



HAL
open science

L'acte d'image : notes, réflexions, positions : naviguer, ici ou ailleurs, avec (ou sans) son mobile

Pauline Gaudin Indicatti

► To cite this version:

Pauline Gaudin Indicatti. L'acte d'image : notes, réflexions, positions : naviguer, ici ou ailleurs, avec (ou sans) son mobile. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brésil), 2018. Français. NNT : 2018STRAC040 . tel-02138972

HAL Id: tel-02138972

<https://theses.hal.science/tel-02138972>

Submitted on 24 May 2019

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.



ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES DE STRASBOURG

ACCRA Approches contemporaines de la réflexion et de la création artistiques

Et

INSTITUT DES ARTS DE PORTO ALEGRE

PPGAV Programme de Post-Graduation en Arts Visuels

THÈSE réalisée en **cotutelle internationale** présentée par :

Pauline GAUDIN INDICATTI

soutenue le : 27 septembre 2018

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline: Arts, Arts Visuels et Sciences de l'Art

L'ACTE D'IMAGE.

**Notes, réflexions, positions : Naviguer, ici
ou ailleurs, avec (ou sans) son mobile**

THÈSE dirigée par :

Madame VINCENT-FERIA Françoise

Madame dos SANTOS Maria ~~lyone~~

Professeure émérite des universités, Université de Strasbourg

Professeure des universités, UFRGS de Porto ~~Alegre~~

RAPPORTEURS :

Monsieur SILVEIRA Paulo

Monsieur THÉLY Nicolas

Professeur des universités, UFRGS de Porto ~~Alegre~~

Professeur des universités, Université de Rennes 2

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Madame COELLIER Sylvie

Madame GIACCO Grazia

Monsieur FERVENZA Hélio

Monsieur PAYOT Daniel

Professeure des universités, Université d'Aix-Marseille

Maître de conférence HDR, ESPE, Université de Strasbourg

Professeur des universités, UFRGS de Porto ~~Alegre~~

Professeur émérite des universités, Université de Strasbourg

Remerciements

Je ne pourrais commencer cet essai sans m'étendre un peu et exprimer ma gratitude.

Merci à vous deux, Françoise et Maria Ivone, qui depuis des nombreuses années déjà, ont su partager avec moi votre regard, sur l'art, sur l'humain. À travers votre pratique, les échanges et partages en voyages, votre bienveillance, toujours, à mon égard. Françoise, tu resteras celle qui m'a ouvert les bras quand je suis revenue à Rennes, emplie de *saudade* brésilienne. Maria Ivone, celle qui m'a adoptée dès le premier moment à Porto Alegre. Merci, très sincèrement.

Merci à vous, jurys, qui avez répondu présents. Je mesure le privilège de pouvoir tous vous compter parmi nous ce jour, et partage avec vous une expérience singulière.

Un merci spécial à Hélió, qui sait toujours trouver les mots, et qui m'accompagne depuis le début de cette thèse.

Ma famille, mes parents, mon frère Bastien, pour leur soutien sans faille et leurs oreilles attentives. Ma sœur Claire, qui a pu, jusqu'au bout, être là, présente, me relisant intensément. Je t'en serais éternellement reconnaissante.

Merci Mariana, tu es et seras toujours aussi fidèle, et je ne peux que m'incliner devant tant d'amitié.

Merci Désiré, d'avoir pu me faire partager tes émotions, ton expérience et ta sagesse.

Obrigada a vocês, « Clube do Martini », Bettina, Fernanda, Denise, Marina e Larissa, que apesar do tempo e da distância, ficaram as mesmas.

À toi Solenn, avec qui nous avons déjà beaucoup partagé. Te souhaitant très prochainement une excellente finalisation.

Obrigada Cláudio, pelas trocas e mensagens poéticas, que alegam meu dia.

Enfin, à toi Rafael, qui a toujours eu confiance et n'a cessé de m'encourager. Cette thèse est aussi à toi.

RESUME

À une époque où les technologies digitales, la profusion d'images reçues et partagées, la vitesse et la mobilité n'ont jamais été si manifestes, se pose la question de la relation entre les gestes, les objets connectés et les pratiques créatives artistiques voire « amateurs ». Dans un monde désormais localisable, connu et reconnu de tous, l'expérience du voyage traditionnel aurait-elle laissé place à la navigation de tous les jours sur Internet ? Que provoque la présence de cet outil dans l'expérimentation de l'artiste ? Comment l'utilise-t-il ? Montre-t-il, d'ailleurs, quelque chose de cette expérience ? De nouvelles formes apparaissent-elles avec l'accompagnement du téléphone mobile, intelligent ? Changent-elles notre perception et relation à l'image ? Que produit l'environnement numérique sur ces formes, qui, quand elles se révèlent, ou sont révélées, contrastent singulièrement avec les œuvres d'art dites « traditionnelles ». Elles constituent des modes de résistance face aux conceptions « reconnues » de l'art, comme celles de la présentation de l'œuvre. Un des enjeux essentiels de la thèse pointe la réflexion sur l'acte d'image réalisée avec le mobile, ou le geste « fait » souvent plus que l'œil « voit » ou contrôle. Une expérience artistique et réflexive au cœur de mobilités cumulées ; où un nouveau paradigme de l'œuvre, des modes de diffusion est spécifiquement pensé en relation avec l'image saisie.

Mots-clés : Art mobile (2000- ...), Expérience, Image, Mobilité, Présentation, Smartphone

ABSTRACT

At this time of digital technologies, the profusion of received and shared images, speed and mobility have never been so evident, we can discuss the question of the relationship between gestures, connected objects and creative artistic practices, which can appear as "amateurs". In a world now localizable, known and recognized by all, the experience of traditional travel would have given way to navigation on the Internet every day? What can cause the presence of this tool in the artist experimentation? How does he use it? Does he show, although, something of this experience? Do new forms appear with the accompaniment of the mobile phone, intelligent? Do they change our perception and relationship to the image? What does the digital environment produce on these forms, which, when they are revealed, or if they are revealed, are contrasting to the so-called "traditional" works of art. They constitute modes of resistance to the "recognized" conceptions of art like those of the work presentation. One of the essential object of the thesis is the reflection on the act of image realized with the mobile, or the gesture "made" often more than the eye "sees" or controls the frame. It is an artistic and reflective experience at the heart of cumulative mobility; where a new work paradigm, modes of diffusion is specifically thought in relation to the captured image.

Keywords: Mobile Art (2000- ...), Experience, Image, Mobility, Presentation, Smartphone

RESUMO

Numa época em que as tecnologias digitais, a profusão de imagens recebidas e compartilhadas, a velocidade e a mobilidade nunca foram tão óbvias, se coloca em questão a relação entre os gestos, os objetos conectados e as práticas artísticas criativas, “amadoras.” Num mundo agora localizável, conhecido e reconhecido por todos, a experiência das viagens tradicionais poderia ter dado lugar à navegação de todos os dias na Internet? O que causa a presença desta ferramenta na experimentação do artista? Como seria usado por ele? Alias, mostraria ele, algo dessa experiência? O acompanhamento do celular, inteligente, deixaria aparecer novas formas? Poderiam mudar a nossa percepção e relação com a imagem? O que o ambiente digital produz nessas formas que, quando reveladas ou se elas se revelam, contrastam singularmente com as chamadas obras de arte “tradicionais”. Elas constituem modos de resistência frente às concepções “reconhecidas” da arte, como as da apresentação do trabalho artístico. Um dos objetivos essenciais da tese é a reflexão sobre o ato da imagem realizado com o celular, ou o gesto “faz” muito mais do que o olho “vê” ou controla. Uma experiência artística e reflexiva no coração da mobilidade acumulada; onde um novo paradigma do trabalho, dos modos de difusão são especificamente pensados em relação à imagem captada.

Palavras-chave : Arte móvel (2000-...), Experiência, Imagem, Mobilidade, Apresentação, Smartphone.

SOMMAIRE

Avant-Propos

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE

SAISIES EN MOUVEMENT

Chapitre 1. Préambule à l'embarquement

- 1.1. En transit
- 1.2. *ВЫХОД* / *Sorriso*
- 1.3. Se déplacer

Chapitre 2. Le mouvement de la collecte

- 2.1. En train
- 2.2. Dans la *lotação*
- 2.3. Échappée autoroutière

Chapitre 3. Mobiles : Prises de notes d'expériences

- 3.1. Entre la gare Cornavin et l'aéroport de Genève Cointrin (7 juillet 2011)
- 3.2. Belém Velho, Lami, Ponta Grossa (2012)
- 3.3. Vers Pelotas, dans le bus (2012)
- 3.4. Porto Alegre, en *lotação*
- 3.5. Pelotas, et environs
- 3.6. Melbourne, en tram

DEUXIEME PARTIE

CONVIVENCIA (VIVRE UNE EXPÉRIENCE, AVEC)

Chapitre 4. Essai sur l'entre

- 4.1. Porto Alegre, mars 2012
- 4.2. Porto Alegre, Bairro Ipanema, octobre 2012
- 4.3. Entre-deux
- 4.4. *Black Mirror*

Chapitre 5. Faire acte d'image

- 5.1. « Je selfie donc je suis »
- 5.2. *Printscreen*
- 5.3. Toucher la réalité

Chapitre 6. Avec l'autre

- 6.1. Entre natifs digitaux
- 6.2. *Trusty friend?* (Ami de confiance ?)
- 6.3. *Vous êtes ici* (2014)

TROISIEME PARTIE UN AUTRE PARADIGME DE L'ŒUVRE

Chapitre 7. Entre médias

- 7.1. Déplacer l'image
- 7.2. Encapsuler
- 7.3. Mettre au coin

Chapitre 8. *Uma pesquisa* (une recherche)

- 8.1. Exposer : mettre images sur table
- 8.2. Atelier en ligne
- 8.3. Ouverture à la réflexion : murs de thèse

Chapitre 9. Continuité dans l'essai visuel

- 9.1. Vous êtes ici (2015)
- 9.2. Ni autochtone, ni contemporain (2016)
- 9.3. *Relatos de viagem / Experiência* (2016)

CONCLUSION

Index des noms propres
Index des notions
Bibliographie
Sitographie

ANNEXES

AVANT-PROPOS

Près d'une centaine de « voyages » *allers et retours*, de courte durée ou long courrier, de routine ou d'expédition, d'étude ou touristique, auront été nécessaires à l'élaboration de ces investigations expérimentales, artistiques et théoriques. Impressions et tampons sur les pages du passeport, références *e-ticket*, prises de notes, images fixes et mobiles, rencontres, échanges, marques imprécises ou souvenirs présents, témoignent visuellement et matériellement de ces traces passées. Des déplacements réguliers entre la France et le Brésil pour commencer en 2007, entre Segré, Angers, Rennes, Paris et Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro ; des étapes entre Genève et Rennes, en passant par Segré après 2010, puis entre Genève, Porto Alegre et Strasbourg encore aujourd'hui. Les déplacements quotidiens ou extraordinaires, chaque fois plus présents et répétés, ont été une des causes principales de ce désir de recherche : l'occasion, l'enrichissement, les sensations, le partage, l'accident même, provoqués durant une expérience d'ouvrage intense et intime qui durera plusieurs années.

L'une des spécificités de ce travail de recherche en thèse est qu'il *prend place* entre la France et le Brésil (avec un point d'ancrage en Suisse, à Genève), sur la base première d'un accord de cotutelle internationale de thèse réalisé entre l'Université de Strasbourg et l'Université de Porto Alegre¹ ; durant laquelle un tiers du temps est destiné à la mobilité au Brésil, à suivre les disciplines données par le Programme de Post-Graduation² aux côtés des étudiants en Master et en Doctorat, à participer lors des séminaires de recherche et, le plus souvent, à interagir avec un ou plusieurs étudiants du groupe afin de soumettre un projet en fin de semestre. Deux méthodologies de travail et d'approches propres à chacun des deux pays, des concepts et notions nouvelles, une culture *autre*, qui requièrent une adaptation ou une réadaptation à l'environnement, une *prise* dans l'atmosphère, une présence, l'approfondissement d'un objet d'étude, une *expérience vécue*. *Vécue, vue, sentie, ressentie, réfléchie ?*

Faisant suite aux questionnements initiés au cours du mémoire de master, il semblait presque naturel de poursuivre le développement engagé autour de la notion de *voyage*. Le voyage *vécu*, en particulier. Une énergie certaine émane lorsque le mot voyage est énoncé. Histoires, expéditions, découvertes, exotismes ; son évocation suffit à faire poindre une multitude de mots et d'images qui surgissent, se succèdent, s'entremêlent. Complexe, impossible d'ailleurs, de ne pas imaginer, même si la destination nous est inconnue. Que l'on possède ou non des informations sur ce lieu, cette ville, ce pays, ce continent ; impossible d'arrêter la pensée en train de représenter, les images de se construire, une intuition de se former.

Encore plus aujourd'hui, face à la quantité considérable de *relations de voyages* existantes : journaux, croquis, dessins, peintures, notes, carnets, récits, cartes postales, albums, expositions photographiques, *travelogue*³, blogs de voyages ; tant la forme du récit se développe, se démocratise, évolue au cours des siècles⁴. Il s'agit d'une évolution directement liée aux progrès technologiques : l'invention de l'imprimerie, la révolution industrielle induisant l'essor des

¹ Désormais citée sous l'acronyme UFRGS, Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

² Programme de Post-Graduation en Arts Visuels (PPGAV), Institut des Arts, UFRGS, Porto Alegre.

³ Récit de voyage, terme dérivé de la langue anglaise.

⁴ Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920) : mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

moyens de transports, l'apparition de la photographie, la construction et l'envoi de satellites dans l'espace, l'énergie nucléaire, l'entrée dans un monde numérique⁵.

Des développements extrêmement performants, rapides, puissants, résistants qui ont incité la curiosité et provoqué l'instinct possessif de l'homme *civilisé*, celui acquéreur des nouveaux outils et techniques, l'« instruit ». Peu importe les raisons : politique, économique, culturelle, religieuse, personnelle, l'homme *civilisé* se rend à la découverte de ce vaste monde, de ces continents distants, inconnus, dont il se veut être le pionnier, l'explorateur, le possesseur. Le monde nous est connu sous tous les angles ; vu de loin, vu sous une perspective panoramique, ou même observé d'en haut, au point haut de vision, réservé à l'être Suprême, c'est l'œil de *Dieu*. L'espace géographique de la planète n'a (pense-t-il), plus de secret pour l'homme d'aujourd'hui.

Visible d'en haut, si aisément disponible, d'être montré à volonté ; quadrillé, lu, re-lu, exploité dans ses profondeurs, ré-exploité. Il a perdu, selon Paul Virilio nostalgique, de son ampleur, de sa grandeur : « (...) la terre est trop petite pour nous. C'est que notre science l'a épuisée, dans ses ressources, dans sa diversité, pas simplement dans sa biodiversité, mais dans sa géodiversité, sa chronodiversité⁶. » Les distances se réduisent face à la vitesse chaque fois plus accrue des moyens de transport, comme des appareils technologiques et de communication. L'homme bouge chaque fois plus, chaque fois plus vite, en même temps qu'il est chaque fois plus connecté au monde virtuel ; les différents espaces-temps qu'il traverse, côtoie, s'imbriquent, se confrontent, se confondent, provoquant ce que Virilio nomme la *fin de la géographie* :

« Ce que nous vivons en ce moment, c'est la révélation non pas de la fin de l'Histoire, toi et moi ne croyons pas à la fin du monde, nous ne sommes pas en train de dire que c'est demain. Par contre, nous disons que c'est la fin de la géographie. La rapidité avec laquelle tu as fait le tour du monde, la vitesse avec laquelle il est possible de se déplacer – et je ne parle même pas de la vitesse de transmission des télécoms -, ça c'est la fin de la géographie. La terre est trop petite pour le progrès. Pour le progrès de l'accélération, pour le progrès de la vitesse, pour le progrès de l'orgueil. Quelque part, l'orgueil avait sa place dans un monde immense, géant, et qui restait à découvrir. Mais dans notre monde c'est la fin de la géographie. Nous sommes dans une crise de la réduction du monde, de son étroitesse⁷. »

⁵ Jean Ollivro, *Quand la vitesse change le monde : essor de la vitesse et transformation des sociétés*, Rennes, Apogée, 2006.

⁶ Paul Virilio, Raymond Depardon, *Terre Natale, Ailleurs commence ici*, Arles ; Paris, Actes Sud ; Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2010, p. 23.

⁷ Paul Virilio, Raymond Depardon, *op. cit.*, p.24. Paul Virilio s'adresse à Raymond Depardon dans une conversation, en particulier du projet de Depardon de faire le tour du monde en sept jours. Ils en déduisent, après quelques échanges, que ce voyage ne s'est pas fait dans l'espace, donc sous un point de vue géographique, mais dans le temps :

La planète terre, celle que nous habitons, ses phénomènes physiques, biologiques et humains, - caractéristiques propres à l'étude de la géographie -, nous est extrêmement accessible depuis l'apparition d'Internet⁸, et ce, à la condition seule de posséder une connexion : Wi-Fi, 3 ou 4G⁹. Dans ce contexte, comment la géographie fait-elle face à ce manque de considération envers la planète sur laquelle, grâce à laquelle nous vivons ? Comment résiste-t-elle à tous les appareillages technologiques qui nous permettent de « voir le monde », sans quitter *chez soi*, à l'aide de *Google Maps* par exemple ? Les moyens de transport chaque fois plus rapides et fréquents engendrent une mobilité elle-même chaque fois plus poussée et omniprésente dans notre quotidien, qu'il s'agisse de courts trajets ou de longs courriers.

Qu'en est-il du voyage, si la terre est désormais *dé-couverte* ? Faut-il d'ailleurs *sortir*, alors qu'il est possible de voyager en sa chambre¹⁰, naviguer à travers les flux continus du Web, explorer les confins des mondes réel et virtuel¹¹, et ce, grâce à l'utilisation du téléphone portable, de la tablette, de l'ordinateur ? Voyage *imaginaire* ? Voyage *vécu* ? S'agit-il de voyage, expérience souvent incertaine dans son sens traditionnel, soumise aux aléas, aux accidents de parcours ; sachant qu'aujourd'hui il est devenu inconcevable de *partir* et de *ne pas revenir*¹² ? Le voyage se provoque-t-il ?

comme un retour à l'enfance. Cette pensée fait écho aux propos de Claude Lévi-Strauss qui va plus loin : « on conçoit généralement les voyages comme un déplacement géographique. C'est peu. Un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps, et dans la hiérarchie sociale », *Tristes tropiques*, Paris, Pocket, 2001, p.9.

⁸ Internet s'ouvre véritablement au grand public avec la création, lors du Centre européen pour la recherche nucléaire (CERN), en 1991, du *World Wide Web*, par Tim Berners-Lee, *La documentation française*, <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/internet-monde/historique.shtml>, consulté le 20 septembre 2017.

⁹ L'accès à Internet est certes chaque jour plus aisé, s'est fortement accru et démocratisé, notamment grâce aux connexions gratuites et Wi-Fi zones dans les espaces, réseaux publics et de transports du monde entier. Malgré cette couverture générale autour du globe, tous les continents et les pays ne sont pas égaux face à l'autorisation et l'accès à la connexion. De très nombreuses régions du monde restent encore dépourvues de ces capacités technologiques, de cette approche de l'information et de la communication, en particulier les pays considérés « émergents » ou en « voie de développement ».

¹⁰ Ici, *Pouvrage* datant de 1794, de Xavier de Maistre, récit autobiographique intitulé « Voyage autour de ma chambre », disponible en version e-book gratuite : https://www.atramenta.net/lire/voyage-autour-de-ma-chambre/3652/1#oeuvre_page, consulté le 3 avril 2017. « Le 'Voyage autour de ma chambre' est un récit autobiographique de Xavier de Maistre écrit en 1794 au cours de ses quarante-deux jours d'arrêt dans la citadelle de Turin, suite à un duel avec un officier piémontais du nom de Patono de Meïran. Œuvre singulière, peu connue, elle se situe au croisement entre la parodie à la façon de Sterne ou de Diderot, et les débuts de l'introspection littéraire qui correspond au Romantisme ou encore précède la fin du Dix-Neuvième siècle. » : <http://www.editionsdelondres.com/Voyage-autour-de-ma-chambre>, consulté le 3 avril 2017.

¹¹ Stéphane Hugon, *Circumnavigations : l'imaginaire du voyage dans l'expérience internet*, Paris, CNRS, 2010.

¹² Jean Viard, *Le triomphe d'une utopie : vacances, loisirs, voyages : la révolution des temps libres*, La Tour d'Aigue, Edition de l'Aube, 2015.

Difficile ici, de ne pas songer à la première ligne de l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, où l'auteur introduit une pensée résultante d'un apprentissage en tant qu'ethnographe au Brésil : « Je hais les voyages et les explorateurs¹³. » L'explorateur avec ses envies de voyages, qui a déjà balayé le monde, disséminé sa manière de vivre à travers les pays et régions même les plus reculés, véhiculant ses récits de voyages ; formes rêveuses d'une quête de paradis, d'oasis, de palmier, de végétation luxuriante, mais à quel prix : celui d'une uniformisation planétaire, d'une globalisation naissante.

« Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyages. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire se sont joués. Il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait, qu'on développerait à grand peine dans quelques coins abrités d'un terroir riche en espèces rustiques, menaçantes sans doute par leur vivacité, mais qui permettait aussi de varier et de revigorer les semis. L'humanité s'installe dans la monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat¹⁴. »

Ample, large, introduisant des formes souvent restreintes, le plus souvent connotées, le terme *voyage* a au cours des mois de recherche, posé problème, subi des modifications, provoqué de nombreux questionnements. En effet, l'élaboration d'une pensée *théorique et critique* laisse entrevoir un état et une situation du voyage, comme du récit de voyage : des mots, des images, des usages, qui semblent cloisonner le processus de la pratique, et contraires à l'idée quasi poétique, naïve peut être, idéaliste sans doute, que j'envisageais à ses débuts. La forme du récit de voyage interroge également.

Ne s'agirait-il pas d'un récit supplémentaire, ondoyant au milieu du flot des innombrables fragments recueillis à travers les siècles ? Dire, énoncer, montrer, n'est-ce pas en finir avec l'enchantement provoqué par l'énergie propre au voyage ? « Le voyageur n'aurait peut-être pas dû se laisser saisir par l'écriture, raconter son voyage et révéler son monde. Il est à cet égard le premier responsable de la banalisation touristique¹⁵ », évoque Jean-Didier Urbain. Ne vais-je pas non plus, « tomber » dans l'insignifiant, le vide, l'impersonnel ? Serait-ce un objet inconscient, similaire à ceux de mes très loin ancêtres (moins, peut-être), d'assouvir un quelconque désir de possession ? Suis-je différente, dans mon approche, de ces « colonisateurs de la culture » ?

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 2009, p.9.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵ Jean-Didier Urbain, *L'idiote du voyage, Histoires de touristes*, Paris, Payot Rivages, 2002, p. 163.

« Donc, ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose ! Autre que ceux-là ! Mais une vraie trouvaille *doit* être simple... et d'abord pourquoi *tout simplement*, en vérité, ne pas prendre le contre-pied de ceux-là dont je me défends ? Pourquoi ne pas tenter la *contre-épreuve* ? Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit. Par son intervention, parfois si malencontreuse, si aventurière (surtout aux vénérables lieux silencieux et clos), est-ce qu'il ne va pas perturber le champ d'équilibre établi depuis des siècles¹⁶ ? »

Aller vers, aller *voir* ? Ramener des images de voyages, par centaines, par milliers ? Qu'en est-il du voyage, aujourd'hui ? Voyager, c'est la *via*, la route. La dé-route ? Un autre sens du voyage, peut-être, tel celui développé par Franck Michel, un *voyage désorganisé* : « une flânerie à dimension humaine, partant d'une envie de fréquenter le monde sans le conquérir ou le dominer, de l'idée de laisser venir l'humanité à soi sans en pervertir le cours de l'histoire des sociétés et des hommes¹⁷. » Déplacer l'idée du voyage, donc. Quelle pourrait en être la posture choisie à son égard ? En quoi ma pratique différerait-elle de celle d'une autre, en gardant à l'esprit d'ailleurs, qu'aujourd'hui nous sommes tous (ou presque) « *hyper-mobiles* » ?

Comment traduire une expérience vécue, dans le déplacement, *autrement* ? Le *voyage vécu* est donc omniprésent dans cette investigation ; il est très certainement un moteur dans l'imagination, provocateur de sensations, de perceptions, de recherche, de rencontre ; mais il ne constitue pas le travail, ou l'œuvre elle-même. Il en constitue la base, la matière première. S'agit-il, alors de *déplacement* ? Dans l'intention de substituer la gêne induite par le mot *voyage*, le déplacement est mis en question ; étant données la présence et l'idée de mouvement, de transport, incluses dans cette action de « déplacer », « se déplacer », en vue d'un changement de place, d'un lieu à un autre. Parcourir une distance donnée, se mouvoir, bouger, effectuer un voyage, se mettre en mouvement¹⁸ ; descriptifs, caractéristiques intrinsèques à la fois au voyage et au déplacement.

¹⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, pp. 35-36.

¹⁷ Franck Michel, « L'autre sens du voyage, Éloge du voyage désorganisé ». *Déroutes*, <http://www.deroutes.com/autresensdvoyage4.htm>, consulté le 10 novembre 2016.

¹⁸ « Déplacer », *Le Petit Robert*, 2012, p. 685.

INTRODUCTION

Les allers et retours pratiqués depuis 2011,¹⁹ entre le Brésil et la France, représentent d'incontestables instigateurs, dans le sens où ils *poussent* véritablement à certaines réflexions, sensations, émotions ou actions – de se dessiner, d'exister, de prendre part. Ils font pousser, se développer, stimuler les lignes d'idées, de pensées. Ces allers-retours constituent également des formes instituées de la pratique et de l'usage du voyage, qui intriguent Jean Viard : « Voyage-t-on encore sans perspective ni billet de retour²⁰ ? ». Comment se fait l'expérience du voyage aujourd'hui, dans notre temps présent, moderne, contemporain, instantané, *hyperconnecté* ? Sans vouloir présenter une vision pessimiste ou défaitiste, s'agit-il d'ailleurs *encore* de voyage, dans son acception traditionnelle ? Que fait l'artiste quand il se déplace aujourd'hui ? Il/elle cherche un ailleurs, dans ce monde désormais quadrillé, connu, reconnu par l'omniprésence des satellites ? Il provoque un déplacement des habitudes, de culture, de regard, afin de voir, d'élaborer, de *mettre en œuvre* différemment, ou de se retrouver soi-même ?

Voyage immobile, voyage d'étude, voyage imaginaire, voyage fictif, voyage comme preuve, voyage vécu, voyage comme source de l'œuvre, récit de voyage sont des formes présentes

¹⁹ Nous nous concentrerons ici sur les déplacements et expériences vécues à partir de novembre 2011, date d'entrée en Doctorat Arts Plastiques, à l'Université de Rennes 2.

²⁰ Jean Viard, *Le triomphe de l'utopie*, op. cit.

depuis la Renaissance, et ce, en littérature, en poésie, au théâtre, en peinture ; mais aussi en anthropologie, sociologie, ethnologie, en art. Ils constituent des éléments précieux et permettent de questionner les pratiques actuelles, dans le contexte mouvant et global dans lequel nous vivons. Comment se traduit l'expérience du déplacement de l'artiste ? Possède-t-elle encore de l'importance, lorsque nous savons que nous n'avons jamais été si *mobiles, hypermobiles*²¹ même ? Les bouleversements récents, qu'ils soient d'ordre économique, (géo)politique, philosophique, écologique, écosophique, géographique, technologique, religieux, se font rapides et parfois brutaux, ils provoquent inévitablement des changements sociaux, de modes de vie, de perception, de pensée. *Penser l'espace et le temps, l'autre : mobiles, mouvants, changeants.*

Sortir, partir et revenir. Préparation, organisation, planification, recherche. Billet, Passeport, Permis, Visa, Carte d'identité, Carte de crédit : ces gestes font désormais partie d'un rituel, d'une habitude. Chaque déplacement qui se réitère selon une certaine fréquence, ouvre une place importante à l'excitation, l'inattendu, l'imprévisible ; apporte une trace évidente dans l'expérience pratiquée et provoque des questionnements concernant la manière dont je me meus, celle dont je m'émeus. Dans la répétition de ces déplacements habituels, obligatoires, quelle pourrait être la fuite, l'esquive, l'échappée constituant elles le tracé d'un autre *voyage*, une expérience autre, sensible, perceptive, réflexive ?

