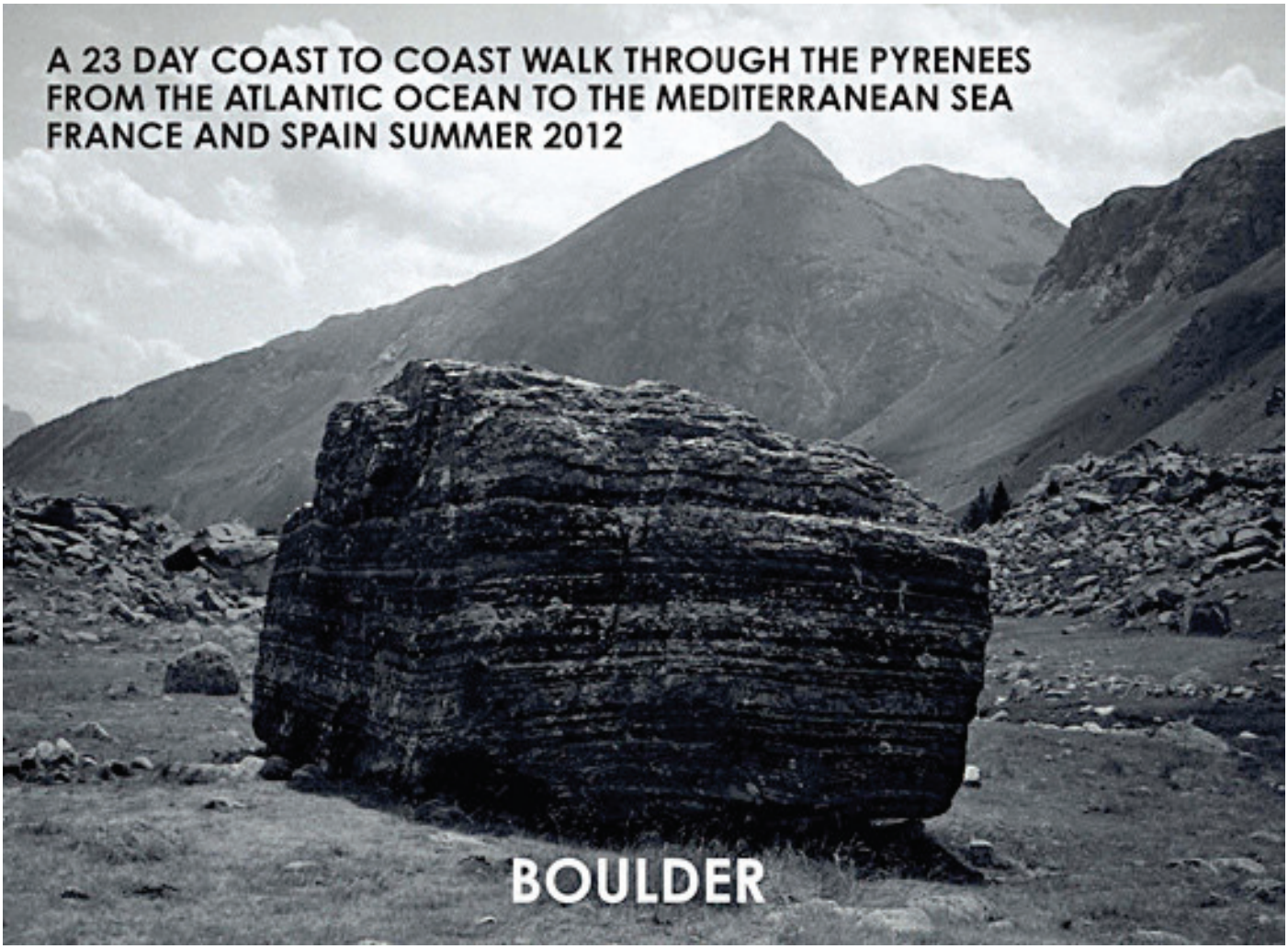


Image 9 - FULTON, Hamish.

Boulder, 2012.

Extrait de l'exposition «En Marchant» au CRAC Languedoc-Roussillon

-

Série de Photographies.

Image 10 - MALONE, Laurent & ADAMS, Dennis.

JFK, 2000.

Extrait de leur démarche, et de l'ouvrage.

-

Série de Photographies.

Ouvrage, LMX, Marseille, 2002

24,50 x 17 cm

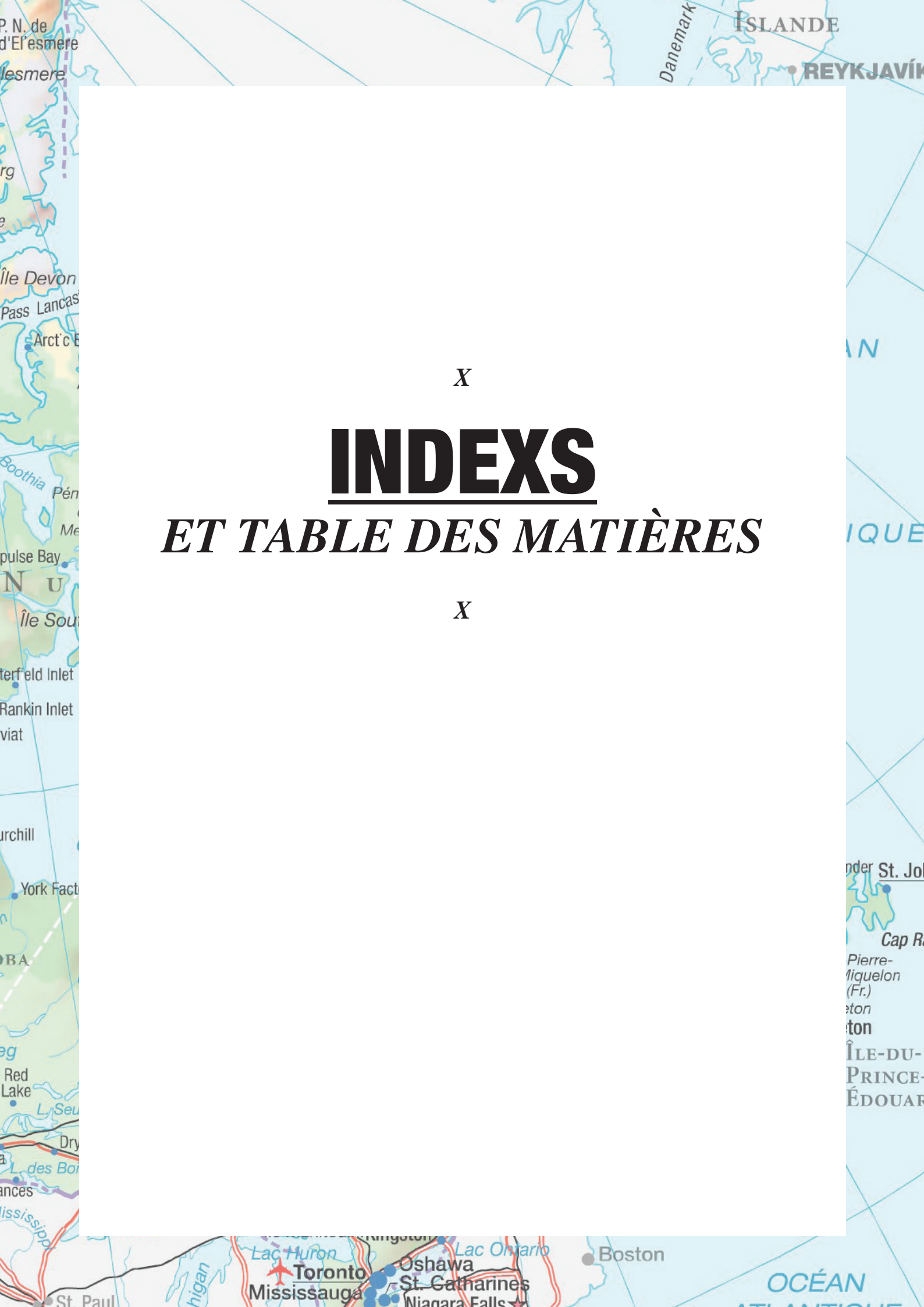
Image 11 - CARDIFF, Janet & BURES MILLER, Georges.

Road Trip, 2004.