Partir pour mieux revenir ? Pousser un projet artistique avec pour objectif inconscient une quête, une forme d'initiation, un retour sur soi en effleurant, approchant, communiquant avec l'altérité : un autre soi-même ? Sortir de l'espace traditionnel de l'atelier, du studio, de la bibliothèque et se retrouver *sans bureau fixe* comme l'évoque Bruno Marzloff²² : que, comment produire dans cette situation ? Avec quoi, qui ? Et au retour : *que montrer* ? La temporalité de la monstration de l'image, son échange, l'envoi de celle-ci, a-t-elle lieu *au retour*, quand l'heure est au partage instantané, *via* les différents réseaux sociaux, blogs, applications, groupes et communautés virtuels présents sur le Web ? Montrer l'image, dire le déplacement, écrire l'expérience, converser.

L'acte d'image. Notes, réflexions, positions : Naviguer, ici ou ailleurs, avec (ou sans) son mobile, se traduit par une séquence d'expérimentations plastiques réalisées à l'aide du téléphone mobile, adopté et institué dès le départ en tant qu'accompagnateur lors des chemins traversés, des voies parcourues.

²¹ « Des hommes mobiles joignables dans leur mobilité » ; Jean Viart, *op. cit.*, p.27.

²² Bruno Marzloff, *Sans bureau fixe*, Limoges, Fyp, 2013.

Un enregistreur, capteur du *temps réel* abordé par Paul Virilio ; qui introduit l'existence des nouvelles technologies, de l'image, de l'écran, du digital, de l'application numérique, des réseaux sociaux. Désirant considérer et éprouver la notion d'*expérience*, d'expérimentation ; le test et l'essai sont primordiaux. Les modes opératoires s'esquissent peu à peu et dévoilent une posture artistique se voulant *bricoleuse*, dans un souci de rendu *amateur*, réalisé avec des moyens restreints, que j'avais le plus souvent, et sans rusé jeu de mot, « sous la main ».

Oscillant entre des instants en mouvement, en marche, en transit, à bord des moyens de transports, à « toute allure²³ », et entre des moments à l'arrêt, dans l'attente, fixes ; les traces des clichés, floues, brutes, indistinctes de ces espaces-temps confondus, attestent d'une mobilité physique et technologique ; se mêlent à l'exécution de formes matérielles plus stables, précises, associant des gestes rigoureux, dans un espace de l'ordre de la sphère de l'intime, au *repos*.

La pratique exposée ici se dévoile peu à peu sous une forme fragmentée, faite d'éléments éparses, hétérogènes, fortement empreinte des images saisies dans l'espace et le temps pratiqués : collectées, comme prises sur le vif, dans l'instant ; des relations, impressions, échanges vécus sur le terrain, tous consultés, *re-lus* sur le chemin du retour, « *après-coup* ». Image virtuelle - objet matériel, situation de mobilité – être à l'arrêt, artiste – amateur, voyageur – touriste, fixe – mobile, global – intime, l'autre – soi : sont autant de dualités présentes et présentées, toutes démontrent des clivages, des tensions, des notions mouvantes, changeantes qui découlent directement du contexte de flux continu dans lequel nous nous trouvons, *nous sommes*.

Ces dualismes sont révélateurs des ruptures qui occasionnent de nombreuses inégalités dans toutes les sphères de la vie quotidienne et font apparaître l'omniprésence de cet *entre*, un va-et-vient sans fin, intermédiaire entre deux entités, un milieu, l'espace de l'*interstice*. La notion d'*entre-deux* permet de surprenantes échappées, un autre *voyage*, une autre façon peut être de concevoir la nature et le caractère des événements, des objets, des relations qui nous entourent, nous environnent, avec lesquels ou à l'intérieur desquels je crée. *Sentir sans cesse cet entre, présent, pressant même, dominant*.

À partir de ces éléments ici exposés, des questionnements apparaissent, à savoir : ne s'agit-il pas, contrairement à l'ambition initiale de traiter la question du voyage, plutôt d'une pratique de gestes au quotidien, d'une attention particulière sur des faits ou événements singuliers, à une autre

²³ Jean Ollivro, *op. cit.*

échelle géographique et temporelle que celle des espaces routiniers du *sédentaire* ? Réfléchir sur ces actes répétés, pour ou par quoi sont-ils motivés ? Brouillant les pistes : ni artiste puisque « amateur », ni voyageuse dans le sens traditionnel qui le désigne habituellement, - touriste peut-être ? -, me dégageant des sentiers battus de l'art pour questionner la situation de la mobilité aujourd'hui, une donnée clé, essentiellement sociale, économique, technologique et politique.

N'est-ce pas *en passant*, la recherche d'une expérimentation *entre* ce qui est vu, vécu, capturé, montré ? Quel est cet *entre*, quotidien, actuel, accidentel ? Ma pratique s'inscrit dans une mobilité qui se veut pensée, artistique, critique et partagée, traduite sous la forme de récits divers : l'image, l'objet, l'échange et la présentation sur le réseau, avec l'autre, l'« ami(e) », l'internaute.

La volonté énergétique, - énergétique ? -, d'inscrire mes productions autrement que dans la circulation traditionnelle des œuvres artistiques constitue également un motif certain dans la tentative de traduire autrement une différence, un instant vécu, un événement senti, une relation nourrie et entretenue, une approche singulière, l'incubation et la maturation d'un projet dans son ensemble : personnel, artistique, relationnel, environnemental, contextuel, académique. Par conséquent, tout au long de l'élaboration de cette thèse, je m'appliquerai à articuler les notions que sont la mobilité, l'image, l'entre-deux, l'expérience, qui apparaissent comme étant des éléments fondamentaux de mon expérimentation artistique.

L'intrusion presque systématique du téléphone mobile fait poindre des questionnements parallèles, sur cette toute nouvelle navigation intégrée, qui nous sert d'assistant au quotidien. Il a, au même titre que les nouvelles technologies numériques, bouleversé notre manière de vivre. D'être en relation avec l'autre, de voir l'autre, et notamment l'image. De la faire, aussi. Sommes-nous si réceptifs, à son égard ? Elle qui, ne fait souvent que *passer* ? Elle est aussi rapide que la vitesse de la lumière.

Avec cet outil, notre expérience de l'image se trouve également changée. D'un doigt, d'un pouce, et il suffit à l'enregistrer, la montrer furtivement, la publier dans la foulée. Comment l'abordons-nous ? Comment le recevons-nous ? Comment la regardons-nous ? Posons-nous d'ailleurs, encore nos yeux sur elle, alors que finalement, c'est le geste qui la manipule sur le *smartphone*. Aurions-nous tant muté que nous verrions aujourd'hui avec les doigts, le toucher ? En ce sens, l'hypothèse d'un *acte d'image* est ici avancée. Le corps en action, comme l'action de l'image.

Une première partie me permettra de *planter* le décor, en présentant les conditions environnementales dans lesquelles je voyage, les objets qui me suivent, les processus et procédés mis en place, desquels une action automatique surgit très rapidement : celle de la relecture de l'image enregistrée. La collecte d'images est un fait fondamental et met en évidence l'importance de cette folie du *tout enregistrer*, « scanner » le banal, en mouvement. L'image capturée et de différente nature : prise de notes du réel, document de travail, registre, elle est également test, capture d'écran, appropriation. Prélevée, lue, publiée, projetée, accrochée. Un acte d'image, *prise d'image*, dans un instant de possession tel un chasseur à l'affût de ses proies.

Un *après-coup* donc, est nécessaire afin de relire et reprendre les images capturées, dans l'objectif de les retravailler, de les revoir, de les montrer. Une expérimentation vidéo prend forme suite à cet exercice, *Retour sur images : mars-septembre 2012, Porto Alegre et Sud du Brésil* (2012). *re-voir, re-lire* un instant, passé, dévolu, distant. Se voir agissant dans l'image, une *image actée* ? C'est dans cette deuxième partie que seront développés plus en détails les gestes et usages exécutés par, pour, avec cet objet, le *smartphone*, qui ne sont pas anodins mais pourtant ordinaires. L'analyse de cet accompagnateur commun et mobile demeure essentielle. Quand la convivialité se passe de réunion et se transforme en messages algorithmiques transmis à travers les câbles interminables de la bande passante, par l'intermédiaire d'une application, ou via les réseaux sociaux. Seul, derrière son écran, le plus souvent. Ou ne prêtant pas attention aux autres. Quand dans cette société du sensationnalisme, où l'image exacerbe toutes les pensées, les idées, l'émotion occupe le terrain. Quand il est difficile de discerner la nature de l'espace vécu, pratiqué et habité. Quand la relation, si infime soit-elle, se propage à travers les réseaux.

Se distinguer, même si nettement, des formes académiques ; une thèse en art se trouverait être un autre exercice. Il doit montrer dans la forme de la thèse, un travail de développement, une recherche sur la mise en page, le montage, la part faite à l'image, vue, écrite. Interroger cette présence iconique. Celle que nous faisons, partageons, voyons chaque jour, chaque minute de la journée. D'autant plus qu'elle se fait ici spécifiquement sur un mode de capture personnelle. La capture d'écran, ou *printscreen*, est un élément omniprésent dans les pages qui vont suivre. Quelle provienne du téléphone portable ou de l'ordinateur, lui aussi portable, elle est appropriation des images de l'autre, d'Internet, et prend le pouvoir. Seules des images capturées par mes appareils seront donc ici présentées.

Quand l'image devient balise, borne ? En partant d'une expression si rencontrée au cours des différents parcours à travers la ville, le monde, à l'intérieur des musées, monuments touristiques ; sur les cartes, *Vous êtes ici*, (2014) c'est aussi une réflexion sur la question de la *sousveillance* généralisée, qui ne s'arrête plus maintenant à la simple surveillance. Il s'agit également d'un retour au travail artistique matériel, un temps de pause, un moment de déconnexion, qui interroge la pratique et la théorie avancées dans la première partie.

La troisième partie, exposera sous différents angles une pensée sur le projet artistique, le travail de recherche, le développement et l'élaboration de sa monstration. Où se situent les espaces de réflexion et de travail, dans ces allers et retours répétés ? Quelle place donner aux documents de travail : notes, dessins, croquis, listes, pense-bête... Que montrer, à travers ces accumulations *funesiennes*²⁴ d'espaces-temps, toutes gardées, emmagasinées, archivées dans la mémoire du disque dur ? L'image, l'objet, l'expérience, l'écrit ? Que disposer, placer installer, exposer lorsque la part essentielle du travail est constituée de formes immatérielles ? Enfin, qu'est-ce qu'une recherche en art, quels procédés sont enclenchés afin de suppléer à la dure tâche de formalisation d'une pratique ?

Quelle posture adopter ? Entre amateur et bricoleur, mi-sédentaire, mi-mobile, étudiante en art/chercheur ?

Les dispositifs d'observation, d'analyse, d'opération mis en place provoquent des questionnements dépassant le cadre stricte et singulier du champ de l'art contemporain. Afin de combler cette brèche ouverte et qui laisse planer du vide, l'étude d'écrits théoriques et d'expériences pratiques provenant de champs disciplinaires spécifiques aux objets d'investigation a été fondamentale. En effet, il faut avant tout se détacher des a priori, des présupposés, d'idées reçues dont il est parfois peu aisé de se défaire ; une évocation, en quelque sorte, à travers les champs hétérogènes des sciences humaines et sociales, à savoir de la sociologie, de la géographie, de la philosophie, des études urbaines, du tourisme, des nouvelles technologies.

Le *voyage tant espéré* ? Peut-être s'ancre-t-il ici, aux confins, entre les disciplines. Dans l'enquête transdisciplinaire, et non dans le tracé rectiligne qui pourrait être dicté par une certaine approche.

²⁴ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

Chaque fragment est, non seulement temporel, mais également théorique, analytique et provient d'essences diverses ; d'une motion, d'une notion, d'une situation, d'une action, ouvrant sur une posture intellectuelle et de recherche désirant modestement toucher à une compréhension de la complexité, des instabilités, des contradictions du monde actuel, présent, sans perdre de vue l'importance de l'expérience artistique. Peut-être est-ce, au fond, la forme finale théorique et pratique d'une recherche en art au sein de l'Université, qui ne prétend aucunement spécialiser son raisonnement, cloisonner sa pratique, son domaine de prédilection. Tout est mouvance, le corps, l'esprit et la technologie, et ce, le plus souvent cumulés ; rend inutile toute prétention à un résultat stable, fixe et homogène. Tout est spécifique, mais non nécessairement spécialisé, catégorisé.

Forts emprunts de la vie quotidienne, les éléments et références utilisés au cours de cet *essai visuel* qui constitue la troisième partie de la thèse, ont été longtemps recherchés, trouvés parfois par hasard, ou encore maintes fois rencontrés. Il se devaient donc, d'une forme ou d'une autre, d'apparaître ici. L'écriture de la thèse est fortement envisagée sous l'angle de l'approche brésilienne, qui part de chaque expérimentation personnelle, avant d'initier l'ébauche de la construction théorique. C'est donc l'exercice d'une pratique, que je fais mienne, une écriture que je souhaiterais poétique. Le forme de l'*essai visuel*, notamment sa permanence à travers le temps, le réel, et le virtuel, est envisagée sous cet aspect poétique, lorsque l'image, le mot, l'imagination, les perceptions diverses se rencontrent et se provoquent, à chaque lecture, un déplacement, *un autre voyage*.

PREMIERE PARTIE :
SAISIES EN MOUVEMENT

CHAPITRE 1

PREAMBULE À L'EMBARQUEMENT

Partir.

Impensable, aujourd'hui, de ne pas connaître la destination où nous allons, ni la date de notre retour.

Partir, et revenir.

Un aller-retour.

Difficile, aussi, de ne pas ressentir une confusion dans les sensations, où l'excitation, l'enthousiasme, se mêlent à une nervosité, une certaine angoisse, parfois. Tout dépend du voyage entrepris. Voyage d'étude, de travail, de temps libre²⁵; pour ma part, dans chaque situation, il s'agit d'un moment heureux. Être sur le point de partir, *dans l'attente de se retrouver ailleurs.*

Sur le départ, donc.

Dans l'attente.

Sur le quai d'une gare, dans une file d'attente, aux contrôles d'identités, assise à la porte d'embarquement, en partance imminente, vers le monde. Comme l'évoque Jean-Didier Urbain²⁶ citant Bachelard : « la gare est toujours un lieu d'où l'on part : par où l'on sort du monde. La gare

²⁵ Jean Viard, *op. cit.*

²⁶ Jean Viard, *Idem*, p. 197.

est une porte ; et la porte, « c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert²⁷ ». Un instant, un moment, un sentiment « d'être hors la ville », alors que physiquement en son cœur. « Basilique de l'évasion », la gare incarne symboliquement cette attente, le fait de compter sur quelque chose, un espoir, mêlé d'appréhension. L'attente est aussi *expectativa*, qui donne à espérer, qui repose sur une promesse ou une probabilité.

« Jusqu'aux centres des cités, cet univers s'annonce sous la forme d'étranges cathédrales : les gares. Temples d'un nouveau sacré, pénétrer l'une d'elles, c'est être hors la ville, rompre avec elle et se sentir soudain investi d'une immunité, un peu comme un bandit réfugié dans une église. À l'encontre de ses détracteurs, la Gare, dès la fin du XIX^e siècle, avec ses trains disparaissant dans un nuage de fumée retenu un instant sous une arche de fer et de verre, loin de ruiner le mythe du voyage, en est devenue un évident symbole : un sas magique dressé dans la ville comme une promesse d'au-delà²⁸. »

En ouvrant sur la perspective de l'*Entr'ouvert*, la gare ouvre alors sur toutes les perspectives des possibles ; passant par un sas, dans des couloirs physiques et des franchissements imaginaires, le voyage débute bien avant la mise en marche et en mouvement du véhicule.

On doit s'y déplacer hors la ville, cette fois, on ne se situe plus en son cœur. Arriver à l'aéroport, dans les plus grandes villes du monde ; et je pense particulièrement à São Paulo, la plus grande ville d'Amérique latine, qui compte plus de 11 millions d'habitants (presque 12 millions pour être exacte), est déjà un voyage de plusieurs heures en voiture ou en taxi. Arriver à l'aéroport Guarulhos à São Paulo, n'est pas chose aisée, tant le trafic est intense.

À l'intérieur de l'aéroport, par contre, l'impression de protection et de calme est renforcée. La sécurité y est redoublée, par rapport à celle de la gare, les passages et contrôles multipliés, l'espace y est considérable et fermé ; une immense capsule, hors le tumulte du périphérique emprunté antérieurement, mais qui fourmille cependant d'habitants temporaires, *en transit*. Une sphère spatio-temporelle en dehors de tout espace-temps, possible, en-dehors. Une zone gigantesque, qui, pour la passer et en sortir, afin de quitter le territoire, nécessite d'attester et de dévoiler son identité.

²⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974 (1^{ère} éd. 1957), p. 200.

²⁸ Jean-Didier Urbain, *L'idiote du voyage : histoires de touristes*, Paris, Payot, p. 196-197.

1.1. En transit

Le duo d'artistes Peter Fischli et David Weiss, a durant vingt cinq années parcouru les aéroports du monde entier. *800 views of Airports* (2012) est une œuvre composée de huit cent vues photographiées de cet espace si commun et banalisé²⁹, tant il est devenu habituel d'y passer, d'y attendre, d'y habiter pendant un certain temps. Il est évidemment aisé de distinguer de quel espace il s'agit. En effet, les éléments ne trompent pas : un tarmac, des avions, des camions à bagages, une salle d'attente, un hall gigantesque illuminé du sol au plafond, des affichages publicitaires. Peu de personnages, des espaces souvent vidés de tout autre objet, de tout mouvement, de toute action. Les aéroports se ressemblent tous, les gestes et usages y prenant place eux aussi se ressemblent, puisqu'ils sont d'une certaine manière millimétrés, calculés, ritualisés, *regardés*. Espace banal ou autre basilique de l'évasion ?

Tout en annonçant où ils sont, d'où, et ce qu'ils voient, les artistes choisissent de laisser fluctuer un mystère concernant leur localisation. Pas de légende, pas de date exactes. Est-ce réellement important de le savoir ? L'image est prise à hauteur d'homme. « Le regard qu'ils jettent sur le monde – toujours à hauteur d'yeux – est très droit, hyper normal, ne tolère aucune déformation de perspective ; il est impitoyable », contradictoire dans sa rigidité, il est « une forme artistique de l'observation empathique³⁰. » Les couloirs, les rythmes, les habitudes, les passages, les innombrables vitres et fenêtres sont des prétextes à de possibles études ou registres photographiques.

L'accumulation de ces vues multiples, détachées de toute subjectivité apparente, provoque des questionnements. S'agit-il d'une collection d'images, d'un travail documentaire, « d'un projet de calendrier, de souvenirs de vacances ou les photographies 'esthétiques' d'un apprenti photographe » ?

²⁹ Le travail *800 views of Airports* a été présenté dans de multiples formats : 28 cibachromes, de 120 x 180 cm chacune, édition de six pièces (depuis 1987) ; Projection numérique, 469 images couleurs, silence, édition de six pièces (depuis 2012) ; Deux livres d'artistes ont été publiés, un livre publié en 1990 (40 images) et un publié en 2012 (800 images).

³⁰ Patrick Frey, « DD – URDORF – SPITAL, Des agglomérations et de la vacuité de leurs centres », *Peter Fischli David Weiss*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 40.

« Cette indétermination semble être systématiquement recherchée, on pourrait la souligner dans nombre d'œuvres et en dire autant de la notion de style qui, fort repérable dans les processus conceptuels, ne l'est pas dans les formes. Le paradoxe tient en ce que les artistes semblent pourtant s'ingénier à utiliser les techniques les plus académiques, rigoureusement quoique obstinément à contresens³¹. »

La perspective du départ imminent ou celle du retour instaurée par ces représentations de voyage remet évidemment à ce moment de loisir, où la sensation d'exotisme est proche, présente, l'émotion est palpable. Tout en jouant sur ce stéréotype du déplacement, car « c'est d'ailleurs ce qui les intéresse dans le 'cliché' (les paysages typiques, les hôtes souriantes, etc.) : le fait qu'on puisse se laisser prendre, encore et toujours, à ces images récurrentes du bonheur³²», ils déploient des images connues de tous, sans recherche photographique, esthétique spéciale, suscitant la surprise, l'interrogation, « voire même l'indignation³³. » Attitude ironique des deux artistes, face à ce que le public, le spectateur, l'autre pourrait attendre de leur œuvre, ou attitude de chasseurs d'images à dessein scientifique ?

« Aujourd'hui, le monde des arts nous renvoie en écho un message selon lequel l'art (visuel) est une science, une science dotée de moyens esthétiques optiques. C'est dans ce sens, me semble-t-il, qu'il faut comprendre la démarche de Fischli/Weiss : comme une sorte d'enquête scientifique et analytique sur les phénomènes et archétypes collectifs visuels qui constituent le monde dans lequel nous vivons³⁴. »

Un « panorama postmoderne de dimension mondiale », Fischli/Weiss adoptent, comme dans leurs livres d'artistes, *Visible World* (2000), *Agglomeration* (1993), un aspect visuel similaire à la présentation des images en sciences sociales. Les deux artistes désignent d'ailleurs leurs projets de captures photographiques de tentatives *encyclopédiques* où le désir d'embrasser toutes les connaissances visuelles du monde parcouru ; une exécution vouée à l'échec, c'est évidemment pour cela que le projet leur est si cher, intéressant, et instigant. « *We want in our encyclopedias to somehow suggest that there always is the longing to grasp the world – and you never manage it...* ³⁵ »

³¹ Catherine Grenier, « Après la pluie, ... le beau temps », *Peter Fischli David Weiss, op. cit.*, p. 17.

³² Nicolas Bourriaud, « Son et lumière », *Idem*, p. 27.

³³ Katharina Steffen, « Le monde visible – Un panorama universel », *op. cit.*, p. 29.

³⁴ *Idem*, p. 29.

³⁵ « Nous voulons dans nos encyclopédies, suggérer d'une certaine manière, qu'il y a toujours un désir de saisir le monde dans son entièreté – et vous n'y parvenez jamais... », Nancy Spector, « Visible World », *Peter Fischli David*

Les images imprimées dans les livres d'artistes sont groupées par deux, quatre, ou huit, et toujours reproduites sur les doubles pages de l'ouvrage réalisé, sur le modèle comparatif des sciences sociales donc, composées de séries d'éléments semblables ou complètement opposés. Présentées dans leur « plus simple appareil », sans indication aucune, détachées de tout contexte, c'est au lecteur, spectateur de faire le reste ; d'interpréter et de se laisser guider par cette stimulation, « sa créativité mentale naît donc du manque, de la nécessité de classer ce qu'il voit et de lui donner une signification. Il est donc, d'une certaine façon, obligé ou poussé à devenir actif.³⁶»

« **David Weiss** : *We realized... that it's better if we don't identify the airports in the photographs. People normally want to know whether the image is of Heathrow or Kennedy, and then they are satisfied. But I believe that without that information the image becomes fuller in some way. As an artist you can also work with hiding information*³⁷.

Peter Fischli : *By taking away information there is more room for an open reading. Otherwise you see 'Helsinki', and you think that's the point of the photograph... this gives you just the feeling of being somewhere on the planet, disconnected, falling out of the grid. It gives you a kind of jet lag.*³⁸ »

Partant du manque d'information, et de l'image seule, accompagnée d'une, de dizaines, de centaines, de milliers d'autres, c'est à l'intéressé d'en faire sa propre synthèse, d'intégrer par ce manque, ce vide, ce blanc entre, un passage *entre elles*. Interpréter ce qui les lie, par ce qu'on en voit, *visuellement*, comme ce qu'on en a également, *déjà vu*. Entre ce qui est déjà connu, entre ce que l'on invente et construit. Le voyage vécu, l'exotisme pratiqué, *entre les images*. La *double hélice*, développée par Raymond Bellour. Les *passages de l'image*, où le *de* est d'importance, car c'est dans ce *de* que se loge un *entre*.

Weiss : *How to work better*, Munich, Londres, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation and Prestel Verlag, 2016, p. 132.

³⁶*Ibidem*, p. 30.

³⁷ « **David Weiss** : Nous avons réalisé ... que c'est mieux si nous n'identifions pas les aéroports sur les photographies. Les gens veulent normalement savoir si l'image est de Heathrow ou de Kennedy, et ensuite ils en sont satisfaits. Mais je crois que sans cette information l'image devient plus complète d'une certaine façon. En tant qu'artiste, vous pouvez également travailler avec de l'information cachée. »

« **Peter Fischli** : En enlevant des informations, cela laisse plus de place à une lecture ouverte. Sinon, vous voyez 'Helsinki', et vous pensez où se situe la photographie ... cela vous donne donc juste l'impression d'être quelque part sur la planète, déconnecté, hors du réseau. Cela vous fait ressentir une sorte de décalage horaire. »

³⁸ Andrew Maerkle, « The Techne of Schadenfreude : Part II. Roman Holiday », *Art iT*, nov. 2010, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/KvIqUbajoyV8ENguOkHT, consulté le 12 mai 2018.

« C'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'êtres et de régimes : ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer. Mais il se passe ainsi entre les images tant de choses nouvelles et indéfinies parce que nous passons aussi, toujours plus, *devant* des images, et qu'elles passent toutes d'autant plus en nous, selon une circulation dont on peut essayer de cerner les effets. Enfin, le 'de' peut impliquer ce qui manque à l'image : il deviendrait impropre de voir dans l'image quelque chose de sûrement localisable, une entité vraiment nommable. Passages de l'image, donc, à ce qui la contient sans s'y réduire, ce avec quoi elle compose et se compose – ce serait donc là le lieu opaque, indéfinissable, que ces mots laissent entendre³⁹. »

Un voyage dans l'espace et dans le temps, à travers l'image, déconnecté de tout, de tous, le spectateur conçoit son propre parcours, expérimente son espace-temps présent et imaginaire, proposé par les deux artistes suisses. L'aéroport ressemble ici à un espace d'observation et de recherche, d'expérimentation, même. Cet espace appréhendé couramment comme celui où l'on attend patiemment, passivement : une perte de temps, un ennui même, se trouve quand il est capturé, une représentation de lieu de transit, d'espaces hors du temps, provoqués par cet environnement si caractéristique.

Quand ils saisissent ces 800 vues, les artistes enregistrent des images à l'intérieur de *non-lieux*, ces espaces *surmodernes* développés par l'anthropologue Marc Augé. L'expression *surmodernité*, troque le suffixe *post-*, pour celui de *sur-*, afin de répondre à la « surabondance événementielle », « aussi bien le présent que le passé proche », c'est l'espace-temps dans lequel nous vivons, celui caractérisé par la figure de l'*excès*⁴⁰.

Non-lieu

Marc Augé expose trois aspects fondamentaux dans cette situation *surmoderne*, l'accélération excessive du temps, le rétrécissement de l'espace de la planète, et l'excès de la figure de l'ego. Ceux-ci provoquent une individualisation des références, des appartenances, le repli sur soi. Cette situation de *surmodernité* est productrice d'espaces autres, notamment le *non-lieu anthropologique*, qui est un « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique⁴¹ ». Il en est ainsi des aéroports, des avions, des TGV, des

³⁹ Raymond Bellour, « La double hélice », *L'Entre-images 2, Mots, Images*, Paris, P.O.L, p. 10.