Extrait de l'exposition durant le *Mois de la Photo* à Montréal, au «PARISIAN LAUNDRY», de septembre à octobre 2015.

-

Série de Photographies et projection.



X

INDEXS

ET TABLE DES MATIÈRES

X

INDEX DES NOTIONS

A

(L')Ailleurs : p.8-9-13-16-19-20 à 23-25-26-35-38-51-60
(L')Attention : p.12-17-18-26-30-36 à 40-49-51-57
Aventure : p.6-26-44-50-63

D

Décélération : p.57
Déplacement : p.8-9-10-11-13-28 à 32-35-38-49-53-57-58
Dépaysement : p.6-18 à 21-23-24-25-30
Durée : p.22-24-44-48 à 51-58-62-67

E

Endroit : p.31 à 34-39-40-44-52-53-56-62-67
Errance : p.18-20-22-23-24-38-39-42-51
(L')Espace : p.8-9-10-12-16-17-29-30-32-33 à 39-49-50 à 58-60
Expérimenter : p.10-20-21-47

G

Géographie : p.16-36-58-60-63
Géopoétique : p.16-17-22-24-31-34-36-37-38-58-60-61

H

Habitation : 20-22-26-28-58
Histoire : p.50-61 à 66-68
Horizon : p.20-22-23-25-26-27-30-43-45-51-58-67

I

Infra-ordinaire : p.39

K

Kinesthésie : p.47-48
Kinesthésique : p.47-54

L

Lenteur : p.42-46-52-53-54-57
Lieu(x) : p.16-19-20-21-31 à 35-37-56- 60-63-66-67

M

Marche(r) : p.16-25-26--29-32-34-35-42 à 49-51-52-53-57
Mobilité : p.2-6-8-9-10-11-12-13-17-18-19-21-28- 29-30-33-38-42-44-50-54-57
Monde : p.6-8-9-10-11-13-14-16-17-18-19-28-30- 31-33 à 37-39-40-51-56-57-60-61-62

N

Narration : p.9-16-26-36-49-53-61 à 63-65-68

O

Ombilical(e) : p.6-68

P

Paysage : p.6-8-14-16-17-18-33 à 38-49-60 à 63
Paysages-de-train : p.56
Paysages intermédiaires : p.56
Perception : p.9-10-17-19-21-32-33-39-40-42-47- 48-54-55-56-58-62-65
Photographe-voyageur : p.24-27-36-43-49-52-58-60-63
Poétique : p.16-17-28-26-32-33-36-39-61
Proximité : p.8-19-27-63

R

Regard : p.8 à 10-13-19-20-22-25 à 27- 28-30-31-35-37-52-53
Renouveler : p.8-20-23
Route(s) : p.14-16 à 18-20-21-22-24-30-38-48- 60-61-64-66
Rural : p.35-39-56

S

Slow-Travel : p.58
Souvenirs : p.10-13-61-62-63-68

T

Temps : p.9-10-12-13-14
Terre : p.13-16-35-36-38-60 à 63
Trace(s) : p.13-26-33-64 à 68