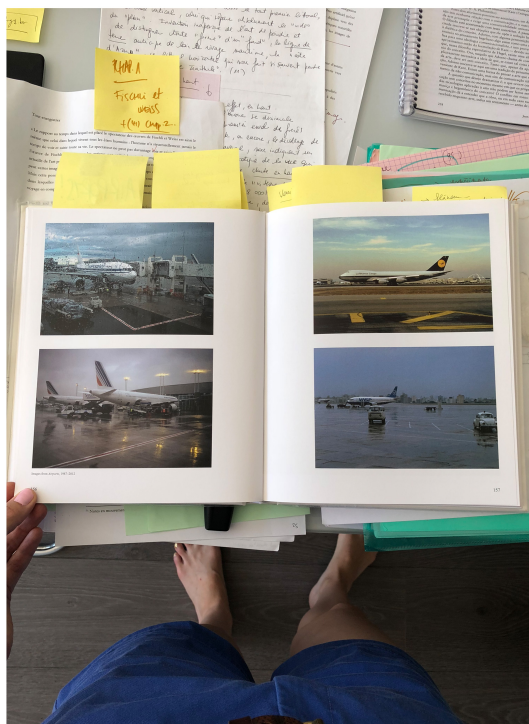
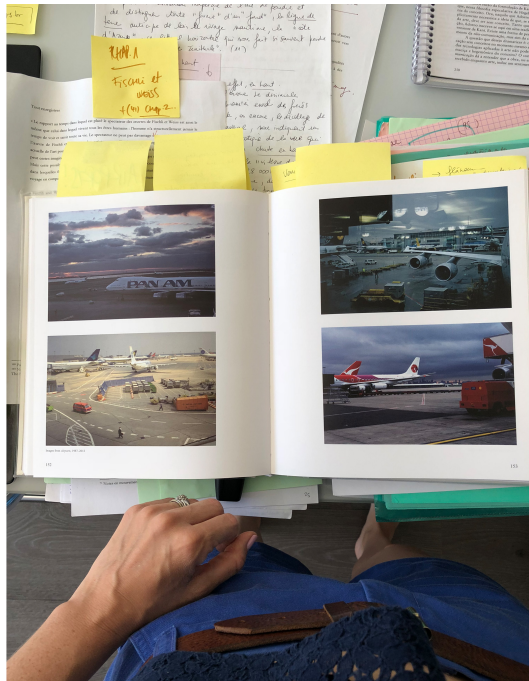
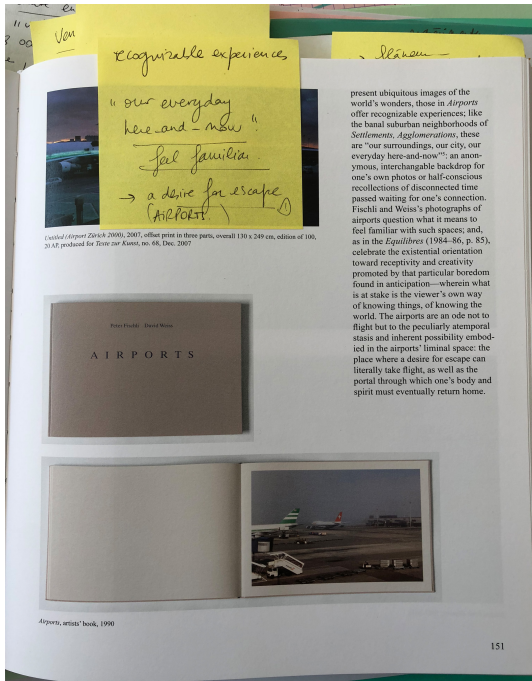
⁴⁰ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, pp. 42-43.

⁴¹ *Idem*, p. 100.

autoroutes, des centres commerciaux, des panneaux et pancartes, des espaces virtuels, de la télévision, d'Internet.



Peter Fischli, David Weiss, *800 views of Airports*, 1987-2012
Sichtbare Welt (Visible World), 1986-2012
Livre d'artistes, archive de 2800 images
Images de l'auteur avec l'*iPhone X*, 2018



Peter Fischli, David Weiss, *800 views of Airports*, 1987-2012
How to work better, 2016
 Catalogue d'exposition
 The Solomon R. Guggenheim Foundation
 Images de l'auteur avec l'*iPhone X*, 2018

Le *non-lieu* est entendu comme une « négation ou impossibilité du lieu, issu de la crise urbaine postindustrielle »; Dominique Baqué le définit comme « un entre-deux, ou plutôt ce creux, cette place manquée autant que manquante où l'on ne saurait vivre, mais qu'il faut cependant sans cesse traverser⁴²». Le *non-lieu anthropologique*, entendu par Marc Augé, est un espace que nous tous nous cotoyons, habitons, par lequel nous passons.

Le lieu anthropologique, lui, doit pouvoir contenir des traces d'appartenance identitaire, exposer un réseau de relations sociales qui s'entremêlent et se ramifient entre différents « groupes », et enfin, dans l'équilibre et la certaine fixité de ces relations, doit signifier quelque chose d'un point de vue historique. Un « lieu de mémoire ». L'aéroport serait à peine un espace, un *non-lieu*, témoin privilégié de va-et-vient quotidiens et perpétuels, espace d'arrivée et de départ, de réception, de retrouvailles. Un « outil » de tous les jours, pour certains. C'est l'espace-temps *entre-deux*, où l'individu peut se permettre de lâcher prise, où il doit attendre, peut dormir, travailler. Mais un espace sans identité, sans histoire, sans relation.

Hétérotopie

L'aéroport pourrait prendre partie comme élément constitutif de l'ensemble d'*espaces autres* que Michel Foucault nomme «*hétérotopies*», des formes singulières de notre monde contemporain, qui se caractérisent comme des espaces du *dehors*, ceux qui nous attirent « hors de nous mêmes », des espaces *hétérogènes*. Afin de développer cette idée, Foucault appelle premièrement à son contraire, l'*utopie*, qui est elle, un « emplacement sans lieu réel » :

« Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels⁴³. »

⁴² Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Editions du Regard, p. 186.

⁴³ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 16 décembre 2017.

L'utopie serait cet espace dans lequel nous pouvons nous trouver hors de nous-mêmes, un espace fondamentalement virtuel. Qu'en est-il alors, de ce que Michel Foucault qualifie comme ces « lieux réels, [...] effectifs, [...] qui sont dessinés dans l'institution même de la société et qui sont des sortes de contre-emplacements, [...] d'utopies effectivement réalisées [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁴⁴ » ?

L'*hétérotopie*,⁴⁵ *utopie réalisée*, est un lieu tangible, le produit d'une culture ou d'une société, un lieu autre, qui existe physiquement, situé localement, créateur de liens sociaux: le lieu sacré, la clinique psychiatrique, la prison, le cimetière, le jardin, la bibliothèque, le musée en sont des exemples. L'étude de ces hétérotopies, la science de l'« hétérotopologie » constituerait une discipline d'analyse spécifique permettant la « lecture » et la description de ces différents lieux, que Michel Foucault revendique en tant que forme de « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons », qu'il décline en six principes :

- Le premier principe met en lumière l'universalité de cette forme; toutes les cultures et sociétés construisent des hétérotopies, selon deux grandes types. Celle de « crise », comme le lieu du culte, sacré, le lieu réservé, privilégié, celui qui accueille des états de crise temporaires (adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards) et celle de « déviation », qui entend y placer « des individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » : les prisons, asiles psychiatriques, maisons de retraite.

- Le deuxième principe convient de l'évolution de ces hétérotopies face au temps, « selon la synchronie de la culture » dans laquelle elle est instaurée, elle peut se voir attribuer un autre fonctionnement.

- Le troisième fondement expose la faculté de rassembler, « juxtaposer » même, plusieurs espaces en un seul lieu existant, étant pourtant incompatibles l'un de l'autre. L'auteur prend un exemple qui m'interpelle, celui du jardin :

⁴⁴« Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation, Lieux collectifs et espaces personnels », Emmanuel Nal, *En ligne*, <http://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446#tocto2n1>, consulté le 18 décembre 2017.

En ligne : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 16 décembre 2017.

⁴⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

En ligne : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 16 décembre 2017.

« Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques)⁴⁶. »

- Le quatrième principe expose les *hétérotopies* qui sont liées aux morcellement du temps, donc logiquement liées à des *hétérochronies*, opposant les hétérotopies du temps qui « s'accumule à l'infini » et celles en relation directe avec ce que le temps recèle de plus « futile », fugace, passager, celui où prévaut le mode de la fête. Un temps rendu éternel, plus traditionnel, par l'intermédiaire du savoir, de la culture notamment, dont les musées et les bibliothèques sont les ardents protecteurs, receveurs et classificateurs. Un autre espace-temps, de l'ordre du court instant le plus souvent, « chronique » : foires, fête foraine, brocante, plus récemment les villages vacances. Deux temporalités qui semblent s'opposer, mais qui, dans certains instants, se retrouvent au même plan :

« [...] et vous voyez d'ailleurs que, par les deux formes d'hétérotopies, se rejoignent celle de la fête et celle de l'éternité du temps qui s'accumule, les paillotes de Djerba sont en un sens parentes des bibliothèques et des musées, car, en retrouvant la vie polynésienne, on abolit le temps, mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat⁴⁷. »

- Le cinquième point concerne l'accessibilité dans ces espaces autres. N'y rentre pas qui veut, car ils supposent un système « d'ouverture et de fermeture », en restreignant le passage ou obligeant la stagnation en son sein, tout en étant à la fois accessible : la piscine, le hammam, par exemple. Il peut s'agir, en même temps, d'une entrée « forcée » à l'intérieur de cette *hétérotopie* : la prison, la caserne, qui engage une multiplicité de gestes à réaliser, ceux, contraints, afin d'y autoriser l'entrée.

« Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des

⁴⁶ « Des espaces autres », *op. cit.*

⁴⁷ Michel Foucault, *op. cit.*

musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves⁴⁸. »

- Enfin, le sixième principe regroupe deux hétérotopies possédant une fonction, l'une à l'extrême de l'autre. L'une, espace d'illusion, l'autre, de compensation. L'espace d'illusion, « qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée », ce lieu en serait la maison close. L'espace de compensation, au contraire, créer un autre type d'espace réel, « aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon », il en serait ainsi du fonctionnement de certaines colonies notamment.

Nombreuses sont ces hétérotopies que nous vivons, dans lesquelles nous sommes, celles où nous passons, aujourd'hui. Plus encore depuis l'apparition du téléphone mobile, de la concentration chaque fois plus extrême de la « population carcérale mondiale », de l'ère du tourisme ou du Prozac généralisés, du repli communautaire, et bien d'autres. Des multitudes de lieux autres, reliés à d'autres, physiquement, socialement, virtuellement, où nous nous sentons « hors de nous-mêmes ». *Non-lieux, hétérotopies, « hyper-lieux » ?*

Est-ce pour souligner l'aspect excessivement uniforme, sans lieu propre, de l'espace de l'aéroport, que Fischli et Weiss accumulent à l'excès des images de mêmes espaces, qui se répètent, sans totalement se répéter ? Fascination ? Excitation ? Observation ? À prendre le temps de voir, chaque pièce de cet inventaire recèle un détail singulier, un instant, un acte, un contexte, quelque chose de notable, dans lequel se plonger, un élément qui pose question, interpelle esthétiquement. Sous l'apparente simplicité ou banalité du sujet photographié, se cache plutôt une pensée profonde sur l'image et notre manière de la voir, de la vivre au XXI^{ème} siècle.

Traverser des espaces de transit, relier en quelques heures le bout du monde. Si je ne connais pas, ou peu la destination, elle ne sera pas une découverte, au sens propre du terme ; je possède effectivement quelques références ou informations absorbées, recherchées, avant le départ. Tout se sait, s'est déjà vu. Encore plus aujourd'hui, à quelques minutes avant le départ, il est encore possible de consulter l'Encyclopédie, le guide de voyage, la boussole, l'horloge, la boîte aux lettres, qui se trouvent à portée de mains.

⁴⁸ *Idem.*

« Dans le détail, il est à noter que les espaces-frontières entre ces zones de flux et ces zones fixes sont souvent des lieux privilégiés pour l'usage du portable. [...] Plusieurs raisons expliquent l'émergence stratégique de ces lieux qui auparavant n'avaient guère d'utilité. Ils correspondent tout d'abord bien à ces 'espaces de l'entre-deux' que l'on densifie pour plus d'efficacité. L'usage des espaces intermédiaires se cale ainsi sur des séquences de vie intermédiaire que l'on souhaite 'remplir ou densifier'. Ils offrent ensuite un calme relatif sans exiger un éloignement – et donc une perte de temps – trop important⁴⁹. »

Ces espaces intermédiaires, constituent également des temps singuliers, que l'on cherche à combler. Du temps gagné, pour ne pas le perdre. En profiter pour travailler, lire, étudier, jouer, écouter de la musique, regarder un film ou une série TV ; parfois, fréquemment même, certains gestes se font de manière cumulée et simultanée. L'usage du téléphone mobile, ainsi que des *Smartphones* et tablettes tactiles participe grandement à ce type de densification de l'espace de « l'entre-deux » dont parle Jean Ollivro. La possibilité de connexion Internet avec le monde extérieur, hors de ce *territoire de l'interstice*, est une des caractéristiques propres de nos modes d'existences techniques et technologiques, desquels découle un mode d'existence relationnel, à l'intérieur d'une vie chahutée entre une expérience réelle et une impression de virtuel, si ce n'est parfois, l'inverse.

La notion de *non-lieu*, exposée par Marc Augé, interpelle dans sa relation à l'identité, qui, selon l'anthropologue y serait complètement inexistante. Le *non-lieu* en serait totalement dépourvu, de même que sans histoire et sans relation. Est-ce vraiment le cas ? Il est possible d'en douter. Les êtres humains y passent, si l'on prend l'exemple de l'espace de l'aéroport. Ils le traversent très brièvement, le plus souvent, mais n'y font-ils pas, d'une certaine manière, partie intégrante d'un fragment de l'histoire dans cet espace-temps temporaire ?

Qu'est-ce l'identité, lorsque l'on migre d'un point à un autre chaque jour, d'une culture à l'autre, parfois, sans avoir à se déplacer ? Qu'est-ce l'identité dans un contexte de globalisation généralisée ? Nationalité ? Identité numérique, culturelle, individuelle ? Repli sur soi, un certain communautarisme ? Si nous entrons en profondeur dans la pensée enrichissante de François Jullien, il n'y existerait pas d'identité culturelle, « puisque le propre de la culture est de muter et de se transformer, mais des fécondités (...), des *ressources*⁵⁰ » :

⁴⁹ Jean Ollivro, *op.cit.*, p. 174.

⁵⁰ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Editions de l'Herne, 2016, p. 5.

« Je crains, je l'ai dit, qu'on ne se trompe là de concepts et que, ces concepts n'étant pas adéquats, le débat ne puisse déboucher. Autant dire que je crois qu'un débat portant sur l' 'identité' culturelle est vicié dans son principe. C'est pourquoi je proposerai un déplacement conceptuel : en place de la différence invoquée, je proposerai d'aborder le divers des cultures en termes d'*écart* ; en place d'identité, en termes de *ressource* ou de *fécondité*. Il ne s'agit pas là de raffinement sémantique, mais d'introduire une divergence – ou disons déjà un écart – qui permette de reconfigurer le débat : de le sortir de son ornière et de le réengager de façon qui soit plus assurée⁵¹. »

Entre l'espace privé et l'espace public, dans l'espace réel ou dans l'espace virtuel, l'individu est déjà porteur de différentes identités. Internet est d'ailleurs un environnement qui facilite ces diverses formes d'individualité, une des caractéristiques principales du net est d'ailleurs l'invisibilité, sous couvert d'anonymat, qui favorise la désinhibition, l'identité fictive. « C'est une façon d'explorer de nouvelles manières d'entrer en contact, de se séduire, de nouer des relations. Internet est d'abord un espace dans lequel on explore des identités multiples⁵². » C'est aussi, et nous le verrons dans un instant,⁵³ avec la présentation de soi que l'autre s'expose à la vue de tous, dans une *extimité volontaire*, qu'il se montre publiquement, apprend à se connaître. Le *selfie*, n'est pas seulement affaire de narcissisme. En cela, la notion d'*écart* développée par François Jullien est d'importance, elle met en confrontation la notion tant évoquée et mise en avant positivement de la différence. Elle permettra d'envisager des échappées, une autre aventure.

« Quelle différence établir entre l'écart et la différence, si je veux commencer par les identifier l'un et l'autre (du point de vue de la connaissance) ? Les deux marquent une séparation ; mais la différence le fait sous l'angle de la *distinction*, et l'écart sous celui de la *distance*. De là que la *différence* est classificatrice, l'analyse s'opérant par ressemblance et différence [...] Face à quoi l'*écart* se révèle une figure, non pas d'identification, mais d'exploration, faisant émerger un autre possible. Par suite, l'écart n'a pas une fonction de classification, dressant des typologies, comme le fait la différence, mais consiste précisément à en déborder : il produit non pas un rangement, mais un *dérangement*. On dit communément : 'faire un écart' ('jusqu'ou va l'écart ?), c'est-à-dire sortir de la norme de l'ordinaire – tels sont déjà des écarts de langue et de conduite. Aussi l'écart s'oppose-t-il à l'attendu, au prévisible, au contenu. Tandis que la différence a en vue la description et, pour cela, procède par *détermination* (...), l'écart engage une *prospéction* : il envisage – sonde – jusqu'ou d'autres voies peuvent être frayées. Sa figure est aventure⁵⁴. »

⁵¹ François Jullien, *op. cit.*, p. 34.

⁵² Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011, p.85-86.

⁵³ Voir *infra*, « Je selfie donc je suis. »

⁵⁴ François Jullien, *Idem*, p. 34-36.

Des liens relationnels spécifiques prennent place au sein de l'aéroport. Retrouver une connaissance inattendue, faire la conversation avec son voisin, rendre sa grimace à un enfant, aider une personne âgée à déplacer sa valise, appeler un proche pour confirmer l'heure du départ, répondre à un SMS, consulter ses e-mails, prendre part à une conversation groupée sur un réseau social ; les liens se tissent et se détissent dans un temps réel, s'entrecroisent, qu'ils soient de l'ordre du « réel physique », du « réel virtuel », espace-temps où la simultanéité règne en maître. Des liens traversant l'espace-temps de l'aéroport, qui rejoignent l'espace-temps de l'Internet, constituant ce que nomme Michel Lussault l'« hyper-lieu ».

Hyper-lieux ?

Le géographe Michel Lussault étudie la notion d'*hyper-lieu*, qui semble créer plus d'échos avec la situation actuelle, celle de l'hyperconnexion, de l'hypermobilité, choisissant le préfixe *hyper*-qui contrebalance la négativité conceptuelle induite par le *non-lieu* ; contrecarrant par là même, la « sensation de l'uniformisation du monde », par la mise en tension entre le local et le global :

« (...) entre d'une part la mondialisation qui produit du générique et qui diffuse partout des genres de vie et d'espaces standards et d'autre part la localisation qui produit partout des différenciations. Chaque lieu devenant hyper, avec une intensité variable, parce qu'il est précisément une fenêtre ouverte et connectée sur le monde global.⁵⁵ »

Michel Lussault engage sa pensée en mettant en place une dialectique entre la question de l'uniformisation de la planète et celle de la localisation (local, global, notamment), dans le but de provoquer une mise en « tension permanente », celle faisant de ces lieux étudiés, le terrain fertile des « hyper-lieux ». Des hyper-lieux qualifiés d'« ubiquitaires », qui sont les aéroports, les gares, les centres commerciaux, les places urbaines. Les hyper-lieux peuvent s'étendre, à des « lieux-événements », tels que les « places occupées », la ZAD de Notre Dame des Landes, le mouvement *Slow-Food*⁵⁶, la jungle de Calais. Michel Lussault décrit les points fondamentaux de ces lieux si caractéristiques :

⁵⁵ Jean-Marie Durand, « Les hyper-lieux : une nouvelle espèce d'espace », Entretien avec Michel Lussault, 18/02/2017, [En ligne], <http://www.lesinrocks.com/2017/02/18/idees/hyper-lieux-nouvelle-espece-despace-11913609>, consulté le 28 décembre 2017.

⁵⁶ Voir *infra*, « *Vous êtes ici* ».

- « Le premier, c'est le regroupement d'activités et surtout l'intensité de ce regroupement. Place Taksim, à Istanbul, il n'y a pas toute la population turque regroupée, mais il y a une intensité de l'interaction entre tout ce qui est regroupé. Un hyper-lieu est un lieu intense. »
- « Second critère : l'hyper-spatialité. Les hyper-lieux sont des lieux où les individus assemblés et les choses assemblées sont toujours susceptibles d'être connectés à d'autres via les réseaux mobiliers et télécommunicationnels : Times Square est de cela un exemple séminal. »
- « Troisième critère, plus étrange pour un géographe : l'hyper-scalarité. Ces lieux jouent sur toutes les échelles en même temps, en raison de cette tension entre le global et le local. Il devient difficile de trouver une taille pour définir un hyper-lieu. C'est pour cela qu'un individu peut devenir lui-même un hyper-lieu ; le monde peut aussi devenir un hyper-lieu. C'est une question de régime de spatialité. »
- « Quatrième critère : un hyper-lieu est un espace d'expériences partagées. La lecture de Jean-Marie Schaeffer m'a aidé à formuler cette évolution expérientielle du social. »
- « Et cinquième critère : ce sont des lieux d'affinités. On y trouve une familiarité avec autrui, car on est là au fond pour la même chose. C'était important pour moi d'insister sur ce point pour arriver à re-politiser certains lieux qui ne le sont pas. On a par exemple beaucoup de condescendance par rapport aux lieux de commerce comme affinité ; mais c'en est une. Il se construit peut-être une société politique à travers cette affinité⁵⁷. »

Je retiendrai donc ces critères au cours des réflexions sur nos manières de vivre, de nous déplacer à travers, dans, par ces espaces autres, notamment ceux de l'*hyper*. Ces critères exposés par Michel Lussault montrent qu'exposer le concept de non-lieu en tant qu'espace non identitaire pose problème. Les *hyper-lieux* sont affinitaires, ils ont donc une part importante tournée vers l'identification, l'assimilation, l'empathie même, les rassemblements entre les êtres ; qu'ils soient politiques, idéologiques, économiques. L'espace de l'aéroport accueille ou recueille une quantité considérable d'échanges, de réceptions et d'envois de messages, d'images partagées, *conversationnelles*, d'actes d'images dont il sera question dans la partie suivante, celle de la *Convivência* (*Vivre une expérience, avec.*)

⁵⁷ Propos de Michel Lussault, recueillis par Jean-Marie Durand, *Idem*.

L'aéroport : espace d'exploration

« À l'ère de la globalisation avancée, l'aéroport est un laboratoire de la vie contemporaine où se font écho et se fixent les grands thèmes qui rythment la vie de nos sociétés : mobilité et surveillance, immigration et consommation, terrorisme et connexion généralisée⁵⁸. »

Cette notion de laboratoire de la vie quotidienne énoncée par Franck Bauchard est un élément fondamental dans l'approche de ces recherches et instigue le développement théorique à venir. *800 views of Airports* (2012) s'apparente visuellement à une collection d'investigations visuelles de ces aéroports traversés, d'une observation du dedans d'un dehors qui peu importe la ville, le pays, le continent de départ, d'arrivée, ressemble à l'autre ; dans lequel on est immergés, sans pouvoir situer le lieu exact des captures, toute identité nationale y étant totalement absente. Ce travail de documentation se fait au cours de vingt-cinq années de voyages des artistes à travers le monde. En cela, la notion évoquée plus haut, celle de laboratoire, comme espace d'expérimentation et de collecte est essentielle.

De plus, l'usage massif du verre dans l'architecture des différents terminaux aéroportuaires mondiaux permet une transparence quasi totale et fait un excellent terrain de prélèvements documentaires pour les deux artistes. Un *atelier-laboratoire* à échelle mondiale, dans lequel Peter Fischli et David Weiss s'implantent par sauts brefs et franchissements furtifs, à l'intérieur duquel ils constituent un véritable répertoire des lieux de passages, sous un aspect banal, objectif, reprenant un style documentaire proche de tirages scientifiques⁵⁹ extraits d'observations sur le terrain.

« 800 Views of Airports reveal the non-places encircling our world, and the non-journeys that have come to define our contemporary life in transit, while simultaneously offering carefully composed images that are strangely placid and restful⁶⁰. »

⁵⁸ Présentation de l'exposition, Aéroports/Ville-Monde, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=0QO0Kz99K9Y>, publié par la Gaité Lyrique, consulté le 17 mars 2018.

⁵⁹ Voir *Infra*, les collectes photographiques de l'artiste Iain Baxter & *Le mouvement de la collecte*.

⁶⁰ « 800 Vues d'aéroports révèlent les non-lieux entourant notre monde, et les non-voyages qui définissent notre vie contemporaine en transit, tout en offrant simultanément des images soigneusement composées qui sont étrangement placides et reposantes. » Traduction de l'auteur. <http://www.ivorypress.com/en/product/peter-fischli-david-weiss-800-views-of-airports-2/>, consulté le 12 mars 2018.

Libres, délestées de toutes attaches ou marques personnelles, ces images retranscrivent une quête du *banal*, un sujet précieux au travail de ce duo, cette fois un *exotique banal*, un *banal exotique*, à travers les différentes cultures rencontrées, qui permettent de questionner les voyages ou non-voyages réalisés aujourd'hui, à notre époque contemporaine, celle de l'*hypermobilité*.

L'aéroport : espace d'exposition

Aéroports/Ville-Monde, est exposée à la Gaîté Lyrique en 2017⁶¹ et démontre l'intérêt et la curiosité autour de cet espace de l'aéroport, chaque fois plus représenté ; déplacé au sein de l'espace d'exposition sous la forme d'un terminal éphémère, questionnant ce symbole contemporain de la vie « nomade, connectée, mondialisée ». Reprenant les différents codes et normes présentés dans cet espace désormais connu de tous (ou presque), traversé par des millions de voyageurs chaque jour, l'exposition propose de questionner les environnements mobiles et technologiques contemporains, reliés à nos modes de vie actuels, aux espaces technologiques, physiques, sociaux et imaginaires qui s'en dégagent.

Franck Bauchard, commissaire de l'exposition, évoque le désir de « jouer avec le visiteur », il serait ici un passager invité à entrer dans l'espace d'exposition, le spectateur se voit d'ailleurs remettre un ticket d'embarquement à l'entrée ; une structure immersive, qui, au premier abord peut paraître ludique, est implantée. Elle se fait au cours du parcours, plus critique ; l'aéroport est vu et montré autrement, voire détourné, afin de passer d'une expérience de l'immersion à une expérience plus subjective, provoquant un moment réflexif, une certaine distance face à cet environnement traversé continuellement.

Le déplacement physique, comme celui *de, avec, dans, par l'art* : dé-placer les formes, les présentations, afin de les replacer ? Les interpeller, les éprouver ? Peut-être même, un déplacement, *sans trace* du tout ? Déplacer l'aéroport et le transférer au cœur de l'institution muséale, c'est également le choix qu'a fait Antoni Muntadas, voyageur et enquêteur infatigable, lors de la Biennale de Venise de 2005 : *On Translation : I Giardini*. Les projets de l'artiste nécessitent toujours plusieurs années de travail, chacune des propositions artistiques présentées résulte de nombreuses investigations sur le terrain, où chaque projet est contextualisé, suite à une lente et prolifique collecte de documents et d'informations.

⁶¹ Exposition du 23 février au 28 mai 2017, à la Gaîté Lyrique, commissariat d'exposition de Franck Bauchard, <https://gaité-lyrique.net/aeroports-ville-monde>, consulté le 15 août 2017.

On translation est l'un d'entre eux : entrepris dès 1995, il fait partie de la méthode de Muntadas, celle qui permet au projet de rester ouvert, en proposant différents points de vues, permettant par là même, au « processus d'interprétation d'opérer. » Muntadas rassemble dans cet univers institutionnalisé de la biennale, un lieu commun, en montant à l'intérieur de l'espace d'exposition, un environnement proche de celui de la porte d'embarquement de l'aéroport. Banal ? Étrange ? Faut-il seulement y passer, attendre, comme s'y arrêter, observer, contempler, parcourir l'espace ?

« (...) pour la Biennale de Venise, j'ai été invité à réaliser, en très peu de temps, le pavillon espagnol. Je me suis concentré sur les Giardini qui sont pour moi une perte d'espace public car il est interdit de les utiliser en dehors de cette biennale. Je me suis intéressé à l'évolution des façades des différents pavillons nationaux. J'ai cherché à transformer le pavillon en un lieu d'information, un lieu d'attente, comme dans les aéroports. J'ai réuni notamment les photos de l'histoire du pavillon, les noms des pays qui n'y sont pas⁶². »

On Translation : I Giardini nous plonge dans un univers qui semble très proche de la vie réelle, un hall d'aéroport, une salle d'attente, un espace-temps partagé par des millions d'entre nous, qu'il s'agisse d'un déplacement de travail, de temps libre, ou de tourisme, nous y avons déjà été, d'une manière ou d'une autre, confrontés. Des rangées de sièges se faisant écho, entres lesquelles est disposé un moniteur, rappelant celui informant les passagers des dernières *nouvelles*, des passages, des poubelles disposées aux quatre coins de l'installation, des caissons lumineux présentant des images d'une dimension similaire à celle des panneaux publicitaires que nous côtoyons chaque jour dans ces espaces de transit.

Seulement ici, il s'agit d'une série de photographies sous un format panoramique, *Stand by* (2005), qui met en scène des individus qui attendent debout, eux, dans des files d'attentes, des queues parfois interminables, à l'entrée de musées, d'événements artistiques, à l'enregistrement d'un bagage, qui fait directement un effet miroir à l'événement de la Biennale de Venise et reprend des rangées d'individus patientant à Venise, avant d'entrer dans les différents pavillons.

« Rappelant l'emplacement d'un poste de télévision dans une salle d'attente d'aéroport, le moniteur, intégré dans une petite cloison de soute, trônait au milieu de trois rangées de sièges. Les

⁶² Catherine Francblin « Antoni Muntadas », *Art Press*, <http://www.paris-art.com/antoni-muntadas-2/>, consulté le 4 décembre 2017.

spectateurs pouvaient prêter ou non attention aux informations qui y défilaient – nombre de touristes qui avaient visité Venise au cours de l'année précédente, nombre de morts et de blessés dans une boîte de nuit à Buenos Aires, nombre de requêtes quotidiennes sur Google, nombre de soldats colombiens tués dans une embuscade, etc.⁶³ »

Dans une autre partie de l'espace, des photographies retracent l'histoire de l'architecture et les façades des pavillons, « dans une perspective typologique qui les reliait aux expositions universelles et à l'expression de politiques nationalistes et coloniales. » Des téléphones sont mis à disposition pour ceux qui désirent les décrocher, afin d'obtenir plus d'informations. Pour celui ou celle qui se sera hasardé de l'autre côté d'un mur qui pourrait ne présenter aucun intérêt, une liste annonce les 123 pays sur les 191 membres de l'organisation des Nations Unies qui ne sont pas représentés au cours de la Biennale.

Explorer donc, et rendre visible ce qui ne l'est pas toujours. Ces files d'attentes immenses, ne sont l'affaire que des hommes et femmes pouvant voyager librement, ayant la capacité économique, la permission, l'instruction, l'accès, tout simplement. Comme très souvent, Antoni Muntadas utilise ce mode informationnel, celui des chiffres, des statistiques, de la localisation à travers le monde, d'événements, d'actualité, de références trouvées sur Internet, après de longues recherches, afin de mettre en tension ce qui nous vivons et ce qu'il se passe, aussi, ailleurs, dans *notre réalité*. Le caractère exclusif de la Biennale notamment qui, sous un mode impérialiste, ne laisserait pas place ni espace d'expression à ce qu'il se passe « en-dehors » des pratiques artistiques de ces 123 pays représentés⁶⁴.

Loin de l'*insignifiant* non-lieu donc, si le visiteur de l'atmosphère s'y penche, s'en approche, s'engage. Car il est toujours question d'engagement dans les différents travaux de Antoni Muntadas, une des phrases récurrentes répétée par l'artiste l'atteste dans de nombreux projets, et ce, traduite dans toutes les langues des très nombreux pays où il expose : « Attention : la perception nécessite de s'engager⁶⁵ », « Avertissement: la perception exige l'engagement⁶⁶ »,

⁶³ Reesa Greenberg, « On Translation: I Giardini – Reesa Greenberg, Le cours du temps: Muntadas et I Giardini », *Ciel variable*, [En ligne], <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-77-tourisme-culturel/antoni-muntadas-on-translation-i-giardini-reesa-greenberg-le-cours-du-temps%E2%80%8A-muntadas-et-i-giardini/>, consulté le 10 mai 2015.

⁶⁴ Depuis 2005, il est à noter qu'à chaque Biennale, des espaces sont créés et permettent à d'autres nationalités et pays d'y participer.

⁶⁵ Traduction que j'ai faite mienne, au cours des rencontres personnelles du travail de Muntadas, particulièrement en portugais : « Aviso : a percepção requer envolvimento. »

⁶⁶ Traduction présentée par Reesa Greenberg, *op. cit.*

« Avis : la perception requiert une implication. » Le titre du projet, datant de plus de dix ans l'indique d'ailleurs, *On translation : Warning, 1999-...*⁶⁷, est histoire de *translation*.

La translation peut posséder deux sens : celui, littéral, de conversion d'une langue à l'autre, qui serait celui de la traduction ; ouvrant ainsi les portes de l'interprétation que cette action de traduction suppose, prend part dans le domaine de la transposition, de l'expression, de la représentation. L'autre sens, est celui de la connotation matérielle, technique, technologique, en relation directe avec le transport, le transfert, le mouvement, le déplacement :

« Le déplacement est aussi une constante que l'on retrouve dans tout son travail : déplacement à travers l'espace géographique et les frontières mais aussi les frontières linguistiques, disciplinaires, les différents médias⁶⁸. »

En faisant de ses recherches des enquêtes transdisciplinaires, l'artiste explore le monde comme il explore les différents territoires, mais c'est le lieu, l'espace « entre » ces différents champs qui l'intéresse : le plus important dans les projets qu'il conçoit, est l'exploration des problèmes de notre époque, sans chercher à apporter ou imposer des solutions ou des réponses, ni un discours seul, unique ; mais un discours subjectif, il définit lui même son travail prenant place sur le terrain de la « subjectivité critique⁶⁹. »

La posture de Antoni Muntadas, cherche à investiguer sous tous les angles possibles, un problème, une question d'ordre contemporain, elle est caractéristique de l'artiste-chercheur, qui, tel un chercheur scientifique, désire exposer une pensée critique, par différents moyens, médiums, et formes, à travers les disciplines. Artiste multimédia, pionnier dans l'utilisation de la vidéo, Antoni Muntadas a recours aux médiums qu'il tient à sa disposition : la vidéo, le texte, la photographie, le son, l'affiche, le livre, l'installation.

Son travail s'appuie sur une terminologie marquée par un vocabulaire spécifique, qui permet de construire un discours en relation avec ses différents projets, prenant très souvent la forme du *work in progress*, entre hier, aujourd'hui et demain, où le déplacement dans le temps est également une caractéristique fondamentale des travaux réalisés : « Projet, contexte, recherche,

⁶⁷ Série initiée en 1995, dont voici quelques exemples de déclinaisons : *On Translation : The Audience*, 1998-2000, *On Translation : Warning*, 1999- ..., *On Translation : Le mesa de negociación II*, 2005.

⁶⁸ Propos d'Emile Soulier, « Antoni Muntadas », *Art Press*, En ligne, *op. cit.*

⁶⁹ *Jeu de Paume*, En ligne, « Le portrait filmé de Antoni Muntadas », <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1507>, consulté le 10 décembre 2017.

archive, média, espace, lieu, site, questionnement, ville, dispositif, intervention, mémoire, artefacts⁷⁰. »

L'utilisation de tous ces moyens technologiques, comme la position de chercheur que Antoni Muntadas adopte, et l'usage d'Internet, permet de créer un pont entre l'art et la science, qui, pour Jean-Paul Fourmentraux, ne constituent plus aujourd'hui des domaines séparés mais plutôt des disciplines se fondant l'une dans l'autre, s'entremêlant :

« (...) la manière dont la création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd'hui à ce point intriqués que toute innovation au sein de l'un intéresse (et infléchit) le développement de l'autre (...) des œuvres hybrides rendent irréversible le morcellement des anciennes frontières opposant art et science⁷¹. »

Ce projet en série prend la forme du *work in progress*, comme la plupart des travaux mis en place par l'artiste, et reprend les deux différentes acceptation du terme, entendu dans traduction/translation, focalisant l'attention sur l'interprétation des mots, des concepts, des histoires et des valeurs, et ce, en diverses langues ; comme à travers les filtres des conventions invisibles inhérentes à chaque forme de communication, dans le déplacement à travers les différents moyens médiatiques et les formats artistiques. Déplacé à travers l'espace, les formes, le temps. Sans cesse réactualisé, le projet est sans cesse re-contextualisé, re-lu.

« Le mythe veut déjà que ce soit en suivant un séminaire en trois langues (anglais, français, espagnol) qu'il avait organisé et que tous les participants ne maîtrisaient pas aussi bien que Muntadas ait eu l'intuition de la portée de ce concept-mana, depuis toujours inhérent à son œuvre. Et son fidèle critique Eugeni Bonet n'a pas manqué de souligner que c'était là, 'on translation', l'état permanent propre à la vie de Muntadas, entre les langues, les institutions, les pays et leurs villes, dans un tournoiement généralisé. L'art de Muntadas est avant tout un art critique, un art de la lecture et de la confrontation des signes. Images contre images, mots contre mots, images-mots contre images-mots surtout, selon tous les dispositifs d'installation, tous les agencements possibles⁷². »

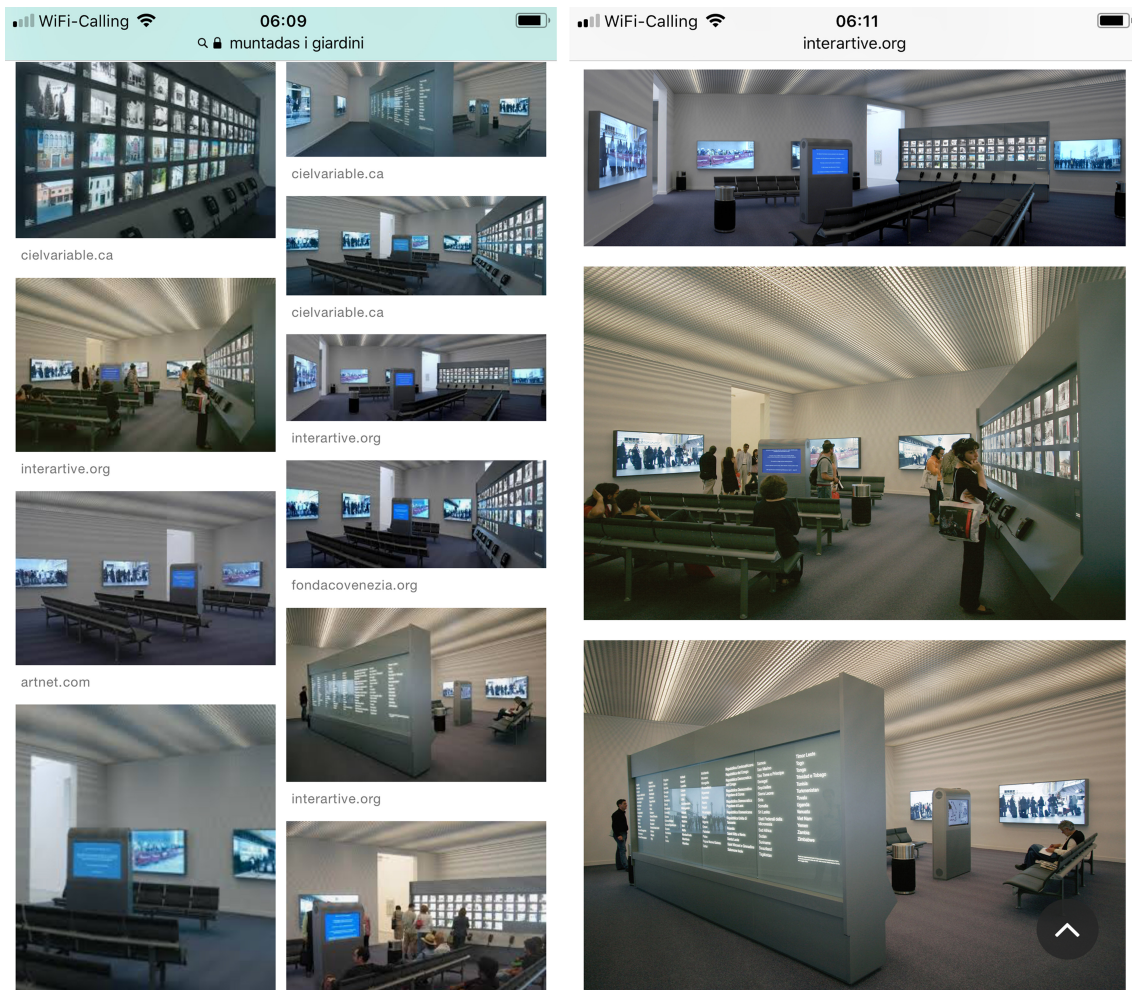
⁷⁰ Catherine Francblin, *op. cit.*

⁷¹ Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de Laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris : Hermann Editeurs, 2011.

⁷² Raymond Bellour, « Le regard, l'Écoute », *Multitudes* 2006/2, n°25, pp. 131-137.

Ayant comme point de départ des recherches, privilégié le voyage, le déplacement, le questionnement sur la mobilité physique et *par, avec, de* l'image, je vis aussi, comme une très grande partie des individus aujourd'hui, sur différents registres linguistiques, pratiquant l'expérience de la traduction qui est :

« (...) par essence, un déplacement : elle fait bouger le sens d'un texte d'une forme linguistique à une autre, et donne à voir ces tremblements. Transportant l'objet dont elle s'empare, elle se porte à la rencontre de l'autre pour lui présenter de l'étranger sous une forme familière : *je t'apporte ce qui fût dit dans une autre langue que la tienne*⁷³... »



Antoni Muntadas, *On Translation : I Giardini*, 2005
 Pavillon Espagnol, 51^{ème} Biennale de Venise
 Détails de l'installation
 Captures d'écran de *Google Images*, recherche « muntadas i giardini »
 Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

⁷³ Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël, 2009, p. 61.

Nicolas Bourriaud ajoute qu'il s'agit d'un fait actuel, celui de l'art de la transposition, où nous déplaçons des signes et des données divers et variés, d'un point à un autre ; ce qui constitue un geste caractéristique de notre époque, plus que toute autre. Plus encore à l'époque des technologies mobiles, où tout est transportable, téléchargeable, appropriable, de manière illimitée : transposition entre les signes, les informations, les formats, par l'intermédiaire des moyens technologiques à notre disposition. Transposée dans le champ de l'art, la traduction est une forme qui se confronte à la théorie de l'*œuvre ouverte*, de Umberto Eco, permettant de « passer du solide au souple, d'une matière à un concept, de l'œuvre matérielle à une multiplicité d'extensions et de déclinaisons⁷⁴. »

Le processus de traduction implique aussi un phénomène de perte au cours du transfert. Qu'est-il préservé, sauvegardé, conservé dans un texte traduit ? La transposition sémantique, linguistique, textuelle, provoque une disparition. Une dépréciation, un appauvrissement, un égarement ? Selon Walter Benjamin⁷⁵, la traduction permet dans un premier temps, la survie de l'original, mais implique par là même la mort de celui-ci. À partir de la traduction, après elle, aucun chemin ne peut nous ramener au texte d'origine. Plus de retour possible.

C'est en cela que la traduction est si remarquable et captivante. Elle n'est pas seulement textuelle, et ne passe pas seulement par le mot, ni la parole ; en particulier dans le champ de l'art, où traduire une pensée, un acte, une idée, prend le plus souvent une forme matérielle, physique, *relationnelle*⁷⁶, visuelle.

D'où l'importance pour Antoni Muntadas de ce qui se passe *entre*⁷⁷ les formes, les traductions, les images. « Je n'invente pas, je regarde, je montre, je juxtapose les images », exprime-t-il⁷⁸. Que se passe-t-il, alors, entre les formes artistiques contemporaines et les processus divers de traduction aujourd'hui ? Traduire un déplacement ? Conséquence directe du processus de globalisation, la traduction constitue selon Nicolas Bourriaud un enjeu esthétique et éthique,

⁷⁴ *Idem*, p. 157.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Expérience et Pauvreté*, Paris, Payot, 2011.

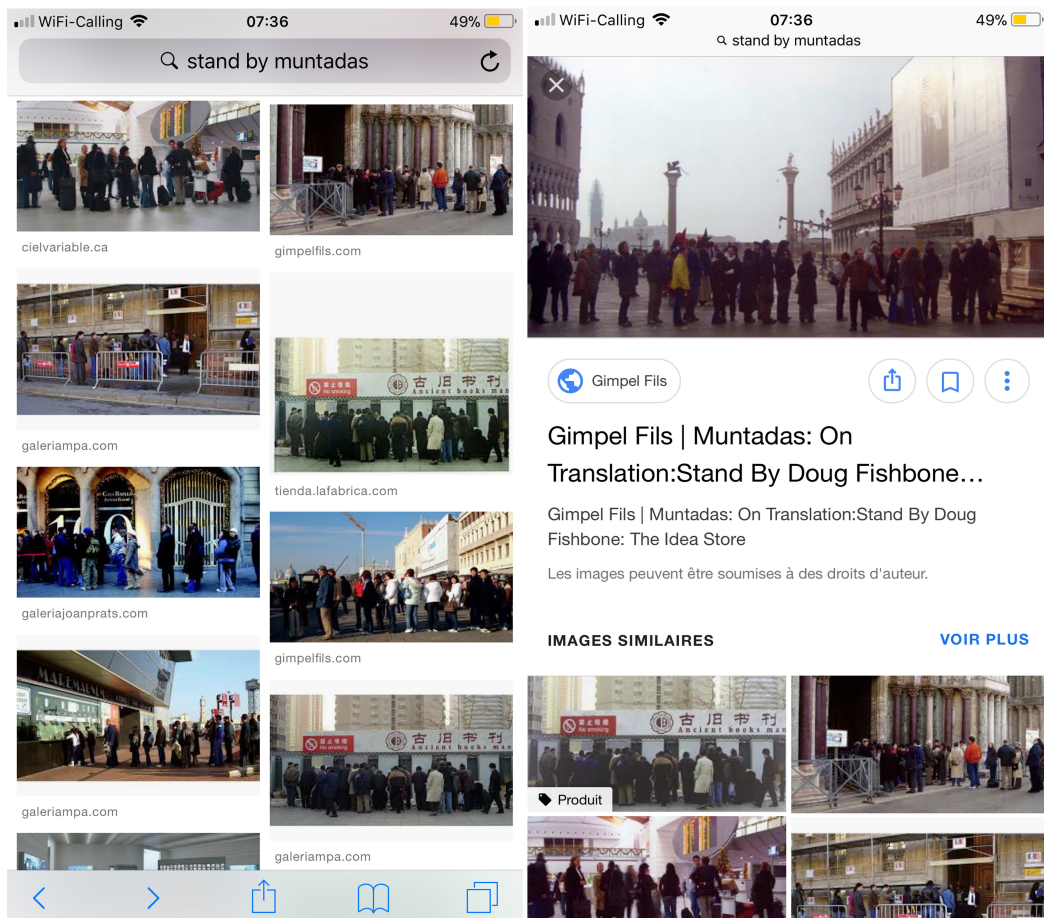
⁷⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

⁷⁷ « Entre/Between », est le titre de l'exposition de l'artiste au Jeu de Paume, du 16 octobre 2012-20 janvier 2013, commissariat de Daina Augatis.

⁷⁸ Catherine Francklin, *op. cit.*

provoquant une lutte d'indétermination du code, rejetant tout « code-source⁷⁹ » conférant une origine aux œuvres et aux textes.

« La traduction, qui collectivise le sens d'un discours et 'met en route' un objet de pensée en l'insérant dans une chaîne, diluant ainsi son origine dans la multiplicité, constitue un mode de résistance contre le formatage généralisé et une sorte de guérilla formelle⁸⁰. »



Antoni Muntadas, *Stand by, On Translation : I Giardini*, 2005
 Pavillon Espagnol, 51^{ème} Biennale de Venise
 Photographies, 240 x 120 cm
 Captures d'écran de *Google Images*, recherche « stand by muntadas »
 Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

⁸⁰ Nicolas Bourriaud, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoel, 2009, p. 151.

En cela, la traduction, qu'elle soit translation, ou transport, est extrêmement intéressante dans les réflexions qui vont suivre. Traduire une expérience, traduire une expression. Montrer, énoncer, communiquer. Un déplacement, une image, un mot, un moment. Rendre intelligible un événement impalpable, des faits, rendre visible l'invisible, provoquer une pensée critique, gardant à l'esprit que l'art se pose en tant que dispositif de connaissance(s). Permettre à l'individu qui s'engage, non nécessairement physiquement ; de s'embarquer, à l'intérieur du champ de l'art, après avoir passé ou traversé le sas de l'aéroport de Antoni Muntadas, attendu sur un quai de gare, pris le vaporetto, dans une aventure singulière, celle de la subjectivité critique.

Qu'il s'agisse du duo Fischli & Weiss ou de Antoni Muntadas, l'intérêt est de s'embarquer et de s'aventurer personnellement, sur un terrain où sont disséminées plus de questions que de réponses, avec plus ou moins d'informations en notre possession. Le voyage se situe donc entre les formes, les objets, les images, les mots et permet d'instaurer des passages, entre, dans les différents interstices laissés à notre perception et à nos sens. A chacun de choisir de prendre part à l'exploration, à l'évasion, ou de rester sur le quai de gare, et se détourner de l'objectif.

1.2. **ВЫХОД** / *Sorriso*

Partir. Sortir.

Préparation, planification, recherche.

Billet, Passeport, Permis, Visa, Carte d'identité, Carte bleue : ces gestes sont une habitude, une nécessité même, un rituel instauré. Chaque déplacement, ouvre une place importante à l'excitation, l'inattendu, l'imprévisible. Il apporte une trace évidente dans l'expérience recherchée et pratiquée, et provoque des questionnements concernant la manière dont je me meus, celle dont je m'émeus.

Face à l'uniformisation croissante du monde, l'égaré est encore possible. Celui qui provient de la langue, étrangère, qu'elle soit parlée, ou écrite. **ВЫХОД** (Sortie), est le premier mot en russe que j'ai rencontré, lorsque j'ai pris ma place dans l'avion partant de Paris pour Moscou⁸¹.

⁸¹ Le 21 août 2014.

Il était facile de faire le lien, puisque ce mot se répétait tous les deux mètres, affiché sur la voûte de l'avion, et accompagnait le mot *Exit* des panneaux lumineux.

Un premier dépaysement, qui se trouvera être ensuite une *balise*, un point de repère, chaque fois qu'il sera repéré, sur le passage. La langue peut souvent se trouver un obstacle. Certains mots, panneaux, ponctuent avec insistance notre quotidien, informant, ordonnant notre chemin. Je ne saurais prononcer le mot *Sortie* en russe, et n'aurait jamais deviné, dans un autre contexte, ce qu'il veut dire. Mais, grâce à la standardisation de la signalétique contemporaine, on en déduit aisément sa signification.

« Ainsi sont mises en place les conditions de circulation dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec les textes sans autres énonciateurs que des personnes 'morales' ou des institutions (aéroports, compagnies d'aviation, ministère des Transports, sociétés commerciales, police de la route, municipalités) dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement [...] derrière les injonctions, les conseils, les commentaires, les 'messages' transmis par les innombrables 'supports' (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain⁸². »

Nous trouvons le sens, seuls, naviguons dans les méandres, les couloirs, les attentes, au coeur de ces espaces contemporains, *hypermodernes*. Il est possible de faire le chemin de chez soi, prendre un bus, un train, un métro, jusqu'à l'aéroport, et n'avoir qu'à adresser la parole à une hôtesse, avant de monter dans l'aéroplane. Tout le processus préalable s'est fait grâce aux panneaux et informations, ticket et billet électronique, en poche ou en mains, aux différentes machines et sas électroniques que nous allons passer.

Sorriso, c'est le sourire, en portugais.

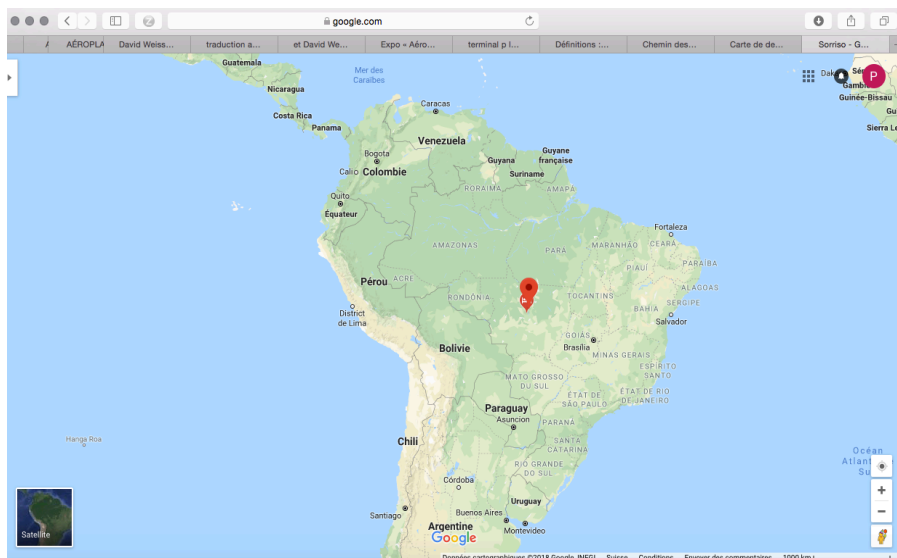
C'est aussi un fragment de carte, un jour, trouvé lors d'un découpage. Suivant les lignes quadrillées d'un guide autoroutier, je coupe des morceaux de papier de routes brésiliennes, dans l'objectif de les plier, de les coller, de me les approprier pour un projet futur. J'ai, par différents gestes, et durant des heures, *suivi à la ligne*, ces découpages. À force d'allure et d'actions répétées, l'automatisme prend le dessus sur l'attention qui pourrait se porter sur les traces provoquées par cet acte *anthropophage*⁸³.

⁸² Marc Augé, *Non-Lieux*, p. 121.

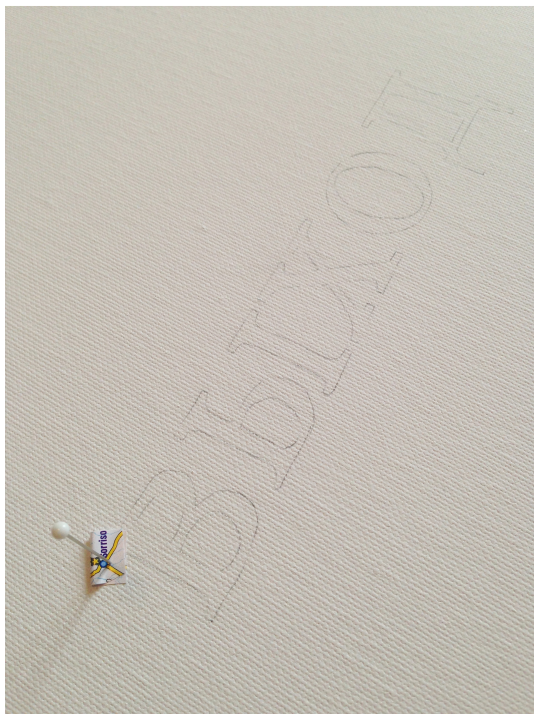
⁸³ Voir *infra*, « *Vous êtes ici* », qui met en avant une pratique du collage, une démarche fondamentalement « cannibale ».

ВЫХОД / *Sorriso* est une pièce réalisée en 2015, dans à un espace-temps de pause, celui provoqué par le désir de *déconnexion*, suite aux multiples voyages répétées entre 2011 et 2014. Le désir d'expérimenter le « débranchement » d'avec le téléphone portable. Me poser, mettre sur pause. Il est également une réflexion sur la question de la traduction, ici, entre le Russe et le Portugais, deux langues rencontrées au cours de voyages d'études et de recherches. *ВЫХОД* (Sortie) et *Sorriso*, « sourire », en portugais. La sortie du territoire provoque des émotions. Une expérience physique et empirique du système, de ses règles, des normes mondiales régissant les conditions du déplacement aujourd'hui.

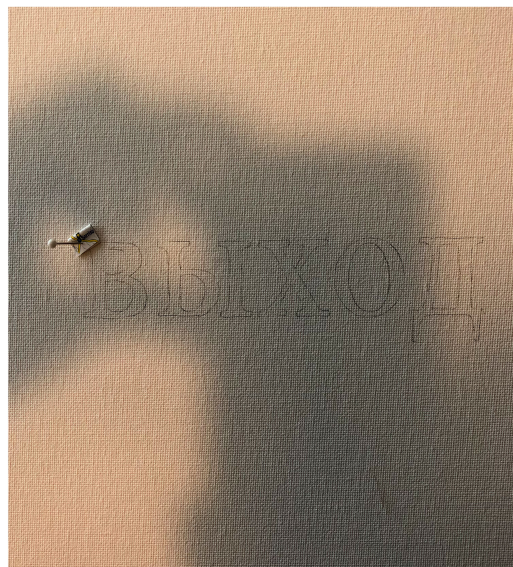
Lire par hasard, sur cette bricbe d'image, découvrir même: *Sorriso*, une ville de la région de Mato Grosso, fût un saisissement. Un sourire, bien sûr, se dégage, une forte curiosité ensuite. Comme le guide est déjà démembré, je ne sais où je suis, où me situer. Où se localise *Sorriso*? Au centre du Brésil, dans une région plus proche de la région d'Amazonas, de Rondônia, que de toutes les régions dont j'ai actuellement connaissance. Je voyage donc, à travers le logiciel *Google Maps*, après la trouvaille de cette trace heureuse. J'imagine ainsi, ingénument, *Sorriso*, une ville où il fait bon vivre. Cette trouvaille heureuse, une *émouvance*.