U

Urbain : p.25-34 à 36-50 à 54-60

V

Vitesse : p.17-34-54 à 57
Voyage : p.29-30-31-50-53
Vues-mobiles : p.21-49-55

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADAMS, Dennis : p.43-53-54

B

BAILLY, Jean-Christophe : p.19-65-67

BARTHES, Roland : p.68

BENJAMIN, Walter : p.9-53

BERQUE, Augustin : p.8

BOUVET, Rachel : p.60

BOUVIER, Nicolas : p.24-30

C

CARDIFF, Janet : p.64

CAUQUELIN, Anne : p.33-64

CLAASS, Arnaud : p.19

COGEZ, Gérard : p.31

CUISSET, Thibault : p.58-65-66-67

D

DAVILLA, Thierry : p.28-45

DELEUZE, Gilles : p.11

DEPARDON, Raymon : p.18-24-27

DEBORD, Guy : p.43-44

DE CERTEAU, Michel : p.34-35-52

DESPORTES, Marc : p.17

DURAND, Régis : p.17-18

E

EBERHARDT, Isabelle : p.38

EVANS, Walker : p.56

F

FULTON, Hamish : p.50

G

GIRARD, Thierry : p.35-39-46-63

H

HUSSERL, Edmund : p.47

J

JOURDAN, Michel : p.32

JOYCE, James : p.49

L

LUND, Brigitta : p.10-18-55

K

KRAUSS, Rosalind : p.67

KEROUAC, Jack : p.22

M

MALONE, Laurent : p.43-53-54

MARCIL-BERGERON, Myriam : p.60

MARIN, Louis : p.12

MEAUX, Danièle : p.21-48

MORA, Gilles : p.62

N

NORI, Claude : p.62

P

PAQUET, Suzanne : p.37

PLOSSU, Bernard : p.2-10-46-48-53-56

POINCHEVAL, Abraham : p.26-45

S

SANSOT, Pierre : p.51-52-57

SHORE, Stephen : p.40

SOICHET, Hortense : p.43-44

SOULAGES, François : p.6-13-68

T

TIBERGHIEN, Gilles : p.42-50

TIXADOR, Laurent : p.26-44-45

V

VIGNE, Jacques : p.32

W

WHITE, Kenneth : p.34-35

Z

ZACHMANN, Patrick : p.17

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRIQUES :

- BOUSTEAU, Fabrice et AUBRY, Hugues. *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui?*, coll. Neuflize Vie, Beaux Arts Editions, 2009
- BARD, Patrick Bard. FERRER, Marie-Berthe. *Partir : Traité de routologie*, Seuil, 2011
- FRIED, Michael. *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Hazan, Edition Française, 2013

ESSAIS :

- AUGE, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, 1992
- BAILLY, Jean-Christophe. *Le Dépaysement*, Fiction et Cie / Seuil, 2011.
- BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*, Gallimard, Coll. Les Cahiers du Cinéma, 1980
- BARTHES, Roland. «Rhétorique de l'image» in *Communication*, n°4, 1964
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, Editions Du Sandre, 2009
- BENJAMIN, Walter. *Petite Histoire de la photographie*, Allia, 2012
- BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Allia, 2012
- BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage*, Hazan, 1995
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Edition PUF, 2000
- CLAASS, Arnaud. *Du temps dans la photographie*, Filigranes éditions, 2014
- COGEZ, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XX ème siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- DAVILLA, Thierry. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002
- DEBORD, Guy. «Théorie de la dérive» In *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*, Arts de faire, Gallimard, 1990
- DE CHASSEY, Eric. *Platitudes*, Gallimard, 2006
- DESPORTES, Marc. *Paysages en mouvement*, Gallimard, 2005
- DUPOND, Pascal. *Autour de la phénoménologie de la perception*, Editions Philopsis, 2007
- DURAND, Régis. «Préface» In *Autoroute A 26 - Calais-Reims*, Edition de la Différence, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-calais Cahier 2, 1989
- HUSSERL, Edmund. «L'importance des systèmes kinesthésiques pour la constitution de l'objet de la perception», In *Chose et espace, Leçons de 1907*, PUF, coll. Epiméthée, 1989
- JOURDAN, Michel et VIGNE, Jacques. *Marcher, méditer,* Albin Michel,1998.

- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Macula Eds, 1992
- MARIN, Louis. *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981
- MEAUX, Danièle. *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de St-Etienne, 2009
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996
- MORA, Gilles. NORI, Claude. *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Éditions de l'Étoile, 1983.
- OLLIER, Christine. BAILLY, Jean-Christophe. *Paysage Cosa Mentale*, Editions Loco, 2013
- PAQUET, Suzanne. *Le paysage façonné*, Edition PUF, Coll Géographie, 2009
- REBOIX, Catherine. *De l'expérience à l'identité photographique*, L'Harmattan, 2014
- REBOIX, Catherine. *De l'expérience en art à la re-connaissance*, L'Harmattan, 2014
- SANSOT, Pierre. *Du Bon Usage de la Lenteur*, Rivages Poche, 2000
- SOICHET, Hortense. *Photographie et mobilité*, L'Harmattan, 2013
- SOULAGES, François. «Traces Ombilicales» In *Traces photographiques, Traces Autobiographiques*, CIEREC, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004
- TISSERON, Serge. *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Flammarion, 1999
- VIRILO, Paul. *L'Horizon négatif*, In Photographie et Mobilité, L'Harmattan, 2013
- WHITE, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*, Ed. Grasset, 1994