Capture d'écran de *Google Maps*, Localisation de la ville de *Sorriso*, 2018
Mato Grosso, Brésil



Pauline Gaudin-Indicatti, *ВЫХОД* / *Sorriso*, 2015
Toile cartonnée, 30 x 30 cm
Épingle à tête blanche
Fragment de carte routière, crayon à papier
Détails, Images de l'*iPhone* 4, 2015



Pauline Gaudin-Indicatti, *ВЫХОД* / *Sorriso*, 2015
Toile cartonnée, 30 x 30 cm
Epingle à tête blanche
Fragment de carte routière, crayon à papier
Détails, images d'iPhone X, 2018

Expérience « non-départ »

<< || >>

Le 15 juillet 2016, le lendemain des attentats de Nice, je me rends à l'aéroport de Genève, afin d'entamer un voyage pour le Nicaragua. Le départ est imminent, j'attends de pouvoir déposer mes bagages au bureau d'enregistrement lorsqu'un problème survient. L'hôtesse observe attentivement mon passeport, feuillette chaque page. La date de validité, de moins de six mois, ne permet pas mon départ, je serai de toute manière interdite d'accès au territoire de destination et bloquée dès le premier sas d'arrivée de la première destination.

Comment ai-je pu oublier ce détail ?

Me voici « bloquée », avec un billet, des valises en mains, des amis et de la famille qui m'attendent sur place, certains d'ailleurs, avec qui je devrais déjà partir.

Un rêve d'évasion, de temps libre, qui s'évade complètement. Je l'envisageai différemment des autres d'ailleurs, n'ayant pas recherché au préalable d'informations, d'images sur les lieux qui seraient très prochainement fréquentés, contemplés. Je souhaitais être « surprise. »

...

Il s'ensuit alors un véritable marathon, entre les bureaux de la compagnie Air France ; il faut réserver un autre billet dans la journée, afin de ne pas perdre la réservation initiale, se rendre au consulat de France à Genève (dans le but d'obtenir un laissez-passer provisoire et exceptionnel). Je dois disposer d'une adresse afin de solliciter un visa d'entrée sur le sol Américain, les seuls vols disponibles passent par les Etats-Unis, je recherche donc sur Internet une chambre pour une nuit dans une plateforme d'hébergement.

...

Des hommes armés surveillent l'entrée du consulat, le contrôle a été redoublé depuis ma dernière visite.

Après avoir réussi à passer le contrôle à l'entrée du Consulat, je laisse mon téléphone à l'homme chargé de la réception, qui déclare très rapidement qu'un passeport d'urgence n'est délivré que pour une urgence réelle, ou en situation d'aide humanitaire particulièrement.

Sur les écrans de télévisions de la salle d'attente, passent en boucle les images de l'attentat de la veille sur la promenade des Anglais. Violence et matraquage visuels, les informations passent en boucle, l'ambiance est extrêmement tendue.

Après plus de trois heures au consulat de France, ma situation est finalement acceptée et favorable. La personne en charge de mon dossier me fait part de son doute quant au passage des frontières Américaines avec ce type de passeport.

Pour la troisième fois consécutive, je sors du Consulat afin de contacter par téléphone le comptoir d'Air France, qui m'affirme, après avoir appelé Amsterdam, que tout sera en règle ; le passage avec un passeport d'urgence se fera sans difficulté.

...

J'arrive à l'aéroport de Genève, tente de remplir le formulaire pour le visa, le format de mon passeport n'est pas accepté dans les cases préétablies.

Que faire ?

Une responsable voit mon désarroi et me questionne.

Bien entendu, il est impossible de voyager sur le sol Américain avec un passeport d'urgence, car il n'est pas biométrique. Erreur de la compagnie, les jeunes femmes essaient par tous les moyens de récupérer leur faute. (Préalablement mienne, suite à cet oubli insensé.)

...

Je partirai finalement le lendemain, en suivant la même trajectoire qui était prévue initialement. Avec de nombreux arrêts, aux frontières et aux passages d'immigration, la forme de ce document pose problème et question à chaque traversée.

Je n'avais jamais ressentie cette tension auparavant. Celle d'être arrêtée, dans l'impossibilité de voyager.

Provoquant, avec ce document provisoire, des questionnements, de la méfiance à chaque passage.

A chaque passage une victoire, un soulagement.

Sortie/Sorriso.

<< *Aéroport de Panama, dimanche 17 juillet 2016.*

Née sous la nationalité française, je n'ai jamais été « inquiétée » par rapport à un quelconque passage de frontière, de douanes, ou de contrôles à quelconque immigration. Il n'est pas rare que je traverse toutes ces « voies », en un clin d'œil. Il suffit, en règle générale, que je présente la couverture de mon passeport, pour passer en quelques secondes, recevant un « Bon voyage » du policier des frontières, dans un français parfait.

Jusqu'à ce que j'atterrisse ici, réussisse à toucher le sol et sentir l'air panaméen, une boule au ventre s'était instituée. Je pense ironiquement à toutes les préoccupations d'ordre matériel, superficiel que l'on se pose pour voyager.

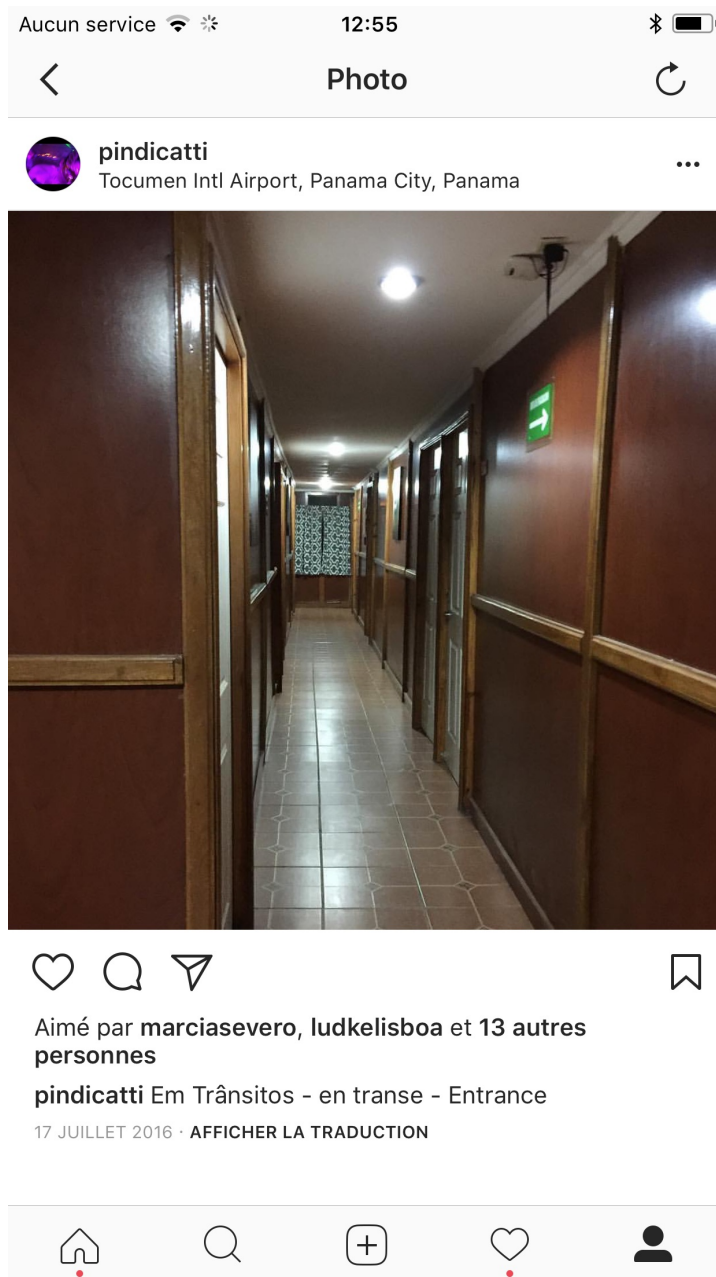
Partir. Alors que quelques heures plus tôt, mon passeport ne valait plus rien.

Passeport, passer de port en port...

Le passe qui se porte, nous emporte...

Je ne voulais rien savoir ou voir avant ce voyage, dans l'intention de me laisser surprendre, laisser aller, lâcher prise... Je me suis laissée rattrapée par ce désir d'épatement.

Tous les autres ont réussi à partir, je reste et voyage à nouveau seule. >>



Pauline Gaudin-Indicatti, *Em Trânsitos – en transe – Entrance*, 17 juillet 2016
Image publiée sur *Instagram* et *Facebook* simultanément
Dans un hôtel à proximité de l'aéroport, Panama City, Panama
Capture d'écran d'*Instagram*, images d'*iPhone 6*, 2018
@pindicatti

Déplacement comme expérience

L'idée de *déplacement* insiste aussi sur l'expérience d'un *passage*, un *mouvement*, une mutation de forme, d'un médium à un autre, d'un outil à un autre, d'un format à un autre ; sans jamais perdre de *vue*, le temps et l'espace parcourus, traversés, passés. Le déplacement est plus « exactement l'interface « homme-milieu »⁸⁴ », le point de contact entre l'homme et les milieux dans lesquels il évolue, déambule, navigue ; milieu entendu comme environnement, sphère, ambiance, interstice. Par *expérience*, je pense évidemment à *L'art comme expérience*⁸⁵ de John Dewey, qui voit dans le détour de l'objet d'étude, - en particulier « la signification des produits artistiques » -, l'élément premier de toute expérimentation.

Il ne s'agit pas d'abandonner le champ d'étude, ni d'en oublier ses principes, ses notions, ses fondations, ses inspirations ; mais de se détacher pour un temps de la théorie de l'art, afin de rendre possible les « forces et les conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques⁸⁶. » Sortir du terrain de spécialisation initial, de la *discipline-mère*, qui constitue néanmoins un bagage conceptuel, notionnel, référentiel spécifique et certain ; afin de se transporter et de voyager à travers une autre structure de pensée, celle-ci basée sur une posture intuitive, prônant l'échappée, la fuite en quelque sorte, de ce qui est déjà lu, connu, vu, ressenti.

« Car le théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non aux cris d'admiration et à la stimulation de cet accès d'émotions que l'on qualifie d'appréciation. Il est tout à fait possible d'apprécier les formes colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique des plantes. Mais si l'on entreprend de comprendre la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes⁸⁷. »

Se détacher des *a priori*, des présupposés, des idées reçues souvent fortement ancrées culturellement, historiquement, académiquement ; une évasion en quelque sorte, qui se logerait dans le cadre de la vie normale, quotidienne, afin de « rétablir la continuité entre l'expérience

⁸⁴ Jean Ollivro, *Quand la vitesse change le monde : essor de la vitesse et transformation des sociétés*, Rennes, Apogée, p. 63.

⁸⁵ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 30.

⁸⁶ *Idem*, p. 31.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 30-31.

esthétique et les processus normaux de l'existence », visant au plus profond une dérive, instituée par le « retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience⁸⁸. »

Vivre une expérience dans le cours ordinaire, de chaque jour, - à partir de 2011 -, c'est faire l'essai d'une pratique de gestes avec le mobile, en situation de mobilité constante (ou presque). C'est porter une attention particulière sur des faits ou des événements dignes d'intérêt, tout ceci dans le contexte d'une échelle géographique, spatio-temporelle changeante, mouvante.

Apprécier, pour reprendre le terme employé par Dewey, donc *percevoir, saisir par les sens*, quelque chose de marquant, au cœur du quotidien même. Le déplacement, le voyage tant escompté, se situerait-il dans la mise en mouvement cumulée, celle provoquée par la présence du mobile, le *Smartphone*, qui ajouterait à la mouvance physique, donc d'espace-temps, la mouvance technologique de l'*appareil connecté* ? N'est-ce pas, en passant, en traversant, une exploration entre ce qui est *vu, vécu, capturé, expérimenté, montré* ?

1.3. Se déplacer

Déplacer, se déplacer. « Se » déplacer, de manière consciente et désirée, « se » mettre en mouvement délibérément ; le pronom personnel témoigne et révèle une motivation personnelle ou collective, de se mouvoir, de changer de place. Excepté la signification positive dominante, le déplacement n'est pas toujours délibéré, choisi ; on ne peut omettre les migrations de populations forcées de chaque jour, peu importe le lieu, la frontière, où ces individus peuvent le payer de leur vie.

L'*exil* est un fait plus qu'omniprésent dans notre société, chaque fois plus relayé par les différents médias de communication en place, de manière plus ou moins juste. Il est un problème actuel ; les déplacements contraints sont multiples : fuir la guerre, la violence, les catastrophes naturelles, la persécution, la famine, la désertification de certaines régions, le manque d'emploi. Si ce n'est pas une fuite, c'est une obligation professionnelle : sortir de la campagne pour se rendre en ville, traverser son département, sa région. Se rendre disponible et mobile, apte à se déplacer pour le travail, pour vivre, pour survivre aussi.

⁸⁸ John Dewey, *op. cit.*, p. 41.

« Un million de personnes qui bougent en un demi-siècle, ça n'a jamais existé, le monde est victime de la délocalisation de l'emploi, des conflits qui n'en finissent pas, mais aussi très nettement de la grande question climatique (la disparition des archipels, la submersion des seuils littoraux notamment)⁸⁹. »

Penser au déplacement et à la mobilité aujourd'hui, c'est essentiellement et fondamentalement remettre en question les principes et rituels traditionnels, les événements quotidiens, mettre en avant les interrogations nouvelles concernant nos modes de vie, notre manière de vivre ensemble dans ce monde globalisé et hyper médiatisé. Se déplacer, c'est aussi « dé-placer » quelque chose, quelqu'un qui est placé ; changer de place, de lieu, ôter l'ordre préétabli d'un état de chose. Se déplacer c'est traverser, passer d'un côté à l'autre. Quitter sa place, dé-classer, dé-ordonner, dé-ranger, dé-localiser, dé-situer, dé-sinstaller. Se détacher d'un lieu, d'objets, de mémoires et s'ouvrir à ce qui peut se présenter. Se déraciner, afin de pouvoir s'enraciner de manière ponctuelle, directe, provisoire dans un ailleurs, avec l'autre.

Re-placer ?

Déplacés, réfugiés, exilés, expatriés, émigrés, étrangers, tous désormais étiquetés sous le nom de *migrants*. Tous, plutôt, *replacés*, de force. Dans un autre espace, un autre territoire, une autre culture, une autre langue, un autre contexte. En quête de liberté, de bien être ; désirant rejoindre leur famille, ils se retrouvent *parqués* dans d'immenses camps, barrés aux frontières, aéroports et gares, en situation transitoire dans des queues interminables, pendant des mois à la recherche de papiers administratifs, de solutions, vivant d'expulsion en expulsion.

Impossible de ne pas *voir* cette situation, quand on se déplace un peu en France, si nous prenons l'exemple à l'échelle *locale*. Traversant à même les autoroutes, longeant les bords des routes près des frontières, au Nord comme au Sud, dans l'attente d'un éventuel passage clandestin, pour l'Angleterre notamment. L'exemple de la jungle de Calais a fait et continue de faire couler beaucoup d'encre. Depuis son démantèlement officiel par les autorités Françaises à l'automne 2016, la situation n'a pas été réglée. Les exilés continuent d'affluer, d'attendre, de tenter le passage par n'importe quel moyen ; le plus simple et rapide, ouvrir les portes des camions de marchandises, à l'insu du chauffeur, à leurs risques et périls. Chaque jour la police

⁸⁹ Raymond Depardon, Paul Virilio, *Terre natale : ailleurs commence ici*, Arles, Paris, Actes Sud Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2010, p. 18.

débarque à 6h00 du matin, où ils ont pu, pour quelques heures, s'installer et dormir à même le sol. Ils sont chassés de quelques mètres, et s'installent à nouveau quelques heures plus tard⁹⁰. Livrés à eux-mêmes, sans perspective autre que celle de pouvoir sortir, ils vivent chaque minute dans une illégalité subie et non maîtrisée.

L'artiste Bouchra Khalili, propose dans le travail *The Mapping Journey Project* (2008-2011), les narrations de huit individus, qui, comme la désignation l'indique, tracent devant nos yeux, *mettent sur carte* un voyage. Ce voyage n'est pas celui anodin du touriste, ou du voyageur traditionnel (existe-il encore ?), car cet homme ou cette femme qui expose sa trajectoire passée, est forcé(e) de se déplacer illégalement. *Journey*, se traduit par *périple*. Le terme semble plus approprié compte tenu de ce que ces centaines et milliers de *déplacés* vivent, au quotidien. Pourtant, son sens premier est très proche de la pratique d'un long voyage d'exploration touristique, comportant de nombreuses étapes. Dans l'Antiquité, le périple est synonyme de navigation autour d'un pays, d'une mer, ou d'une partie du monde⁹¹.

Navigation réalisée à des fins lucratives, scientifiques, ou touristiques ; entreprise très éloignée du type de *navigation* des individus poussés au périple avancé par Khalili. Certains sont victimes de trafics de transport de personnes, contraints à céder leurs biens à des *passseurs* ; où tous et par tous les moyens, à leurs risques et périls, tentent de passer les frontières, se faisant arrêter, exclure. Ils traversent les océans, les routes, écrasés, étouffés par le nombre d'individus présent dans ces embarcations de fortune.

Le périple au sens figuré, est « durée d'une vie, déroulement du temps avec ce que cela comporte d'étapes et d'aventures⁹² ». Il n'est pas un *voyage* au sens traditionnel, celui qui se fait aux vues de vérification d'un certain savoir, d'une curiosité exotique, d'une quête d'identité, de *vacances*; péripéties, accidents, fuite, improvisation attendent le *déplacé* aujourd'hui. Il n'est pas un « simple » voyage, du point de vue temporel. Il est *long* de migrer. « Des *étapes* et des *aventures* » de notre monde actuel, des conditions difficiles et extrêmes dans lesquelles ces individus doivent mener leur traversée; le barrage apparaît et frappe, l'accueil inexistant, désapprobateur, l'insertion dans un autre pays, l'impuissance, la fatigue, la peur, l'état de désespoir profond suite à ces

⁹⁰ « Re-Calais », *Arte* Reportage, [En ligne], <https://www.arte.tv/fr/videos/030273-668-A/arte-reportage/>, consulté le 9 juin 2018. L'écrivain Yann Moix s'est rendu à Calais pendant huit mois au cœur de cette situation inextricable dans une dynamique complexe entre migrants, habitants et forces de l'ordre. Ce reportage constitue le sixième volet « Réfugiés » de la série Arte Reportage.

⁹¹ Site *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/périple/59607?q=périple#59247>, consulté le 15 mars 2017.

⁹² Site *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/definition/périple>, consulté le 15 mars 2017.

événements. Devoir, obligé, de rester. Assigné dans une résidence temporaire. Pendant des années. Voire, une vie.



Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011
8 projection vidéo, couleurs, bancs, casques audio
Détails de l'installation, Sesc Pompéia, São Paulo
Images de l'auteur de l'*iPhone 4*, 2014
Montage *Photoshop*, 2018

Hors des sentiers battus, au détour des autoroutes terrestres, contournant, suivant, passant les frontières en toute clandestinité, ces huit *nomades contemporains*, mis en marche forcée, tracent au feutre sur des fragments de planisphères, l'itinéraire qu'ils ont emprunté pour mener à bien leur arrivée dans la ville convoitée. Nous ne verrons que la main de l'énonciateur, son dessin donne forme au déroulement du récit qu'il fait également par le moyen de la parole. Ce travail selon Khalili ne s'intéresse pas particulièrement aux migrations, mais plutôt à :

« [...] des voix singulières qui articulent des voix collectives parce que conscientes de leurs positions aux marges, depuis lesquelles elles élaborent à la fois une forme possible de résistance et son discours. Et c'est justement parce que mon travail ne s'occupe que du singulier qu'il procède par métonymie. Les récits semblent amples historiquement et géographiquement mais visuellement, il s'agit toujours de fragments métonymiques, où se joue une tension dialectique entre ce qui est montré et le hors-champ⁹³. »

Le premier contact avec les voix singulières articulées par l'artiste, se trouve toutefois être de l'ordre du visuel. En effet, l'approche des écrans de projection est immédiat, ils nous absorbent ; nous plongeons dans l'apparence, l'image de huit cartes géantes, filmé d'un point de vue frontal, perturbant l'échelle habituelle de la carte. Une main est aussi présente, celle de celui qui raconte ; elle apparaît dans le cadre de l'image, et dessine, par des lignes, des points, des flèches, certains arrêts, passages, va-et-vient, une expérience de géographie subjective, personnelle, une autre géographie, désignée par Bouchra Khalili en tant que *géographie fragmentée*⁹⁴.

L'installation de l'artiste met en tension un récit individuel, indubitablement lié à une histoire collective, avec cet objet si emblématique du voyage qui est la carte ; produisant par là même, une déconstruction du point de vue stratégique, territorial, colonisateur, parties de sa conception géographique, cartographique, topographique première. Les interviews et rencontres avec ces huit orateurs ont lieu dans les villes de Marseille, Ramallah, Bari, Barcelone et Istanbul⁹⁵, où ils ont pu, se fixer, au moins, pour un temps. Les voyages se font essentiellement dans et autour de la région méditerranéenne, entre l'Afrique et l'Europe, principalement, ainsi qu'une

⁹³« An interview with Bouchra Khalili by Cédric Vincent », *The Chimurenga Chronic*, Juin 2015, *En ligne* : http://www.bouchrakhalili.com/wp-content/uploads/2015/05/Entretien-Bouchra-Khalili-The-Chimurenga-Chronic_0615.pdf, consulté le 16 décembre 2017.

⁹⁴ Bouchra Khalili in conversation with Emma Gifford-Mead, *Lisson Gallery*, 2 mars 2017, vidéo *En ligne*, <https://www.youtube.com/watch?v=phPZv2ALgEg>, consulté le 17 décembre 2017.

⁹⁵ Site de l'artiste, <http://www.bouchrakhalili.com>, consulté le 15 mars 2017.

partie au Moyen Orient. « Comment expérimenter la géographie quand on ne voyage pas librement⁹⁶ ? », est une des questions majeures que pose ce travail.

Ici, en faisant apparaître ces cartes esquissées sous nos yeux, Bouchra Khalili montre par leurs interventions, une forme de contre cartographie, contre géographie de cette région, faisant se heurter, se juxtaposer, des histoires personnelles à des frontières politiques. « Re-conter le voyage de quelqu'un et en dessiner sa trajectoire sont des formes de mesures, directement dans la superficie de la carte, la distance entre espoir et réalité. »

Mesurer, prendre conscience de l'étendue, pouvoir mettre en évidence la complexité de cette ligne tenue entre expérience subjective, porteuse de stigmates importants, l'espoir d'une vie meilleure, et la difficile vision de ce qui advient, du contexte géopolitique dans lequel le monde vit, survit.

Tracer, pour faire perdurer. Raconter. Re-conter.

L'acte de *relire*, *redire*, est un moment prenant place dans l'*après-coup* ; puisant le matériel narratif dans un passé relativement récent, ici, un récit est énoncé dans un temps présent, et sera lu, dans un futur proche. Chaque fois qu'il est lu, vu, écouté, ce récit revit, prend place dans l'histoire personnelle et collective, chacun faisant sa propre expérience du travail de l'artiste.

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... Il y a le temps de la chose-racontée, et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases du roman, ou en quelques plans d'un montage 'fréquentatif' de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps⁹⁷ »

En cela, les temps des récits comme les formes de récits s'entrelacent, provoquent des perspectives, des différents niveaux de récits, de déconnexions et d'associations, de la parole à l'objet, du son à l'image, entre le visible et l'invisible, ce qui est montré, le *hors-champ*. Quant au moment passé ici, à l'époque dans laquelle nous sommes, quant au présent, au futur de cette

⁹⁶ Bouchra Khalili in conversation with Emma Gifford-Mead, op. cit.

⁹⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.27, cité par Raphaël Baroni, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », in : *Images et Récits, La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, sous la direction de Bernard Guelton, Paris, L'Harmattan, 2013, pp.97-116.

personne dont nous ne connaissons ni le visage, ni le nom, tout est incertain; nous sommes entrés dans une intimité avec l'orateur, en l'acceptant délibérément, après avoir navigué dans l'atmosphère, s'être approché et fixé devant son image, avoir lu son histoire, être entrés dans une immersion sonore grâce au casque audio permettant un lien direct et unique, une appréhension pluri sensorielle avec une partie de l'œuvre.



Campagne Première



Bouchra Khalili / Mapping Journey Project / EXHIBITION VIEWS ...

Bouchra Khalili The Mapping Journey Project Exhibition View 3. »

Les images peuvent être soumises à des droits d'auteur.

IMAGES SIMILAIRES

VOIR PLUS



Museum of Contemporary Art Australia



Telling Tales: Bouchra Khalili :: Museum of Contemporary Art Australia

Bouchra Khalili <i>The Mapping Journey Project

Les images peuvent être soumises à des droits d'auteur.

IMAGES SIMILAIRES

VOIR PLUS



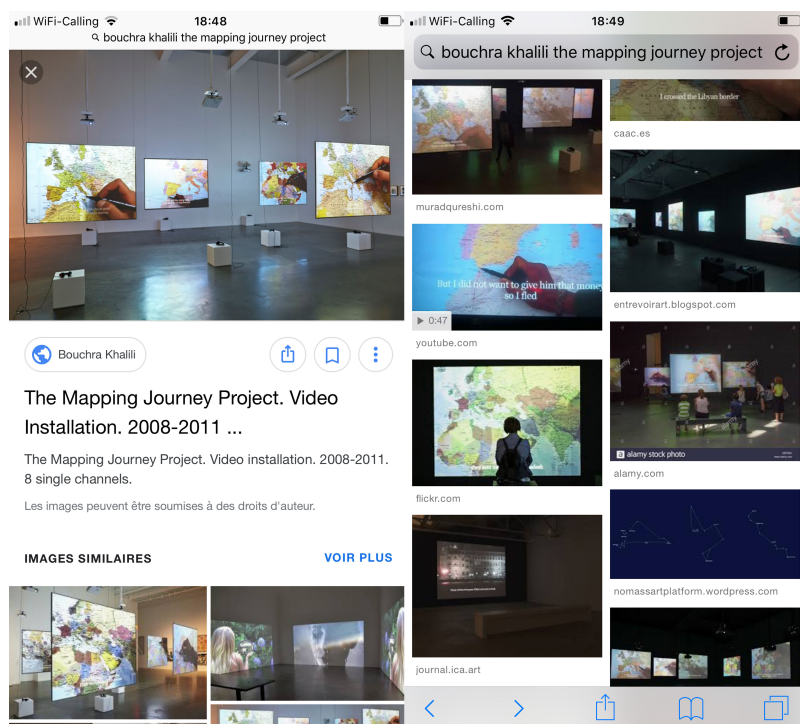
Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011

Détails de l'installation

Captures d'écran de *Google Images*, recherche « bouchra khalili the mapping journey project »

Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

« *Obscuring designations like migrant, refugee and undocumented becomes part of the works' resistance*⁹⁸ ». Il, elle est anonyme ; de lui, d'elle, nous ne saurons que le voyage, n'en verrons que la main. Leur existence sociale est annulée, empêchant tout stéréotype ou préjugé, sur des identités restreintes, limitées du point de vue du pouvoir en place. Désirant présenter cette opacité entre visible et invisible, présence et absence de l'identité réelle de l'individu qui expose sa vie, l'artiste montre une forme de résistance, d'une force autant politique que poétique. Khalili donne à chacun la parole, l'expérience et le temps du *dit*, le film n'a d'ailleurs pas été « monté », coupé, ni retouché. Il est brut, *re-tracé* de la manière dont il a été *donné*, ce qui provoque une plus grande fluidité dans l'expérience, et crée une autonomisation totale du narrateur, devenant l'auteur de sa propre narration. De plus, chaque langue est traduite dans la langue d'accueil de l'exposition, parfois même en deux langues simultanément, permettant une plus grande préhension face à l'imperméabilité, la barrière face à une langue étrangère⁹⁹.



Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011

Détails de l'installation

Captures d'écran de *Google Images*, recherche « bouchra khalili the mapping journey project »

Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

⁹⁸ Lisson Gallery, *ArtAsiaPacific*, mars 2017, de Tausif Noor, « Bouchra Khalili ». « Dissimuler les désignations telles que migrant, réfugié ou sans-papier fait partie intégrante de la résistance des œuvres. » Traduction de l'auteur.

⁹⁹ Bien d'autres aspects de ce travail méritent d'être développés, notamment la partie des *Constellations*, une série de huit sérigraphies relatives à chacun des récits. Il sera nécessaire d'y revenir quand il sera question du travail cartographique *Vous êtes ici* (2014). D'autres points, comme l'*après-coup*, la forme déictique de la main présente, présentée et présentant, la perspective du hors-champ sont également fondamentaux.

The Mapping Journey Project, d'un point de vue poétique et politique, met en évidence des aspects peu imaginés à premier abord, quand nous pensons au voyage. À l'heure du touriste *low-cost* généralisé, il est difficile d'envisager d'être bloqué à chaque porte, à chaque frontière, être sans papier, sans famille. Un *voyage* enduré, et non choisi. Et pourtant, dans toutes ces significations et définitions, ce que vivent les réfugiés aujourd'hui, est un voyage. Déplacement fait sur une longue distance, « hors de son domicile habituel », à des fins politiques, économiques, personnelles. Le voyage d'une conquête d'un ailleurs et de la découverte de sa propre vie, un espoir de liberté, de paix, de survie.

Commuting

Les déplacements et passages de l'ordre du *commuting*, qui vient de *commute*¹⁰⁰ en anglais, se traduit par *échanger, interchanger, permuter*, désigne l'action de faire la navette entre un point et un autre ; aller et venir, quotidiennement, entre chez soi et son lieu de travail notamment. Des allers et retours répétés, des pratiques de déplacement sur lesquelles se porte mon attention. Le trajet de routine, nécessaire, obligatoire, récurrent, sera intensément réfléchi, pratiqué, documenté au cours des mois de recherche, il se trouvera être un objet d'étude d'expérimentation à part entière. Faire du *commuting* implique aussi les trajets des allers et venues entre différents lieux, non nécessairement journaliers, étendus aux navettes dans les aéroports, les trains, les bus, bateaux, moto, scooter ; distances multiples et va-et-vient entre les différentes villes, régions, pays visités lors de déplacements moins routiniers.

Afin de mieux visualiser les trajets réalisés depuis le commencement des expérimentations prenant place au cours des déplacements, une liste est esquissée et énumère les principaux itinéraires d'espaces-temps de réflexion et de pratique en mouvement :

¹⁰⁰ **commute**

com.mute vt+vi

1 comutar: a) trocar, intercambiar, substituir, permutar: *the death sentence was commuted to penal servitude for life* / a sentença de morte foi comutada para prisão perpétua. b) atenuar, reduzir. c) ELECTRON comutar, inverter (a direção de uma corrente).

2 viajar diariamente de casa para o trabalho e de volta para casa.

Dictionnaire Michaelis Anglais-Portugais, <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=1&f=1&t=0&palavra=commute>, consulté le 3 avril 2017.

→ Bairro¹⁰¹ *Ipanema* (Porto Alegre) → Porto Alegre (Centre)

→ Porto Alegre (Centre) → Bairro *Ipanema* (Porto Alegre)

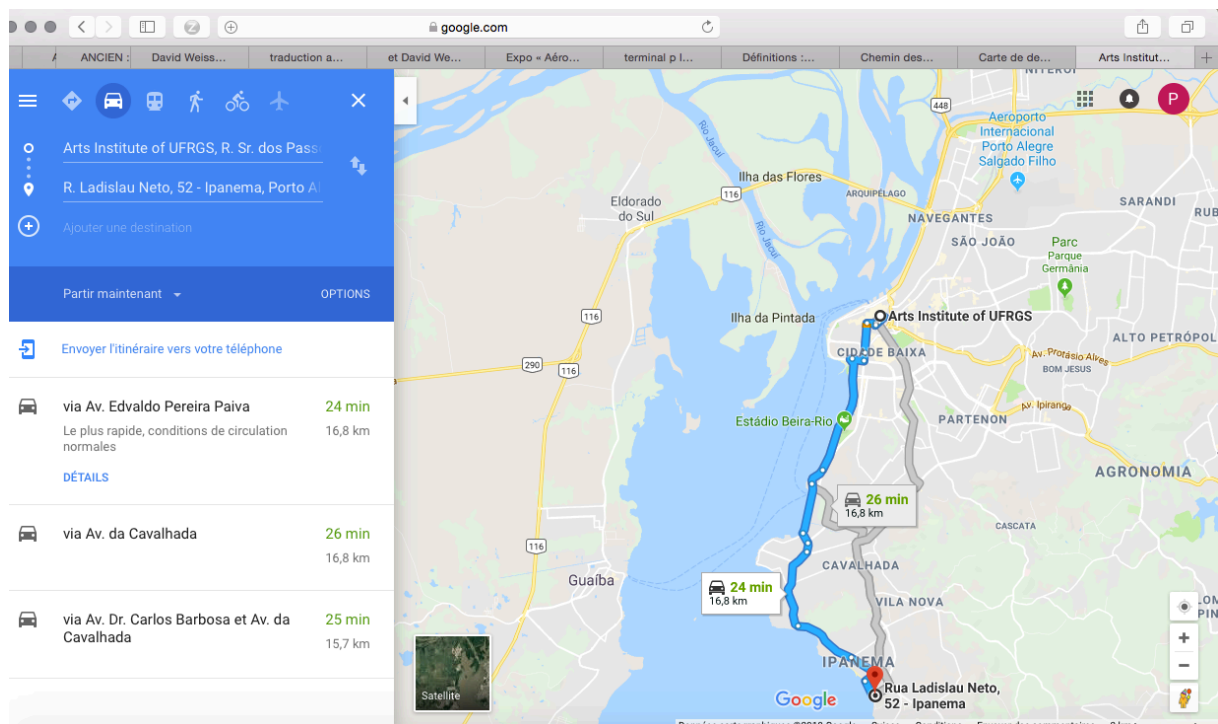
→ Moyen de transport : *lotação*¹⁰², voiture

→ → →

Ipanema, Zona Sul : où je séjourne à Porto Alegre

Centre de Porto Alegre : où j'étudie

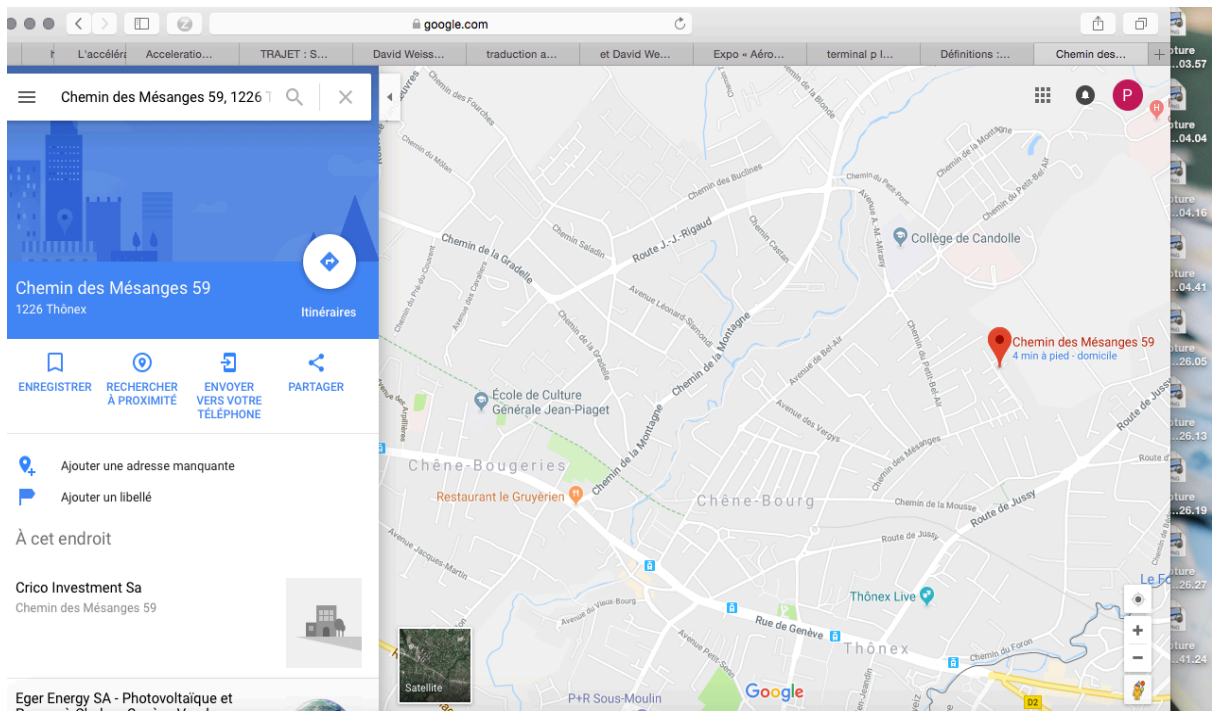
Au Brésil, de fin 2011 à aujourd'hui, à Porto Alegre, plus exactement, le cheminement le plus fréquent est celui allant de la zone Sud de la ville vers le centre (Institut des Arts), ou du centre vers la zone Sud, le quartier (*bairro*) *Ipanema*.



Capture d'écran de *Google Maps*, itinéraire en voiture entre la Rua Ladislau Neto 52, et l'Institut des Arts, Porto Alegre, Brésil.

¹⁰¹ *Quartier*, en portugais.

¹⁰² Bus spécifique à la région de Porto Alegre, qui ressemble à un van. Ce trajet peut varier entre 17 et 23 kms en fonction de l'itinéraire choisi, et se fait sur une durée d'une heure environ ; tenant compte des éventuels aléas du trafic routier, des conditions extérieures (événements officiels, manifestations, férié, période de vacances scolaires, circonstances climatiques) qui peuvent interférer dans le bon déroulement de celui-ci. Si tout se passe bien, le trajet peut se faire en quarante minutes. La *lotação* possède également une particularité, il s'agit d'un bus, mais elle fonctionne plutôt comme un taxi. En effet, il est possible d'y monter et d'en descendre à n'importe quel point du trajet de la ligne. Il suffit d'être visible et de signaler au conducteur que l'on cherche à y entrer.



Capture d'écran de *Google Maps*, localise l'adresse personnelle de l'auteur :
Chemin des mésanges, 59, 1226, Thônex, Suisse.

→ Genève (Centre) → Thônex¹⁰³

→ Thônex → Genève (Centre)

→ Moyen de transport : à pied, en vélo, en bus, en scooter, en voiture.

→ → →

Thônex : lieu de résidence principale

Centre de Genève : où j'étudie, je travaille, je transite, je « vis ».

¹⁰³ Entre 6 et 8 kms, durée de 20 min.

Depuis mai 2010 je réside à Genève. À la fin de l'année 2015, je déménage à Thônex, une commune située dans une zone périphérique de la ville, restant très proche du centre et accessible en vingt minutes. Dans les différentes rues du quartier dans lequel je vis, des bornes décorées par des emblèmes anciens situent des frontières passées, qui ont, avec le temps et les constructions plus récentes, perdu ou gagné du territoire. Nous vivons dans un *entre*, Thônex empiète sur les zones alentours ; ni Chêne Bougeries, ni Chêne Bourg, ni Jussy, un espace récent, logé dans un interstice.

→ Genève → Nantes : en avion

→ Nantes → Segré : en voiture

→ Segré → Rennes : en bus, en voiture

→ **Moyen de transport : avion, voiture, bus**

→→→

Genève : où je vis

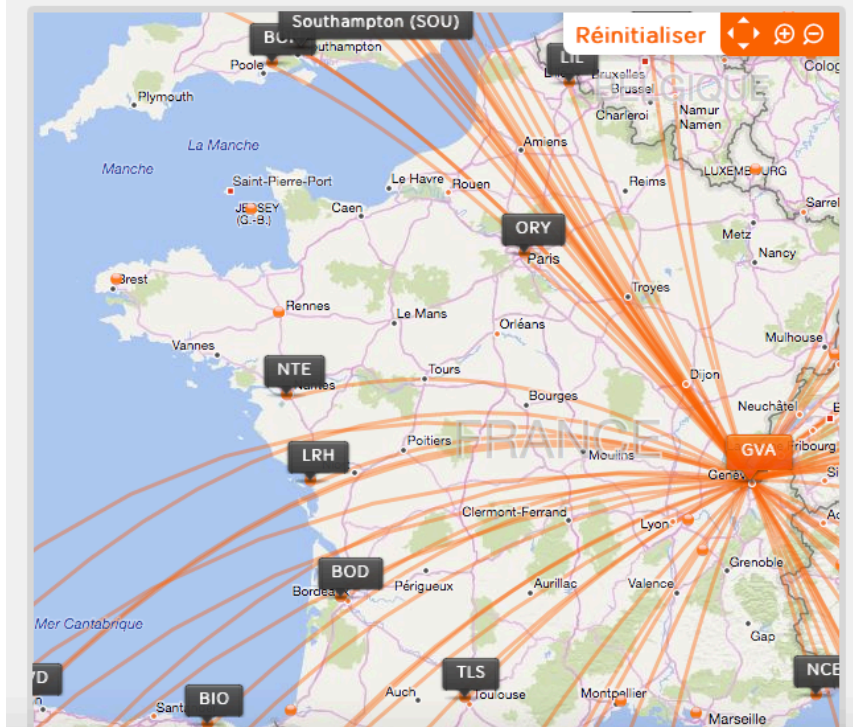
Nantes : où j'atterris et par laquelle je transite

Segré : où je séjourne et transite

Rennes : où j'étudie¹⁰⁴

¹⁰⁴ Le cursus universitaire à Rennes 2 prend fin avec un transfert de dossier vers l'université de Strasbourg en septembre 2013, suite à la mutation de Mme Françoise Vincent-Feria, directrice de recherche en France.

Cliquez sur votre ville de départ afin de découvrir les destinations accessibles.



Capture d'écran du site Internet de la compagnie aérienne Easyjet
Carte des destinations au départ de Genève.

- Genève → Paris / Londres
- Paris / Londres → Rio de Janeiro / São Paulo
- Rio de Janeiro / São Paulo → Porto Alegre

- Porto Alegre → Rio de Janeiro / São Paulo
- Rio de Janeiro / São Paulo → Paris / Londres
- Paris / Londres → Genève
- Moyen de transport : avion, navette bus

→ → →

Londres : où je transite

Paris / Rio de Janeiro / São Paulo : où je transite et séjourne

Porto Alegre : où je vis par intermittence et étudie

- Genève → Bâle
- Bâle → Strasbourg
- Strasbourg → Bâle
- Bâle → Genève
- **Moyen de transport : train, tram, bus**

→ → →

Bâle : où je transite

Strasbourg : où j'étudie



Capture d'écran du site *Internet* kelbillet.com

Voyager en train de Genève à Strasbourg implique de réserver des billets dans les différents pays traversés, à savoir la Suisse et la France. Prendre le bus ou la voiture pour se rendre à la gare Cornavin, prendre un train qui s'arrête en gare de Bâle, passant par Lausanne, Yverdon-les-bains, Neuchâtel, Bienne, Delémont ou Lausanne, Fribourg, Berne, Solothurn, Aarau, en fonction de la destination finale. À Bâle, un train régional passe par Mulhouse, Colmar, Saint Louis et arrive en gare de Strasbourg. Arrivée en gare de Strasbourg, un tram part directement du parvis extérieur et mène à l'Université.

Routine

Composer la liste de ces itinéraires « ordinaires » fait poindre une interrogation : à partir de quelle fréquence ce type de déplacement devient-il un déplacement ordinaire, de *routine* ? Faut-il qu'il se répète trois, cinq, ou plus d'une dizaine de fois afin que l'on puisse considérer que la pratique de ce déplacement n'entraîne plus aucune « découverte » possible ? La routine, est-ce d'ailleurs cette absence de *nouveauté* ? Ce qui « tue » toute créativité, cette « habitude mécanique, irréfléchie, qui résulte d'une succession d'actions répétées sans cesse¹⁰⁵ », actuellement dénigrée dans ce contexte fluide dans lequel nous vivons ?

Routine, qui vient de *route*, a pour origine étymologique le « chemin très fréquenté¹⁰⁶ », et subi au cours des décennies une évolution, pour enfin devenir et se révéler un terme extrêmement péjoratif. On peut, en revanche, aisément imaginer que lors de ce chemin très fréquenté, de multiples manifestations peuvent y prendre place : retard, accident, déviation, rencontre, surprise, ... Il ne se trouverait donc plus être un déplacement routinier, au sens où on l'entend aujourd'hui. La routine, insignifiante ? Est-elle vraiment synonyme, contemporaine peut être, de *l'ennui* ?

« Dans cette époque riche en informations, gavée de médias, vouée au nomadisme télévisuel et aux jeux électroniques, nous avons perdu l'art de ne rien faire, de fermer la porte aux bruits de fond et à ce qui nous distrait, de ralentir le rythme en restant simplement seuls avec nous-mêmes. L'ennui – un mot qui existait à peine il y a cinquante ans – est une invention moderne. Retirez toute stimulation extérieure et nous ne tenons plus en place, nous paniquons et cherchons quelque chose, n'importe quoi, pour occuper notre temps. Quand avez-vous vu pour la dernière fois un passager laisser filer son regard à travers la vitre d'un train ? Chacun est trop occupé à lire le journal, à jouer à des jeux vidéo, à écouter son iPod, à travailler sur son portable ou à marmonner dans son téléphone mobile¹⁰⁷. »

La routine est rapidement synonyme de « Métro, boulot, dodo », dans l'inconscient collectif, on l'entonne parfois, sans savoir toujours connaître son origine, sa raison d'être. Slogan

¹⁰⁵ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/routine/70117?q=routine#69356>, consulté le 9 mars 2017.

¹⁰⁶ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/routine>, consulté le 9 mars 2017.

¹⁰⁷ Carl Honoré, *Eloge de la lenteur*, et si vous ralentissiez ?, Paris, Marabout, 2013.

déployé lors de l'insurrection étudiante à la Sorbonne en mai 1968¹⁰⁸, partant d'une révolte de la jeunesse estudiantine parisienne qui se rebelle contre l'autorité, le pouvoir gaulliste en place, particulièrement contre l'impérialisme provenant des Etats-Unis, le modèle capitaliste qui s'insère dans toutes les strates de la société : économiquement, politiquement, culturellement et socialement. Le mouvement prendra vite de l'ampleur, continuant dans le monde ouvrier, pour enfin s'étendre à toutes les catégories de la population française, provoquant par là même, des répercussions à un niveau mondial. L'expression n'est d'ailleurs pas complètement issue de la créativité, mêlée d'humour, grinçant de ces jeunes, mais empruntée à un vers du poète Pierre Béarn, datant de 1951 :

« Au déboulé garçon pointe ton numéro
Pour gagner ainsi le salaire
D'un morne jour utilitaire
Métro, boulot, bistro, mégots, dodo, zéro¹⁰⁹. »

Pierre Béarn s'inspire dans ce recueil d'une expérience personnelle dans le monde ouvrier et laisse à travers ces vers entrevoir le peu de liberté pour l'homme d'usine, la monotonie, le *train-train* quotidien dicté par les heures de travail, le temps de la ville, l'extrême nécessité de cet argent aliénant l'homme dans notre société. Un éternel recommencement, qui poussent les jeunes de 1968 à lutter contre cet assujettissement, se battre pour la liberté dans, sous toutes ses formes, avec leurs formes et attitudes contemporaines.

En quelques années, cette routine a perduré. Le rythme « Métro, boulot, dodo » dicte encore le temps des individus et plus encore aujourd'hui ; en effet, ils sont désormais, et plus que jamais, dépendants des flux quotidiens, des moyens de transports, des appareils technologiques liés à nos manières de vivre, nos exigences de travail. Alors même si l'homme a quelque *temps libre*, à bord d'un train ou d'un métro, par exemple ; il joue, travaille, lit, regarde un film. Optimisation de l'espace-temps, ou bien, comme l'évoque Carl Honoré, ne plus savoir *rien faire* ?

Mais s'arrêter de faire ce genre de chose, pour regarder à travers la vitre du train, est-ce *réellement ne rien faire* ? Que pourrait-il advenir lors du trajet *banal*, de la vie courante ? Et qu'est-ce que la *vie courante* ; lorsque je suis aujourd'hui à Genève, demain à Paris, après-demain à Rio de Janeiro, dans une semaine à Pelotas ? Une *fuite* qui surviendrait dans l'habituel, serait-elle

¹⁰⁸ Pierre Béarn, <http://pierrebearn.free.fr/pierrebd.htm>, consulté le 4 avril 2017.

¹⁰⁹ Pierre Béarn, *Couleurs d'usine*, Paris, Seghers, 1951.

nécessaire ? Se provoque-t-elle, advient-elle sans que je ne fasse quelque chose ? Un possible *voyage*, - celui, tant questionné ? Si une évasion se manifeste, quelle(s) forme(s) revêt-elle, quelle(s) trace(s) subsistent de cette expérience ?

Mobilité(s) ?

Qu'en est-il de l'artiste lorsqu'il fait le choix de voyager, de sortir de cet espace si « concret » et intime de l'atelier, et se lance à la rencontre de l'Autre, dans cette aventure de l'ailleurs, souvent si convoitée, et parfois semée d'embûches ? Que signifie le voyage pour l'artiste aujourd'hui ? Est-ce une expérience de vie, l'œuvre elle-même ? Comment se traduit cette mobilité ? En vient-elle à modifier, la pratique d'un artiste ? La déambulation, la dérive, l'errance, la promenade, l'excursion ou encore l'exploration sont des formes du déplacement, mais ne constituent pas des formes nouvelles dans les pratiques artistiques.

En témoignent, par exemple, les dérives urbaines situationnistes de Guy Debord, du collectif Stalker dans les années 1960-1970, opposants en tous points les notions traditionnelles de voyage et de promenade ; cette autre dérive se définit comme « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées », une approche psychogéographique de la ville où la promenade se construit sous un mode d'observation, de pratique et de perception volontairement ludique.¹¹⁰

D'autres nombreux exemples sont étudiés dans l'ébauche des recherches sur le déplacement et la question du voyage dans les pratiques artistiques contemporaines. Une liste est d'abord énoncée, et permet durant plusieurs mois de réfléchir aux aspects et enjeux plastiques, théoriques, politiques, sensoriels, émotionnels engagés.

- Iain Baxter, par exemple, établi une nomenclature désinvolte du monde faite sur le mode de la promenade par l'utilisation du médium photographique¹¹¹.

¹¹⁰ Guy Debord, « La théorie de la dérive », [En ligne], <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, consulté le 2 février 2018.

¹¹¹ Texte de l'exposition *Walking, Driving, Wandering (une pratique de la photographie)*, du 18 mars au 15 mai, Centre de la Photographie de Genève, commissaire de l'exposition : Christophe Domino. Site du Centre : <<http://www.centrephotogeneve.ch/expos-a-venir/walking-driving-wandering/>>, consulté le 15 juin 2011.

- Gabriel Orozco, artiste en constant déplacement, sans atelier fixe, dessine sur les billets d'avions qu'il acquiert lors des voyages qu'il réalise à travers le monde¹¹², questionne la figure du touriste dans de nombreux projets.
- Rirkrit Tiravanija, expose à Art Basel 2011 des plaques polies qui présentent chaque page de son passeport possédant un tampon et une trace d'un de ses voyages.¹¹³
- Simon Starling, fait un voyage où les outils et matériaux qui l'accompagnent sont transformés par lui-même au fur et à mesure du déplacement, comme par exemple lorsqu'il brûle le bois de son bateau pour fournir du combustible à l'appareil, afin de réaliser son parcours¹¹⁴.
- Francis Alÿs, pour se rendre de Tijuana au Mexique à San Diego en Californie (27 km), fait le tour du Pacifique en avion pour contourner la frontière séparant le Nord du Sud¹¹⁵, protégeant les Américains de l'entrée massive des migrants. Il en résulte un journal de bord, *Diary of the Drifting*, retraçant l'expérience politique, sociale, et humaine de l'artiste.
- Valéry Grancher avec le blog <http://www.ny-alesund-pole0.org>¹¹⁶ initie un journal de bord où il présente les avancées de son projet plastique réalisé durant l'Année Internationale Polaire (mars 2007- mars 2008). Il pose ainsi la question des territoires de l'art, de l'usage des nouvelles technologies face au voyage.

Le voyage produit un ensemble de sensations, de perceptions, d'expériences, de questions. De telles interrogations surgissent à partir du déplacement, de la découverte, du hasard, des échanges, de la relation à l'Autre, fréquentant des espaces connus ou inconnus, comme nous l'avons vu, traversant des *hyper-lieux*. M'inspirant dans l'univers artistique et la pensée de ces pratiques citées ci-dessus, j'entrevois une certaine impasse. Qu'en est-il de ma

¹¹² *Korean air*, 1997 ou encore *Ticket Alitalia*, 2001.

¹¹³ *Untitled 2011 (Passport to the Underworld)*, 2011.

¹¹⁴ Voir *Autoxylopyrocycloboros*, 2006. Dans l'aventure d'un voyage en barque, l'artiste doit le détruire au cours de la traversée pour fournir du combustible au bateau à vapeur qu'il confectionne avec cette même embarcation. (*Autoxylopyrocycloboros*, 2006).

¹¹⁵ *The loop*, 1997 (du 1^{er} juin au 5 juillet 1997).

¹¹⁶ Réalisé en collaboration avec Hélène Kelmachter engagé lors de la préparation de son séjour au Svalbard (Arctique). Ce blog est toujours actif aujourd'hui, l'artiste poste très fréquemment des commentaires, photos, vidéo, etc, il s'agit donc d'un projet stable et très suivi, lorsque nous savons que la majorité des blogs ne dépassent pas une durée d'existence de trois mois.

pratique ? S'agit-il de voyage ? Il ne semble pas correspondre à ce qu'il se passe, aujourd'hui. Observant les différents usages et pratiques mobiles, de certaines mobilités, induites par toutes ces vitesses, physiques, technologiques, des moyens de transports couplées aux moyens de télécommunications numériques, ne serait-ce donc pas la *mobilité* ?

La mobilité résulte d'un mode spécifique de transport, est « un élément d'un système d'action complexe qui relie les lieux de travail, ceux d'accès aux biens de consommation, ceux de résidences et les espaces de loisirs, tout en intégrant les effets de mobilité sur l'environnement¹¹⁷ ». Notre aptitude au déplacement et à la mobilité est directement liée aux vitesses pratiquées et/ou imposées, mobilité qui transforme notre rapport aux lieux, notre perception de l'espace et du temps « actuels. » Elle peut donc être mécanique, communicationnelle ou informationnelle.

Être mobile, dans, par la mobilité, à travers la mobilité, avec mon mobile ? Nous côtoyons et vivons depuis quelques années avec cette *vitesse mobile tenue en main*, qui implique « une nouvelle étape vers la civilisation de la mobilité et apporte un bouleversement dans la géographie des déplacements. Muni d'un portable, un individu est susceptible de marcher dans un TGV en appelant les antipodes, c'est-à-dire d'avoir trois vitesses en simultanée.¹¹⁸ » Impossible donc, de s'arrêter à la simple mobilité « comme déplacement dans l'espace géométrique » qui se substitue à « une mobilité comme évolution dans l'espace-temps *humainement* réel », avancée par Georges Amar :

« Nous évoluons dans l'espace géométrique grâce à nos moyens de déplacements ; et nous évoluons dans le temps existentiel par nos corps, nos mémoires et nos apprentissages. Nous allons de la représentation volumétrique de l'étendue (héritée du cartésianisme) à une représentation multidimensionnelle, qui intègre les dimensions spatiales, temporelle et cognitive. Dès lors que, dans notre représentation, le temps fait partie intégrante de l'étendue, devenue de ce fait *espace-temps*, il n'y a plus de différence fondamentale entre *résider* (être dans l'espace) et *se mouvoir* (être dans le temps). Et dès lors que, l'information, ou plus exactement la dimension cognitive, fait partie intégrante de l'étendue, il n'y a pas de mouvement sans cognition. Cette *étendue réelle* – réelle au sens où c'est bien celle que nous vivons en tant qu'êtres sentants et pensants – ne peut être réduite à l'espace-temps de la physique. On pourrait l'appeler un **espace-**

¹¹⁷ Michel Bonnet, Dominique Desjeux, *Les territoires de la mobilité*, Paris : PUF, 2000, p. 224.