ROMANS :
- BOUVIER, Nicolas. *L'Usage du monde*, Ed. Petite bibliothèque Payot, 2001
- BOUVIER, Nicolas. *Le Poisson-scorpion*, Gallimard, 1982
- EBERHARDT, Isabelle. *Écrits sur le sable*, Grasset, 1989
- KEROUAC, Jack. *Sur la Route*, Gallimard, 1960
- STRAYED, Cheryl. *Wild*, 10/18, 2014

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :
- *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs, de Rodin à Nauman*, Paris, RMN, 2000
- *Mutations, Perspectives sur la photographie*, Paris Photo, Edition Steidl, 2011
- *Nouveaux Territoires*, Présenté par Dominique Baqué, Editions Prussian Blue, 2014
- *Territoires Partagés, Peinture et photographie aujourd'hui*, Skira, 2007

- *Autoroute A 26 - Calais-Reims*, Edition de la Différence, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-calais Cahier 2, 1989
- *Catalogue Images au Centre_03*, Monum, Editions du Patrimoine, 2001

LIVRES D'ARTISTES :

- DEPARDON, Raymon. *Errance*, Edition du Seuil, 2000
- PLOSSU, Bernard. *Le Voyage Mexicain*, Ed. Contre-Jour, coll. Cahier de voyage, 1979
- SHORE, Stephen. *Surfaces Américaines*, Phaidon, 2005

MÉMOIRES OU THÈSES :

- BELAND, Marie-Claude. *Indicibles paysages*, Ecole des arts visuels, Faculté d'aménagement, d'architecture et des arts visuels, Université Laval, Québec, 2012
- GAGNON, Julie. *Ces lieux qui m'habitent*, Ecole des arts visuels, Faculté d'aménagement, d'architecture et des arts visuels, Université Laval, Québec, 2008
- MAURI, Hélène. *Photographier le territoire, Les commandes des centres régionaux photographiques en France*, École Nationale supérieure Louis-Lumière Section Photographie, 2013
- VANCASSEL, Paul. *Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels*, Université Rennes 2, Haute Bretagne, U.F.R. Arts Lettres Communication, Ecole doctorale Humanités et Sciences de l'Homme, 2008
- PYPE, Benoit. *Voyage et Déplacement : L'artiste contemporain dans ses expéditions*. ENSAD, Art-Espace, 2010

DOSSIERS DE PRESSE :

- *De l'itinérance, Thierry Girard, un parcours éditorial et photographique 1982-2008*, Dossier de Presse, Galerie Les Douches, Paris, 2010
- *Jonction*, Dossier de Presse, Galerie Diaphane, Pôle photographique en Picardie, 2016

SOURCES INTERNET :

- BOUVET, Rachel. MARCIL-BERGERON, Myriam. « Pour une approche géopoétique du récit de voyage » In *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013. http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar

- CHEVRIER, Jean-François. Interview entre la librairie du Jeu de Paume et les éditions

l'Arachnéen et Jean-François Chevrier pour la sortie «des territoires», 2007
http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1607

- DAVILLA, Thierry. Conférence «Le flaneur est indestructible», 2013
http://www.esa-paris.fr/Conference-Le-flaneur-est-2057.html

- DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, Paris, 2004
https://www.youtube.com/watch?v=eILXcyBbQYI

- GIRARD, Thierry. *L'intelligence du paysage*, mars 2015
https://wordspics.wordpress.com/2015/03/06/intelligent-landscapes-lintelligence-du-paysage/

- LEVESQUE, Luc. *Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière*, 2002
http://www.amarrages.com/amarrages/amar_textes/amar_textes.html

TABLE DES ILLUSTRATIONS

a) Travaux personnels

Image 1 - KTZ, Julie.
Paysages 56 à 58, 2015
-
Série de photographies.
Tirage jet d'encre.
45 x 60cm

Image 2 - KTZ, Julie.
Errance Hivernale, 2016
-
Série de photographies et Film.
Projection.