¹¹⁸ Jean Ollivro, *op. cit.*, p. 159.

temps-sens (ETS, ou sens désigne à la fois les sens et le sens), ou encore un *espace-temps sapience*¹¹⁹... »

Il semble donc fondamental de mettre en avant, outre la question problématique du voyage, les conditions de cette base considérée comme matière première à collecte et expérimentation artistique. Pour cela, certains aspects des modes de transports pratiqués doivent être mis en avant et observés plus en profondeur afin d'interroger les interférences entre cette mobilité physique et celle informationnelle et technologique, le mobile, accompagnateur du quotidien. « Voir est une *prise de connaissance*, une construction qui dépend de la condition du voyeur, de son équipement et de sa mobilité. Dès que nous bougeons, nous voyons et connaissons les choses autrement. » Le voir est un élément indissociable de l'expérience ou de la réception de l'œuvre artistique. J'aborderai dans ce prochain chapitre l'importance du voir, et de la capture de ce « voir en mouvement », dans l'appréhension de l'expérience du déplacement en situation de mobilité ; une navigation comme *acte de mobilité* et de *connaissance*, appareillée, embarquée, informée.

¹¹⁹ Georges Amar, « Notes sur la mobilité à l'âge du signe », in, Daniel Kaplan, Hubert Lafont, *Mobilités.net, Villes, transports, technologies face aux nouvelles mobilités*, Paris, Fing, 2004, p. 41.

CHAPITRE 2

LE MOUVEMENT DE LA COLLECTE

*Des images, des vidéos, des notes, des livres,
Des rencontres, des échanges, des interrogations,
Des expériences,
Des images, toujours ?*

De plus en plus fréquemment, et ce, depuis 2004, je me trouve dans cette situation : assise, de l'autre côté de la fenêtre d'un engin qui me transporte, à vive allure, fréquemment. A bord de l'automobile, du bus, du métro, du train, du tram, de l'avion, ...

Avant cela, les déplacements pratiqués étaient relativement réduits et s'arrêtaient tout au plus à ma région d'origine¹²⁰, aux voyages scolaires, aux vacances familiales (une à deux semaines par an). Un trajet en bus de Segré à Angers, la ville la plus proche, la « grande ville », prenait environ une heure et dix minutes et faisait des arrêts fréquents dans les villes alentours situées sur la route parallèle à la voie *express*. C'était à l'adolescence, la sortie du mercredi après-midi ou du samedi, les rencontres entre amis ; la déambulation dans les rues de la ville permettant une approche différente *de, avec* l'espace urbain, ce plus vaste espace *situé à distance*, celui possédant un accès direct au monde de l'information, de la culture et de la consommation.

¹²⁰ Segré, Maine et Loire (49), Pays de Loire, France.

Aujourd'hui, une route à quatre voies a été construite sur ce trajet, elle permet d'atteindre Angers en vingt-cinq minutes en voiture. Segré est désormais située sur cet axe rapide, qui, si nous le prolongeons, s'étend désormais jusqu'à Rennes.

À partir de 2004 donc, je dois me rendre à l'Université Rennes 2, un trajet pouvant se faire avec le bus régional des Pays de Loire, partant d'Angers. Passant par Segré et de nombreuses autres villes, s'arrêtant une fois à l'arrêt La Poterie (avec un accès direct à la ligne de métro), à la gare routière de Rennes puis à un point précis dans le Campus de Beaulieu (où se situait ma chambre universitaire).

Ce bus est la seule option de mobilité, si ce n'est, parfois, de me faire emmener ou de faire du covoiturage. Je n'ai pas encore la « chance » ou la « liberté » de conduire, je suis *sans permis*. Ce déplacement constitue un trajet de près de quatre-vingt-dix kilomètres et d'une durée d'un peu plus de deux heures. Il est au départ très fréquent, et se fait chaque semaine, pour peu à peu diminuer ; l'envie de rester sur place se fait chaque fois plus présente, les trajets à travers les régions commencent, entre Rennes, Nantes et Paris précisément.

Dix ans et plus ont passé, la manière de me déplacer, l'échelle du déplacement, l'espace qui m'environne se sont trouvés complètement bouleversés. Je ne traverse plus Rennes quotidiennement, je ne vais plus à Angers en bus. Je reviens quelques jours par an à Segré. J'ai étudié et vécu au Brésil, pendant un peu plus de trois ans. En novembre 2011 débutent officiellement les recherches en thèse, à Rennes 2. Je vis alors à Genève, en intermittençe avec Porto Alegre, un accord de cotutelle internationale de thèse ayant été instauré entre les deux universités¹²¹.

Deux ans après, je m'inscris à Strasbourg.

Depuis, je me déplace entre Genève, Porto Alegre, Strasbourg, et plus rarement Segré.

Le désir de pratiquer et d'enregistrer le déplacement *sur le vif, vivant, vécu*, réserve une place importante à l'observation et aux prélèvements à bord des différents moyens de transports empruntés et implique des paramètres qui résultent de la vitesse et de la mobilité pratiquées. Allant à contre-courant de l'attitude traditionnelle du voyageur qui se doit d'explorer lentement l'espace dans lequel il évolue, dans l'esprit de pouvoir garder et noter chaque détail, mémoriser

¹²¹ Entre l'Université Rennes 2 et l'UFRGS, Université Fédérale du Rio Grande do Sul.

chaque objet, chaque scène vue, ressentie, entendue ; je tâche d'*agiter* et de favoriser mon rapport au mouvement, au rythme, à la vitesse, au passage, au transfert.

Dans l'intention de collecter des fragments au cours des nombreux déplacements, espaces et lieux traversés, chemins parcourus, un outil principal est institué en tant qu'enregistreur, capteur du *temps réel*¹²², le *Smartphone*. Il s'agit d'un véritable accompagnateur au quotidien, qui se fera volontiers instrument d'expérimentation, et qui introduit l'omniprésence de l'image saisie, de l'écran, dans cette récente greffe prothétique, prolongeant mon corps autant que ma boîte noire cérébrale.

Contrairement à Jean-Jacques Rousseau qui stipulait une règle primordiale concernant le voyage : « Quand on ne veut qu'arriver, (...) on peut courir en chaise de poste ; mais quand on veut voyager, il faut aller à pied¹²³ », ici : place à l'étonnement, à l'accident, au manque de temps face à la vitesse qui domine. Peut être la volonté d'arriver est trop grande, et vouloir en référencer chaque instant dans le but de le revoir *plus tard*, m'y replonger à tout moment, est ce qui me pousse à emmagasiner ces impressions avant l'arrêt du véhicule dans lequel je suis transportée, *occupante*. Le mode de transport, *véhicule*, est un intermédiaire qui engage directement notre rapport à l'espace et au temps. Qu'il soit « mécanique ou informationnel, (il) est *en amont* de la vitesse et la précède. Il est un véritable médiateur entre l'homme et son lieu, entraînant selon sa rapidité un type de territorialité complètement différent¹²⁴. »

L'espace pratiqué, selon plus ou moins de vélocité, se conçoit donc comme un « concept opératoire, un support de procédures, un objet de transactions », un médium pratique et réflexif, à l'intérieur du territoire à travers lequel l'homme *pass*e. Le monde de la technique favorise ce rapport entre l'espace et le temps, rendant possibles de « multiples médiations qui s'interposent entre nous-mêmes et notre cadre de vie¹²⁵ » par le biais de ces médiateurs mobiles qui traversent les villes, les pays, le monde entier. « Une technique de transport impose en effet au voyageur des façons de faire, de sentir, de se repérer. Chaque grande technique de transport modèle donc une approche originale de l'espace traversé, chaque grande technique porte en soi un 'paysage'¹²⁶. »

¹²² Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

¹²³ Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920), Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 158.

¹²⁴ Jean Ollivro, *op.cit.*, p. 15.

¹²⁵ Marc Desportes, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace XVII^{ème} – XX^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 7-8.

¹²⁶ *Idem*, p. 8.

Gardant toujours à l'esprit la *mise en mouvement* en tant que commencement, instigation du travail à venir ; une *mise en route* réelle est nécessaire, elle se doit d'être expérience, physique, corporelle, épreuve pour les sens, prise de conscience, questionnement. En ce sens, il est fondamental de mettre en avant certains aspects importants dans cet essai, inhérents aux modes de transports dans lesquels nous vivons et voyageons, le plus fréquemment, de manière temporaire, qui montrent des attitudes, des habitudes, une appréhension de l'espace, du paysage, se faisant souvent exclusivement à travers l'œil. Quelle soit ferroviaire, autoroutière ou aérienne, la vision est perception ; d'un paysage, d'un détail, d'un état du monde, vus, à *distance*.

C'est donc très rapidement qu'un mode opératoire apparaît avec le prélèvement direct de ces fragments d'espaces-temps, *en mouvement*. En effet, quelques contraintes sont posées, et constituent le cahier des charges de l'image produite. Elle est donc exclusivement prise à l'aide du téléphone mobile, à l'exception de quelques moments, qui seront bien évidemment explicités et notés. L'image est projetée pour être cadrée et capturée au format portrait, dans un esprit de geste bref, reprenant l'usage ordinaire que nous faisons de ce téléphone portable : plaqué dans notre paume, à la verticale, un doigt pianotant, un seul suffit afin de toucher l'icône de l'appareil photo, de l'ouvrir automatiquement et de déclencher tactilement l'obturateur de la caméra.

Ce choix n'est vraisemblablement pas si insignifiant. En effet, le cadrage à la verticale reprend le format-page omniprésent dans notre société, un modèle qui « nous conduit. Et l'écran (qui) la reproduit¹²⁷. » Michel Serres ajoute : « Ce format-page nous domine tant, et tant à notre insu, que les nouvelles technologies n'en sont pas encore sorties. L'écran de l'ordinateur – qui lui-même s'ouvre comme un livre – le mime, et Petite Poucette écrit encore sur lui, de ses dix doigts ou, sur le portable, des deux pouces.¹²⁸ »

Tenu dans une seule main, conditionné au rythme des doigts pianotant sur l'écran tactile, le pouce « clique » sur le bouton principal, provoque une certaine allure au cours de laquelle les pages, les applications, les documents s'ouvrent, se tournent, se ferment, - s'effacent - ? D'un coup de pouce sur le bouton virtuel de la caméra, l'image est enregistrée, en une fraction de seconde. À l'instar du personnage développé par Michel Serres, les manipulations appliquées à l'appareil ainsi que les jeux de mains (de doigts !) répétés, propulsent cette expérience dans une

¹²⁷ Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, p.31.

¹²⁸ *Idem*, p. 32.

pratique similaire à celle de Petite Poucette¹²⁹, figure récente qui est apparue sans que nous n'en prenions vraiment conscience, et ce, de manière significativement rapide.

L'utilisation du terme *commuting*, cité plus haut, pour qualifier une grande partie des déplacements choisis comme matériel pour l'expérimentation, en particulier ceux qui constituent les allers-retours, les trajets de navettes, n'a pas été évoqué involontairement. Il s'agit effectivement d'une notion employée par Edmond Couchot, lorsqu'il évoque les caractéristiques fondamentales de l'image numérique, qui attestent du changement radical a éprouvé depuis l'arrivée des nouvelles technologies digitales. Elle est, premièrement, pure « *simulation du réel, et non plus une reproduction optique* » :

« Elle est la traduction visuelle d'une matrice de nombres qui simule le réel – l'objet – dont elle peut restituer une quasi-infinité de points de vue. C'est une image matrice capable de créer elle-même – car elle est intimement solidaire des circuits de l'ordinateur et du programme qui la génère – une multiplicité d'autres images qui seront visualisées par un dispositif spécial (écran, imprimante, etc.). Susceptible de s'auto-engendrer et de se transformer (si elle en reçoit l'instruction), elle peut évoluer dans le temps, à l'inverse de la photographie qui ne saisit, par projection optique, qu'un seul aspect de l'objet et d'une façon très différente du cinéma dont la chaîne des photogrammes est immuable. *C'est une image à la puissance image*¹³⁰. »

L'image numérique, au contraire de l'image photographique, n'a pas de lieu matériel qui lui est imparti, elle va et vient, presque simultanément entre les terminaux de consultation et les centres serveurs du réseau, elle est capable et susceptible de muter, de se transformer à tout instant. Une autre spécificité qui la caractérise, la plus « troublante » pour Edmond Couchot, est son rapport avec le *langage*¹³¹. Conçue par des programmes informatiques, pour être recomposée visuellement, elle en appelle à un certain type de *translation*. En effet, « synthétiser une image » nécessite d'associer des nombres et des mots, d'« écrire des instructions dans un langage symbolique formalisé¹³² », capable de faire le lien, le relais, entre « les intentions de l'auteur et l'image mais aussi entre l'image et l'objet à figurer¹³³. » Des nouvelles relations entre l'image et le langage prennent place, qui provoquent un bouleversement de rapports entre la pensée visuelle et la pensée verbale, poussées à « s'hybrider et à se féconder mutuellement » :

¹²⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁰ Edmond Couchot, « Médias et immédias », *Art et Communication*, sous la direction de Robert Allezaud, Osiris, Paris, 1986, p. 189.

¹³¹ En italique dans le texte.

¹³² *Idem*, *op. cit.*, p. 191.

¹³³ *Ibidem*, p. 189.

« Avec les techno-*logies* numériques une autre manière se manifeste de nouer le visible et le dicible dont les conséquences seront incontestablement d'une importance exceptionnelle dans la culture à venir. Quand on doit passer par le langage pour créer une image, quelque chose est forcément en train de changer dans la pensée figurative et symbolique d'une société et de modifier tout le jeu du sens et de la signification¹³⁴. »

Enfin, une autre aptitude fondamentale à l'image numérique est qu'elle se construit et se montre sous un mode nouveau, celui, *conversationnel* ou *interactif*, qui jusqu'alors était un mode immanent au langage parlé. C'est la vitesse des calculs algorithmiques qui permet à cette interaction de se produire, et concède à l'image un temps de réaction extrêmement rapide aux « commandes ou aux instructions du regardeur », prenant place dans une simultanéité spatio-temporelle sans précédent, le *temps réel*. Un temps infime, *instantané*, qui en réalité dure un certain temps, certes indiscernable tant il est fugace, l'œil ne discerne pas l'écoulement de ce passage au format numérique. « L'interactivité peut être simple ou très complexe, mais elle repose toujours sur le même principe, celui d'une interaction plus ou moins rapide, d'une relation immédiate – sans intermédiaire – entre le regardeur et l'image¹³⁵ ». C'est de cette relation immédiate dont il s'agit ici dans les expériences et pensées qui vont suivre, celle de la prise d'image digitale, une saisie numérique, d'un coup de pouce, au cours de vitesses cumulées des moyens de transport et de télécommunication.

En 1986, Edmond Couchot avait clairement présupposé l'époque, la « culture » dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Imaginait-il, l'ampleur que prendrait ce schéma de traduction hybride, entre le penser, le dire et l'image numérique ? L'importance exceptionnelle de ce changement de pensée et de signification dont il parle, en avons-nous conscience, nous qui vivons *avec, par, dans* cette simulation pure, parfois, et plus particulièrement les jeunes, adolescents qui sont nés *dedans* ?

¹³⁴ Edmond Couchot, *op. cit.*, p. 190.

¹³⁵ *Idem*, p. 190.

2.1. En train

Laisser *filer le regard* au rythme du glissement du TGV, c'est prendre le contre-pied de l'hyperactivité exposée par Carl Honoré comme une généralité, où l'homme d'aujourd'hui ne tient plus en place et se doit d'être occupé en permanence, en particulier dans le train :

« Retirez toute stimulation extérieure et nous ne tenons plus en place, nous paniquons et cherchons quelque chose, n'importe quoi, pour occuper notre temps. Quand avez-vous vu pour la dernière fois un passager laisser filer son regard à travers la vitre d'un train ? Chacun est trop occupé à lire le journal, à jouer à des jeux-vidéos, à écouter son iPod, à travailler sur son portable ou à marmonner dans son téléphone mobile¹³⁶. »

Aspirant à une posture proche de celle de la figure du touriste, qui se déplace pour « aller voir¹³⁷ », je choisis préalablement un siège côté fenêtre, afin de regarder passer le paysage et de prendre des images, dès la mise en marche de la machine. Une forme de résistance face aux pratiques des autres habitants temporaires du même compartiment. D'une certaine façon, j'entends, car la passivité, fréquemment connotée lorsqu'il s'agit *seulement* de regard, n'en est qu'apparente. C'est une observation active, qui se double d'ailleurs de captations et de prélèvements nombreux d'horizons traversés à grande vitesse.

À l'intérieur du confort de cette voiture, dans l'attente de l'arrivée, agissant tout naturellement dans cet espace, il est difficile d'imaginer qu'au début du XIX^{ème} siècle, l'apparition du chemin de fer provoque un bouleversement dans la vie, la perception et le regard du voyageur, de l'appréhension face à l'environnement qu'il sillonne. Il en est de même de l'expérience sensorielle et contextuelle du voyage :

« Au cours du voyage traditionnel, le voyageur participait à l'effort du déplacement, en descendant de son véhicule dans les montées trop fortes, par exemple, ou encore en appréciant par lui-même l'effort fourni par les chevaux. La mécanisation impose une force de traction aveugle et tient à

¹³⁶ Carl Honoré, *Eloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2013, p. 22.

¹³⁷ Jean-Didier Urbain, *L'idiote du voyage, Histoires de touristes*, Paris, Payot&Rivages, 2002, p. 54. Dans cet ouvrage, l'auteur expose la figure si méprisée et péjorative du touriste au cours de l'histoire, et perdue dans l'inconscient collectif. Le touriste est bête, il ne voyage pas, il ne fait que circuler, il s'approprie et pille l'espace qu'il traverse, participe à l'uniformisation culturelle du monde. « Parasite 'photophage', ce nomade touche-à-tout s'infiltré, souille, viole et vole tout ce qui passe à sa portée – ne serait-ce que de son regard. Et aujourd'hui, à travers les milliers d'yeux globuleux de sa caméra ou de son caméscope, ne s'approprie-t-il pas tout ? »

l'écart le voyageur. Au cours du même voyage, à cheval ou en voiture, il était toujours possible pour le voyageur de regarder droit devant, dans la direction de la route, et d'appréhender l'espace traversé dans toute sa cohérence. Assis dans son compartiment, le voyageur ferroviaire doit se contenter de regarder ce qui défile sur le côté, dans le cadre de la fenêtre, sans très bien comprendre ce qu'il voit, faute de pouvoir orienter son regard vers l'avant du train et de distinguer ce qui, quelques minutes plus tard, passera devant ses yeux¹³⁸. »

Le chemin de fer est un thème fortement critiqué, et ce, de manière récurrente dans les récits de voyage¹³⁹ ; on l'accuse d'annuler la valeur de l'effort du déplacement, de faire disparaître la notion de quête, de « banaliser les villes », banaliser le monde. Qu'il aille à pied, à cheval ou en voiture, le voyageur faisait une expérience pleine et entière du monde extérieur, il se trouvait être en continuité directe avec le monde, avec l'autre, « offrant un contact toujours renouvelé avec les choses familières.¹⁴⁰ » Le déplacement en train ne se caractérise pas seulement par l'intention, le motif, l'obligation du voyage ; il constitue une expérience singulière, qui émeut tant par la nouveauté qu'il incarne, que par le basculement des habitudes qu'il provoque.

« Pour tous les voyageurs, le premier trajet en chemin de fer est précédé de sentiments très mêlés. Pour certains, c'est une aventure merveilleuse, pour d'autres, une véritable épreuve. Ces sentiments sont à l'image de l'accueil fait au nouveau moyen de transport. D'un côté le train est glorifié ; c'est l'instrument du progrès, certes matériel, mais aussi spirituel, puisque reliant tous les peuples du monde, il est un facteur de paix. De l'autre, on redoute cette innovation, considérée comme dangereuse, comme inhumaine¹⁴¹. »

Avec le train, les marques et les repères s'évanouissent, l'homme doit adapter sa conduite, ses perceptions, son regard à un nouvel espace fréquenté, une nouvelle vitesse, un nouveau cadre à travers lequel il découvre un autre paysage. Auparavant le corps était à l'épreuve lors de la mobilité, quand avec le train, l'expérience sensorielle semble occultée et bornée à la vue de l'espace latéral d'où elle est désormais possible. Plus de point de vue global, frontal, mais une vision panoramique, qui se décline *de côté*.

« Le voyage en chemin de fer rompt avec ces approches contextuelles. Au voyageur isolé dans son compartiment ne parviennent que des bruits, des fumées, des trépidations, des visions fugitives. Ces sensations, parfois atténuées, parfois violentes, lui paraissent artificielles. Tout le rôle du

¹³⁸ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁹ Sylvain Venayre, *op. cit.*

¹⁴⁰ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴¹ *Idem*, p. 123.

confort qui lui sera progressivement offert sera d'apporter une sorte d'anesthésie de tous les sens, hormis celui de la vue¹⁴². »

Avec l'apparition du train, les hommes n'étaient pas encore initiés à ce type de phénomène, leur regard insistant et répété sur l'extérieur, comme les mouvements brusques, rapides et saccadés de la machine, pouvait provoquer des vertiges, des malaises, une perturbation physiologique et cognitive. Les médecins demeuraient d'ailleurs très réservés quant aux effets néfastes qui découleraient de déplacements fréquents et de longue durée, sur l'apparition de possibles troubles et pathologies¹⁴³.

L'inconfort du corps n'est cependant pas uniquement d'ordre physique. Il est notamment social et culturel. Là où les hommes voyageaient de manière privilégiée et privée dans une voiture, accompagnés le plus souvent de personnes familières, d'amis, de compagnons avec lesquels ils nouaient rapidement contact ; le train fait de l'itinéraire un voyage effectué en commun, où une égalité relative à tous les voyageurs devant cette nouvelle technique règne désormais.

Cette situation provoque un changement substantiel et un impact fort dans la dissociation du sujet et de sa condition corporelle. L'homme se sent comme une banale marchandise transportée collectivement et indifféremment, estompant brutalement les « liens ancestraux tissés entre l'homme et le monde qui l'entoure, liens si forts que jamais ne pouvait se défaire l'unité de son être en une subjectivité et un corps, l'une étant réputée libre, l'autre appartenant à la sphère matérielle¹⁴⁴», ce qui contribue à une évolution essentielle du sujet dans la société moderne :

« La perte de l'ancienne sociabilité résulte, semble-t-il, de plusieurs faits. Tout d'abord, le caractère collectif et anonyme du voyage. L'impression de masse submerge le voyageur, lui ôtant l'envie de lier connaissance. Ensuite, le caractère fermé, confiné, coupé du monde extérieur, cette sorte de huit clos que présente le compartiment et qui rend malaisée la rencontre : on craint un gêneur, une personne dont on ne pourra se défaire, et c'est pourquoi on préfère la solitude, voire l'ennui, à une mauvaise compagnie. Enfin, l'individualisme propre à l'époque industrielle¹⁴⁵. »

¹⁴² Marc Desportes, p. 128.

¹⁴³ « La vitesse et la diversité des impressions fatiguent nécessairement l'œil comme le cerveau, note un médecin anglais. La distance des objets qui se transforme sans cesse exige un continuel travail d'adaptation de l'appareil oculaire à travers lequel ils s'impriment sur la rétine ; et la fatigue intellectuelle du cerveau à les recevoir est à peine moindre, même si elle est inconsciente », « The Influence of Railway Travelling on Public Health », *From the Lancet*, Londres, 1862. Cité d'après W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 60.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 131.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 131.

Marc Desportes évoque la perte d'un ancien modèle de sociabilité, qui en laisse entrevoir un nouveau, celui, individualiste, marqué par le repli sur soi. Condamné à l'inaction, le voyageur du chemin de fer adopte une nouvelle attitude, rendue possible par l'amélioration du confort, et se met à lire. La lecture est d'ailleurs devenue « l'occupation générale » du voyage ferroviaire, chacun possédant, indépendamment de la classe sociale auquel l'homme appartient, un ouvrage quelconque avec lequel passer le temps¹⁴⁶, *en passant*.

L'ennui provenant de l'inactivité du passager, n'est donc pas une invention si récente que cela. La monotonie est déjà une sensation présente et une donnée relative au déplacement en train. Lire donc, pour en atténuer la longueur et l'étirement spatio-temporel du trajet. Lire, aussi, pour ne pas avoir à *se mélanger*, à discuter avec son voisin tout ce temps durant. Les grands éditeurs¹⁴⁷ dans la fin du XIX^{ème} siècle y voient une opportunité dans la production à grande échelle de livres de petit format, les ancêtres du livre de poche et en diminuent le coût, favorisant la popularisation d'ouvrages de « bibliothèque des chemins de fer » dont l'objectif étant le « divertissement et l'instruction de tous¹⁴⁸. »

Parmi ces « œuvres intéressantes », une grande majorité des voyageurs choisit de partir avec un guide touristique et lit en voyage, des récits de voyageurs. Il est intéressant de noter que nos habitudes, en deux siècles, n'ont pas connu de bouleversement si drastique. Qui part aujourd'hui, sans guide, sans carte, sans notion aucune, de l'endroit où il va ? Ou sans un récit d'expérience, d'explorateur ayant découvert la région dans laquelle nous allons ? Et plus encore, nous avons le mobile, avec lequel il est possible de connaître et voir où nous sommes, d'où nous partons, où nous nous rendons.

À l'instar des récits et ouvrages étudiés par les jeunes aristocrates se préparant à la navigation du Grand Tour¹⁴⁹, les guides touristiques donnent à lire aux voyageurs des expériences et des espaces que l'homme veut lui aussi aller voir. *Aller voir*, dans le but de conforter des impressions, assurer ses idées et sa connaissance du monde, désormais plus rapidement et facilement accessible.

¹⁴⁶ Cité par W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990, p.69.

¹⁴⁷ MM. L. Hachette et Cie

¹⁴⁸ J. Mistler, *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1964. L'entreprise est couronnée de succès ; les ventes atteignent 1 million de francs en 1864, 1,5 million en 1866 et 2,7 millions en 1873.

¹⁴⁹ « À partir de la fin du XVII^{ème} siècle, une nouvelle pratique se développe, qui aura une influence sur l'Europe entière : le Grand Tour. Né en Angleterre, c'est un voyage sur le continent, de ville en ville, relativement rapide, que l'on fait entreprendre aux fils de l'aristocratie ou des classes montantes afin de parfaire leur éducation. », in A. Billi, *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*, Paris, G. Montfort, 2001.

« Mais, en proposant des vues réalistes et précises, souvent reprises par les journaux, les albums donnent envie aux contemporains d'aller découvrir par eux-mêmes les sites représentés et le goût d'une certaine 'consommation visuelle', comparable à cette approche facile et fascinante qu'offrent alors les panoramas et les dioramas. Le paysage lithographique joue donc moins le rôle d'une image de référence, qui s'impose par sa puissance expressive, que celui d'une invitation à voir et à découvrir¹⁵⁰. »

Le voyageur n'instruit donc pas seulement sa connaissance littéraire, il devient également un « consommateur visuel », prenant connaissance des paysages retranscrits par les peintres et les découvreurs de l'époque, formant, par là même doublement son regard, face au cadre qu'il parcourt et grâce aux bagages culturel, perceptuel, émotionnel qu'il porte avec lui. Alors qu'il pouvait auparavant prêter son regard à chaque chose, appréciant « les distances à partir d'éléments pris comme points de repères », ce mode de découverte de l'espace environnant est désormais impossible, les premiers plans disparaissent face à la vitesse, laissant au voyageur la possibilité d'un cadre latéral visant le lointain.

« Alors ce qui s'offre à la vue peut être observé même animé d'un mouvement de grande amplitude.¹⁵¹ » Bousculé dans le cadre qu'il lui est accordé, le paysage n'apparaît pas, qu'il s'est déjà évanoui, comme le constate Louis Napoléon Bonaparte, en 1833 au cours d'un voyage en Angleterre : « Tous les objets passent devant vos yeux avec une rapidité inouïe, maisons, arbres, barrières, tout disparaît avant qu'on ait pu le fixer¹⁵². »

« La vue à travers la fenêtre d'un train à pleine allure est alors souvent comparée à celle que l'on peut avoir dans l'ocilleton d'un kaléidoscope : les structures volent en éclats, les objets se télescopent, les formes se fragmentent, se combinent selon mille manières, puis se décomposent jusqu'à la dissolution complète dans l'abstraction. En train, tout va trop vite, tout passe¹⁵³. »

C'est à partir de 1860 avec la seconde génération des usagers¹⁵⁴, que le regard s'adapte à la situation et ne constitue plus une gêne ; il s'agit d'ailleurs plutôt d'un appétit certain, d'une soif d'expérience visuelle. Les peintres semblent notamment très inspirés par cette autre pratique du

¹⁵⁰ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵¹ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵² Louis Napoléon Bonaparte, lettre de mars 1833 à Hortense Beauharnais, in Adrien Dansette, *Napoléon III*, Genève, Famot, 1977, p. 43.

¹⁵³ Clément Chéroux, « Vues du train », *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/101>. consulté le 21 novembre 2017.