Image 3 - KTZ, Julie.
Itinéraires urbains ou cahiers de proximité, 2015/2016
Tome I & Tome II
-
Série de photographies.
Tirage jet d'encre.
45 x 60cm et 20 x 29cm
-
Cahiers.
Impression jet d'encre.
16,5 x 24cm

Image 4 - KTZ, Julie.

Poésie du Bord des Routes, 2014/2016

-

Cahiers II, I, VII

Impression jet d'encre.

14,9 x 21 cm

[redacted]

Image 5 - KTZ, Julie.

A Place to Live, 2015

-

Série de photographies.

Impression jet d'encre.

20 x 29 cm

[redacted]

Image 6 - KTZ, Julie.

Grand' Pa, commencé en 2015, en cours de réalisation

-

Séries de photographies.

Tirage sur papier Baryté.

60 x 90cm

b) Oeuvres d'artistes

Image 1 - EVANS, Walker.
Trainscapes : View from a train window, 1950
-
Série de photographies.
Tirage coloré par transfert.
24 x 35.8 cm

Image 2 - LUND, Birgitta.
In Transit, 2004
Railway
-
Série de photographies.
60x80 cm

Image 3 - DEPARDON, Raymond.
Errance, 2000
-
Série de Photographies.
Ouvrage, Edition du Seuil, 2000

Image 4 - GIRARD, Thierry.
D'une mer l'autre, 2000/20002
Saint-Bonnet-le-Chastel, Puy-de-Dôme.
-
Série de Photographies.
Ouvrage, Editions Marval, 2002

Image 5 - PLOSSU, Bernard.
Route Nationale 1, 1991-1992
Sans titre
-
Série de Photographies.
Mission Photographique Transmanche
24,6 x 36,9 cm

Image 6 - PLOSSU, Bernard.
Passages par Athènes, 1991-1992
-
Série de Photographies.
Ouvrage, Agra Publications, 2006

Image 7 - Patrick Zachmann
Autoroutes, France, 1982 à 1894.
-
Série de Photographies.

Image 8 - CUISSET, Thibaut.
Le dehors absolu, 2000/2004
Sans titre (Namibie)
-
Série de Photographies.
Tirage couleur RC procédé Lambda RA4.

Image 9 - FULTON, Hamish.
Boulder, 2012.
Extrait de l'exposition «En Marchant» au CRAC Languedoc-Roussillon
-
Série de Photographies.

Image 10 - MALONE, Laurent & ADAMS, Dennis.

JFK, 2000.

Extrait de leur démarche, et de l'ouvrage.

-

Série de Photographies.

Ouvrage, LMX, Marseille, 2002

24,50 x 17 cm

Image 11 - CARDIFF, Janet & BURES MILLER, Georges.

Road Trip, 2004.

-

Série de Photographies et projection.

RÉSUMÉ

«Mobilités». Un titre, comme grille de lecture.
Celle d'un corpus d'images, de tout ce que j'ai pu faire.
De tous ces souvenirs entassés, de tous ces territoires traversés.

Un désir de raconter aussi.
Une *quête narrative*.
Celle d'une expérience, des sens et du parcours, par un processus photographique.

Dire la mobilité.
Comme vecteur artistique du monde.
Dire les lieux que je parcours.
Dire leur sensibilité.

Comment raconter cette mobilité? Celle qui devient un espace d'expériences?
Essayer de comprendre l'espace que j'habite, le monde que je parcours,
par la photographie, qui devient comme un médium entre moi et le monde.
Raconter une habitation intime du monde, une *habitation poétique*.

Ce mémoire fait ainsi état de ma recherche-création sur le déplacement,
sur le langage du paysage et du temps, sur les territoires explorés et sur leur rôle,
à nous raconter le monde, autrement.

mots clefs : l'ailleurs, déplacement, dépaysement, géopoétique, horizon, narration, paysages, perception, photographe-voyageur, poétique, regard, routes, souvenirs.

HTTP://JULIE-KTZ.WIXSITE.COM/PHOTOGRAPHER

FACEBOOK : @JULIE KTZ PHOTOGRAPHY
TUMBLR : HTTP://JULIE-KTZ.TUMBLR.COM/
INSTAGRAM : @ JULIE_KTZ
FLICKR : @JULIE_KTZ