¹⁵⁴ Clément Chéroux, *op. cit.*

corps et singulièrement de l'œil, qu'ils traduisent par le biais du dessin, du croquis, de la peinture. Henri Vincenot évoque l'incidence du déplacement ferroviaire dans la peinture de Camille Corot car « c'est au moment où ce grand marcheur abandonne la diligence pour prendre le chemin de fer que sa peinture se modifie et que son paysage s'émancipe¹⁵⁵ ». De la peinture *de plein air* à la peinture *de pleine vitesse*.

C'est également l'expérience du transport en train qui attise le désir de Edgar Degas, celui de réaliser des peintures de paysage, un thème qui lui est peu connu ou attribué. Edgar Degas indique à son ami Ludovic Halévy que ces monotypes¹⁵⁶ sont le résultat de voyages faits durant l'été : « Je me tenais à la portière des wagons, et je regardais vaguement. Ça m'a donné l'idée de faire des paysages¹⁵⁷ », et d'ajouter que cette manifestation picturale différente n'est pas le résultat d'états d'âme, il s'agit au contraire, d' « états d'yeux ».

Autant de coups d'œil, un mécanisme de vision qui ajuste la perception et la préhension d'un espace vu en mouvement, digne d'intérêt. Johan Barthold Jongkind est fasciné par le chemin de fer et complètement influencé par ce mode de transport qui en viendra à modifier son style, ses attentes, l'attitude face à sa pratique :

« Dans le cadre de la fenêtre du wagon j'ai vu passer, à la vitesse d'un éclair, plus de mille tableaux successifs, mais je ne les ai qu'entrevis, très vite effacés par le suivant, et, au retour, je les ai revus mais avec une lumière différente et ils étaient autres. Et j'ai compris que c'était comme ça qu'il fallait peindre : ne retenir que l'essentiel de la lumière surprise en une seconde à des moments différents. L'impression fugitive sur la rétine suffit. Tout le reste est inutile¹⁵⁸. »

Marc Desportes, pour reprendre les mots cités plus haut, s'intéresse à l'incidence de la technique sur les nouvelles « façons de faire, de sentir, de se repérer ». Cette approche originale de la vitesse de la lumière et d'une vision impossible à détailler, influence le style pictural de Jongkind, qui ne prêtera donc d'intérêt qu'à l'instantané de la lumière. « Une impression sur la rétine », difficile à dissocier du mouvement impressionniste, contemporain de l'usage banalisé et répété du train, et dans lequel Jongkind, et de nombreux autres peintres seront de puissants messagers.

¹⁵⁵ Henri Vincenot, *L'Âge du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980, p. 136.

¹⁵⁶ Il s'agit d'une série d'une douzaine de monotypes, entreprise entre 1890 et 1894, voir le catalogue de l'exposition de 1893, *L'Europe des peintres*, Paris, Musée d'Orsay-RMN, 1993, p. 60.

¹⁵⁷ Edgar Degas, *Lettres de Degas*, Paris, Grasset, 1945, p. 277-278.

¹⁵⁸ Johan Barthold Jongkind, *cit. in* Henri Vincenot, *op. cit.*, p. 136.

Bien loin d'affirmer comme Henri Vincenot que « c'est de la portière d'un train, lancé à cinquante ou quatre-vingts kilomètres à l'heure, qu'est né l'impressionnisme », l'importance du chemin de fer dans l'affleurement d'un regard ondoyant, furtif, soudain, est indéniable. Cette sensation d'impression, alliée à l'allure extraordinaire de la machine, provoque également des expériences sensibles et des envolées poétiques, comme chez Victor Hugo par exemple :

« C'est un mouvement magnifique et qu'il faut avoir senti pour s'en rendre compte. La rapidité est inouïe. Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges ou blanches ; plus de points, tout devient raie ; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes [...] ; de temps en temps, une ombre, une spectre, debout, paraît et disparaît comme l'éclair à côté de la portière [...]»¹⁵⁹. »

« Tout devient raie », telle est la perception ressentie face à ce mouvement presque indescriptible, il faut l'avoir vécu et vu pour le saisir complètement. Un nouveau regard qui implique une nouvelle manière de le traduire. De nouvelles expériences mobiles, à pleine allure, qui incite l'œil et le corps. Des touches éparses, fragmentées, visuelles, seront très bientôt couchées, par texture et tons de couleurs successifs, sur la toile des peintres. Bolide de fer sur rails, contemporain de l'émergence picturale et expérimentale, c'est en 1874, lors d'une exposition organisée dans l'atelier de Nadar, qu'apparaît instinctivement ce terme d'Impressionnisme.

Impression, soleil levant (1872-1873) du peintre Claude Monet¹⁶⁰ est la toile qui donnera à la critique le nom de ce mouvement, qualifiant ainsi tout le groupe présent d'« impressionnistes », dénonçant l'attitude des peintres qui n'avaient pas suffisamment de « connaissances solides et qu'ils pensaient qu'une impression fugitive suffisait à faire un tableau¹⁶¹. » Et Elie Faure d'ajouter son point de vue contraire sur le sujet :

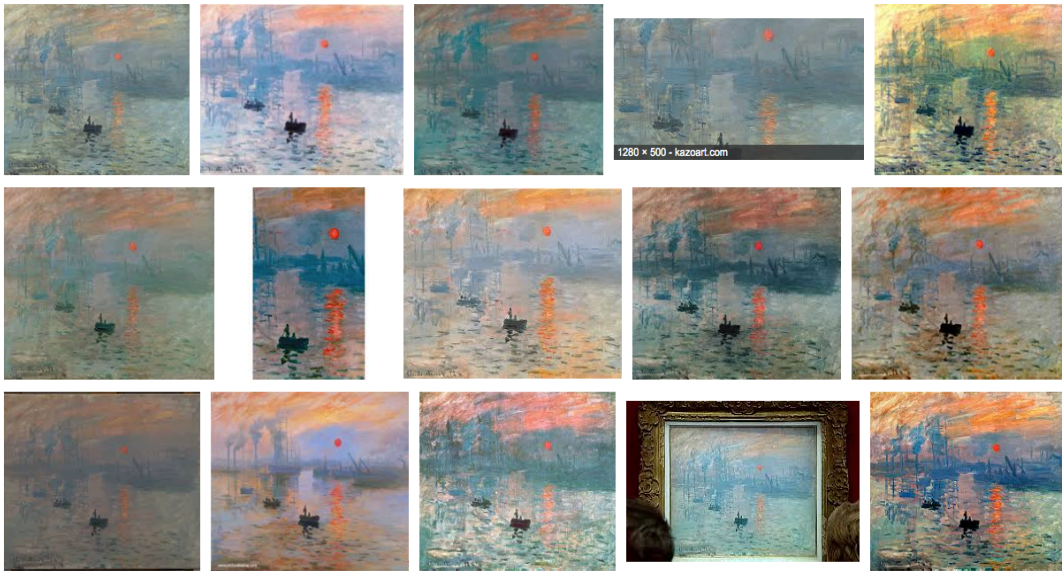
« Pour la première et seule fois, sans doute, dans l'histoire de la peinture, le nom qu'on a donné à ce mouvement lui convient [...] Il est la sensation visuelle fulgurante de l'Instant, qu'une longue et patiente analyse de la qualité de la lumière et des éléments de la couleur a permis à trois ou quatre hommes de fixer au vol dans leur complexité infinie et changeante. Il néglige la forme des choses, il perd de vue, dans sa recherche des échanges universels, la ligne qui les délimite et le ton qui les

¹⁵⁹ Victor Hugo, « Voyage en Belgique », *Voyages*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 611. Lettre datée du 22 août 1837, Hugo fait le récit de son voyage entre Anvers et Bruxelles.

¹⁶⁰ C'est Auguste Renoir qui lui suggèrera ce titre, in Elie Faure, *op. cit.*, p. 752.

¹⁶¹ Ernest H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001, p. 519.

définit. Il ne voit plus que la vibration lumineuse et colorée de l'écorce de la nature. Mais, quand il décroît et se transforme, il a nettoyé l'œil des peintres, enrichi leurs sens d'un énorme trésor de sensations directes que personne n'avait éprouvées aussi subtiles, aussi complexes, aussi vivantes auparavant, doué leur technique d'un instrument ferme et neuf et travaillé, par son intransigeance même, à la libération future de l'imagination jusqu'alors prisonnière d'un idéalisme plastique et d'une contrainte littéraire qui avaient donné tous les fruits depuis quatre ou cinq cents ans¹⁶². »



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872
Huile sur toile, 48 x 63 cm
Musée Marmottan Monet

Capture d'écran 2018-06-25 à 02.00.46, Google Images

Sortir de l'atelier et sentir le plein air, voir la lumière extérieure et non retranscrire celle posée, montée et inchangée de l'atelier qui présente un modèle fixe et figé ; expérimenter la matière, les tons et les couleurs, rendre compte du mouvement, de l'événement, dans un geste fugace, fugitif, un instant particulier. Il ne s'agit pas d'un idéal du beau, comme dans la conception classique de l'art, ni d'une tentative de traduction de l'essence éternelle des choses. Au contraire ici, il s'agit de bouleverser les valeurs et conventions préétablies, et de laisser une place prépondérante à la vision de l'artiste. Lui-même choisit désormais le thème et le sujet de son tableau, parfois proche de l'esquisse ; sortir de l'atelier, c'est faire place à la vie quotidienne, représenter une réalité environnante, pertinente à un moment spécifique et sous des conditions singulières.

¹⁶² Elie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris, Bartillat, 2016 (2010), p. 752.

L'artiste, ici le peintre, s'émancipe peu à peu des différents aspects ancrés profondément dans la société dans laquelle il vit. Avec la pratique d'une nouvelle peinture qu'il choisit et ne subit plus, il montre et représente ce qu'il désire, ce qu'il sent, ce qu'il voit, sur l'instant. *Impression*.

D'autre part, le développement de la photographie, - événement concomitant à celui de l'apparition du chemin de fer -, pousse à une métamorphose de la peinture. Là où les peintres excellaient dans l'art du portrait et répondaient à cette activité picturale d'œuvres historiques, officielles, de l'ordre du témoignage ; désormais un appareil, doté d'un objectif, cadre et fixe l'image parfaitement, rend réel le modèle capturé, sous une forme matérielle, en un temps jusqu'à présent inimaginable.

« Le peintre allait petit à petit renoncer à des tâches que la photographie pouvait remplir mieux et à meilleur marché. Jusqu'alors, ne l'oublions pas, l'art de peindre avait servi à un certain nombre de fins utilitaires. C'est à la peinture qu'était confié le soin de fixer les visages humains, de conserver le souvenir d'un édifice ou d'un événement, plus généralement de transmettre à la postérité toute apparence transitoire. [...] Ce rôle documentaire allait passer à la photographie¹⁶³. »

Deux types d'impressions donc, l'une d'ordre subjectif poussant parfois même vers l'abstraction, et l'autre désirant être le plus réaliste possible. Composant avec les aplats et touches colorés, réalisant un tableau en quelques gestes vifs et immédiats, étudiant le mouvement climatique et l'incidence des ombres et lumières en situation de plein air, les impressionnistes contrecarrent le document photographique en noir et blanc, où la durée d'exposition est encore longue, le modèle semble souvent trop rigide dans l'attitude représentée, la pratique manque encore de flexibilité et de praticité.

C'est dans les années 1880, avec le gélatino-bromure d'argent que la photographie instantanée écloso et permet de saisir les premières photographies d'un train en mouvement¹⁶⁴. Au cours d'un voyage à travers la France, August Strindberg, écrivain suédois, développe d'ailleurs une analogie directe entre la vision ferroviaire et l'image instantanée qui se fait chaque fois plus présente et prosaïque, une impression directe captée à bord du train, venant se fixer sur sa rétine.

« Le plus beau pays d'Europe, où l'on trouve tous les climats, toutes les sortes de nature [...] est enfermé dans le magasin de mon œil reposé, telle une série de *Momentaufnahme* ; maintenant je vais chercher à tirer

¹⁶³ Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p. 525.

¹⁶⁴ Paul Nadar réalise en 1884 une série : *Épreuves instantanées obtenues pendant la marche rapide du train*, in Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 4.

ces images avec tous les moyens dont je dispose, après avoir retouché les négatifs à l'aide d'annotations faites durant ce voyage¹⁶⁵. »

À l'instar du photographe, comme le vocabulaire utilisé en atteste, August Strindberg procède à des captations visuelles, sans image matérielle, qu'il va ensuite tenter de retranscrire à l'aide de sa plume. Une condition semble nécessaire, celle de la capacité de l'œil qui, semblable à celle de l'objectif photographique, malgré la pleine vitesse, perçoit et fige les fragments fuyants. L'artiste a archivé dans sa mémoire ces impressions qu'il nomme *Momentaufnahme*, expression qui désigne l'instantané photographique. *Momentaufnahme*, si l'on tente de le traduire en déconstruisant littéralement le terme, serait le « nom sur un moment ». Donner un nom, instantané, au moment capté, gardé. Une traduction matérielle ou littéraire de l'instant furtif, qui est passé par l'œil, de l'homme ou de la caméra.

N'étant pas seulement instantanées, la vision ferroviaire, comme la vision captée avec l'appareil photographique partagent toutes deux un aspect encadré, fragmenté, qui s'offrent toutes deux à l'œil. Comme un objectif, l'œil voit aussi sa capacité rétrécie, d'une part en raison de l'allure vive, d'autre part en raison du dispositif ferroviaire qui impose également un regard dirigé sur le sens de la marche « avec une nette tendance à rester sur un plan fixe, parallèle au rail ». Ce qui provoque un certain focal, une mise au point du regard. Une autre analogie est ici indiscutable donc, celle de la *chambre noire*, développée par Clément Chéroux :

« Avec le paysage qui vient se projeter sur la vitre, la voiture de chemin de fer [...] est semblable à ces immenses *camera obscura* à l'intérieur desquelles l'observateur se tient tout entier pour voir le spectacle de la nature se dessiner sur la paroi. La chambre et la voiture ont toutes deux la même capacité à isoler l'observateur dans un espace de vision cloisonné où seule la vue est sollicitée. Ainsi installé dans sa machine à voir, le voyageur semble donc devoir agir comme le photographe : le regard vif et cadré, il décompose le réel en plans successifs et semble attendre, comme l'écrit en 1861 Benjamin Gastineau, que les plus riches scènes du paysages viennent 'se photographier sur la vitre du wagon¹⁶⁶. »

Malgré de nombreux témoignages de photographie ferroviaire, restés à l'état d'écrit, en particulier du point de vue des photographes amateurs ; très peu de documents matériels nous sont parvenus jusqu'à aujourd'hui. Ces captures instantanées ont disparues. Etaient-elles considérées comme techniquement ratées et indignes de servir à la documentation et à

¹⁶⁵ August Strindberg, *Parmi les paysans français* [1889], Arles, Actes Sud, 1988, p. 108-109.

¹⁶⁶ Benjamin Gastineau, *La Vie en chemin de fer*, Paris, Dentu, 1861, p. 35.

l'archivage ? Décevaient-elle plutôt l'attente que l'on avait, d'une prise instantanée, d'un déplacement, d'un regard en mouvement ? Faire la capture d'un paysage de la vitre du wagon en pleine vitesse neutralise totalement le mouvement *présent*, passé. Il ne s'agit plus que de fragments immobiles, qui s'apparentent à une photographie de paysage, banal, ne présentant pas d'attrait particulier, contrairement à l'approche corporelle que le photographe en fait. Paradoxe soulevé par Joseph-Maria Eder, dans *La Photographie instantanée* (1884) :

« Ceux qui commencent à faire de la photographie instantanée ambitionnent de saisir un train à grande vitesse. Ceci est pourtant une besogne ingrate car si l'épreuve obtenue est nette, le train semble absolument au repos et l'affirmation seule du photographe, plus encore que le panache de vapeur qui voltige, garantit bien l'instantanéité de la pose¹⁶⁷. »

Seule la légende associée à l'image produite, comme la bonne foi de son auteur peuvent attester de cette « besogne ingrate ». Les impressionnistes, grâce au rendu flou de leur peinture, à la simplification ou même l'absence de certains détails, répliquent à l'immobilité de cette capture figée, et intègre totalement le mouvement dans l'expérience picturale. Le flou également présent en photographie, était un élément qui, pour des raisons de conventions avait été banni et avait disparu des essais, il revient finalement en force comme présentant la singulière « manifestation visible du mouvement ».

« Accepter de la réintroduire dans l'épreuve, c'était aussi renier les plus récents progrès de la technique, c'était manquer volontairement son image gageure que les photographes refuseront le plus souvent d'admettre dans les années 1910-1920. En cette fin de XIX^{ème} siècle, l'image rêvée est une image 'ratée'¹⁶⁸. »

L'image rêvée est une image ratée. Cette dernière phrase retentit d'une manière singulière et sonne comme un manifeste. C'est en effet une caractéristique qui touche directement à la pratique personnelle entreprise, celle qui se veut un témoignage d'un mouvement en cours, induit par le moyen de transport emprunté, une technique de captation artistique choisie. Chaque interférence peut faire trace, une marque d'un certain élan, d'une cadence, d'un rythme, d'une dynamique. Cette parenthèse historique se trouve incontestablement en dehors du cadre chronologique élaboré initialement. Elle est néanmoins fondamentale à la mise en contexte et au

¹⁶⁷ Josef-Maria Eder, *La Photographie instantanée* [1884], Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 87.

¹⁶⁸ Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 6.

bon déroulement de cet essai, qui aborde des notions, des pratiques et des usages analogues, si on les compare, à première vue.

Quelques siècles plus tard, je réitère l'expérience, à bord du train, du tram, de la voiture, avec mon appareil photographique intégré au téléphone mobile, embarquée, avec un appareil lui-même, *embarqué*. Les instruments de capture, comme le *Smartphone*, sont extrêmement plus performants, ils sont numériques, réagissent en *temps réel*, et produisent des *images à la puissance image* comme nous l'avons cité plus haut. Les moyens de transport provoquent des vitesses incroyablement plus accrues, désormais cumulées, à la faveur des mobilités utilisées. L'image est prise très facilement, l'appareil corrige la netteté de manière automatique, interagit avec les éléments extérieurs, permettant une réalisation quasi parfaite, malgré la vitesse, les éventuelles secousses, les tremblements. Cela n'empêche évidemment pas les « ratés », accidents en cours de parcours, les actes « manqués » se trouvent en réalité des actes d'images notables, tout au long des expériences mouvantes¹⁶⁹.

Passagers

Embarqués, nous le sommes tous, *ensemble*, à bord de ce train, partageant et traversant un espace-temps provisoire, dans le même espace clos, *en mouvement*. L'expérience du déplacement en train, peut être très souvent réduite à la question du regard, à l'œil filant au rythme de la machine, au franchissement de territoires, aux vues des paysages parcourus. Il semblerait vraisemblablement que l'autre, le voisin, soit fréquemment négligé voire écarté de cet espace vécu, alors qu'il en constitue un élément considérable, et se révèle une composante essentielle de l'expérience, qui, par son apparition, sa présence, renouvèle la nature du déplacement :

« Sa vitesse, son volume, sa longueur, ses couloirs, ses compartiments, la durée de son lieu clos... Le chemin de fer propose toujours un voyage singulier, qui résulte d'une étrange conjonction : celle de la dynamique extérieure du paysage avec l'immobilité intérieure de la promiscuité. Dans cet intervalle s'annulent des contraires : la fuite et la séquestration, la solitude et la convivialité, l'enfermement et la découverte. Le train est un lieu de mystères et de révélations, d'isolements et de contacts mêlés¹⁷⁰. »

¹⁶⁹ Voir *infra*, « Scanning du banal »

¹⁷⁰ Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 199-200.

L'expérience du train ne s'arrête pas à l'expérience individuelle de l'individu qui prend place à bord, occupe son espace qui lui est réservé, s'accommode au confort qui lui est accordé, se blottit dans son coin et reste dans sa bulle, composée de différentes bulles rattachées les unes aux autres, voyageant à grande vitesse. Même si parfois, le déplacement s'y résume totalement. L'individu est bien trop occupé par ses responsabilités, ses petites habitudes, ses objets qui l'accompagnent, pour voir qu'en face, de tous côtés, d'autres hommes et femmes sont dans la même situation que lui. Il préfère tout ignorer. Par méprise, par paresse, par fatigue, par manque de temps (toujours le temps !), par manque d'éducation.

« Le train est donc bien plus qu'un moyen de transport. Lieu utopique, univers suspendu, c'est un espace initiatique où nul n'est vraiment chez lui, ni l'étranger, ni l'autochtone. Tous emportés par le même mouvement, tous 'condamnés' à vivre dans le même intervalle : un espace restreint à partager. Ils s'observent. Le train est un salon-mobile-avec-vue qui isole ses passagers de tout, sauf d'eux-mêmes. Ici s'accumulent, en une intimité contrainte et momentanée, des signes à voir, des signes à échanger : des gestes, des costumes, des regards, des sourires, des odeurs, des voix, des mots ; et puis, de l'autre côté de la vitre, le spectacle du vaste monde toujours recommencé¹⁷¹. »

Espace d'observation, laboratoire d'expérimentation, le train est un excellent moyen de prélever des fragments nécessaires à la recherche sur le terrain, « nécessairement issu d'un voyage, d'un déplacement – au sens strict comme au sens figuré – de notre aptitude à se confronter à l'ailleurs et aux différentes altérités¹⁷². » En effet, comme l'indique Carole Lanoix, le déplacement, le voyage devient « en quelque sorte méthode. »

« Il permet la mise à distance nécessaire pour observer, puis interpréter les indices de compréhension laissés dans les territoires et par la société rencontrée. Le voyage comme méthode est une manière de penser l'« autre », autrement, d'un dehors. C'est accepter de nous défaire de certaines conceptions qui tendent à déformer notre approche d'une réalité venue d'ailleurs ou lutter contre l'ethnocentrisme qui nous guette, « le comparatisme à sens unique » au dépend d'un savoir du regard, d'une capitalisation du voir¹⁷³. »

¹⁷¹ Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷² Carole Lanoix, « Notes, Notation, Narration : Le carnet de terrain comme « carto-ethnographie » », *Belgeo* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 17 décembre 2014, consulté le 16 février 2015. URL : <http://belgeo.revues.org/12862>

¹⁷³ *Idem.*

Penser l'autre, le questionner, le provoquer, c'est donc l'observer, avec ou sans interaction directe, souvent à son insu, afin de ne pas perturber *la dynamique en marche*. S'oublier soi-même, oublier tout du moins ses certitudes, afin d'ouvrir le regard, la perception, les sens, à ce qui advient. « L'observation est de mise et peut se déployer selon trois règles à observer : disposition, spéculation, imagination. »

« La première est l'adoption d'une posture. Être disponible est un véritable travail fondé sur l'oubli de soi pour disposer des autres. Une disposition du regard, de notre réceptivité, de l'éveil des sens et de nos intuitions. C'est joué [sic] de notre capacité à pouvoir s'installer dans l'espace physique, social et en transformation, dans le but de ne plus faire qu'un, de s'y confondre. Cette interaction fondée sur l'échange en tant que processus d'interaction continu – l'écoute et le partage – fait passer l'observateur de celui qui est observé à l'observateur intégré¹⁷⁴. »

Le *salon-mobile-avec-vue* serait donc plutôt un *salon-mobile-avec-vues*, où la vue du dedans vers le dehors, la vue de dedans de *son dedans*, ou du *dedans de l'espace partagé* se confrontent, se confondent, elles toutes, déjà informées, multiples. Observer l'autre pour se comprendre soi-même, observer ses gestes, ses attitudes, face au monde environnant, tenter de saisir ce qui se joue, à ce moment même.

« Compris plus fréquemment du point de vue économique, la seconde, *speculari*, la spéculation ou « observer d'en haut » doit également être pris dans le sens de l'autoréflexion critique de sa propre manière de penser. La découverte de l'autre nous renvoie finalement à nous-mêmes, au territoire que nous avons obligatoirement quitté. Par un jeu de miroir, nous pouvons toutefois tenter de déceler et nommer les manières de penser d'autrui, imaginer et anticiper leurs réactions et activités, comme si nous étions à « leurs » places, tout en portant un regard différent sur les nôtres, comme si nous étions cet « autre¹⁷⁵ ». »

Dans l'espace du train, nous sommes tous étrangers au territoire emprunté, habitants temporaires, peu importe la fréquence avec laquelle ces allers et retours se perpétuent. L'autre, c'est nous, et l'autre aussi, même s'il vit, chaque jour ce trajet. Il ne le fait pas toujours à la même place, avec les mêmes compagnies, aux mêmes heures, aux mêmes saisons. À chaque arrêt du bolide, nous est proposée « une première représentation du monde humain traversé. »

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Carole Lanoix. *op. cit.*

« À chaque station, le train ‘prélève’ et, pour ainsi dire, s’imbibe d’un échantillon de population extérieure. Cet événement transforme sans cesse l’entourage du voyageur, répercutant à l’intérieur des variations anthropologiques du dehors. Comme la gare, le train est aussi un sas, où s’effectuent, entre indigènes et visiteurs, les premiers mélanges et les premiers contacts¹⁷⁶. »

La rencontre avec l’altérité se fait donc dès l’abord du train, et non à l’arrivée, quand le pied est posé sur le sol de la destination choisie, rêvée, imaginée. Des allers et venues dans un *aller vers*, des entrées et des sorties répétées, des découvertes à chaque pause, au cours d’un trajet sur une ligne droite.

« Quoique le tracé immuable des rails fixe son parcours, le hasard demeure dans cette caravane. Espace clos, mais non étanche, le train, (...) est sans cesse réouvert aux ‘suggestions de l’imprévu’. Chaque arrêt est une osmose, certes superficielle, mais renouvelée, qui offre au touriste la possibilité d’une observation préliminaire : une ethnographie dans un fauteuil, *in vitro* en quelque sorte¹⁷⁷. »

Encapsulés à l’intérieur de ce train, *in vitro*, nous faisons tous partie de l’*expérience*. Un peu comme des cobayes dans une cage, observés et testés à dessein scientifique. Autant dispositif d’observation que laboratoire d’expérience, le compartiment partagé est un excellent moyen de questionner notre « être-dans-le-train¹⁷⁸ », tellement l’expérience diffère de la vie quotidienne, tandis qu’elle s’y insère complètement, comme notre *être-au-monde-mouvant* aujourd’hui.

D’autres, pourtant, ne voient absolument rien, de ce trajet. Là où Carl Honoré s’insurge contre l’hyperactivité des individus dans le train, de ceux qui sont incapables de (se) déconnecter, d’autres, eux, le sont *totalement*, et prennent ce temps-là pour *dormir*, se *laisser-aller*. Le photographe Pierre Morel capture ces moments d’épuisement, d’oisiveté, au cours de ses déplacements en France ou à travers le monde, depuis 2013. Ces moments dans lesquels l’être humain dort, *partout*. L’aisance photographique avec laquelle il peut saisir ces images, à l’aide du téléphone mobile, ainsi que la répétition de ces situations sont deux aspects non négligeables dans l’appréhension du thème par Pierre Morel.

Très présent sur les réseaux sociaux, il consacre un compte *Instagram* (@pierre_morel) à une série d’images prises avec son *Smartphone*, de ces « Dormeurs » actuels. « Je voulais faire autre

¹⁷⁶ Jean-Didier Urbain, op. cit., p. 201.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 201.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 199.

chose que sur *Facebook* ou *Twitter* : développer une petite série personnelle et trouver un thème cohérent. J'aime bien les dormeurs — comment les corps s'absentent dans leur environnement tout en y étant physiquement.¹⁷⁹»

L'abandon de l'espace au profit d'un temps de liberté personnelle, où le corps se met sur pause, s'exempte d'un éventuel stress, se laisse aller, à toute vitesse, à bord des moyens de transport¹⁸⁰. Un temps libre¹⁸¹, un temps non utilisé pour travailler, jouer, ou partager. Penser pour soi, à soi, ou ne pas penser du tout, s'extraire du monde. Se distraire du monde, tout en parcourant une petite portion de celui-ci. Ni autochtone, ni étranger, tous semblables face à la fatigue et au sommeil, l'individu capté par Pierre Morel, l'est bien évidemment à son insu. L'acte d'image du photographe n'est donc pas anodin. Gardant cependant une certaine distance face à l'autre, Pierre Morel se pose des contraintes et certaines restrictions, comme ne pas s'approprier exclusivement le visage de cet autre qu'il saisit, de l'inclure dans un cadre, un environnement, un contexte, ainsi que de ne pas prendre de photographies de SDF, par exemple, qui dépasse la limite du thème qu'il s'est posée, comme une certaine éthique individuelle.

Il s'approprie donc ces instants qu'il vole au passage, *en passant*, et publie instantanément sur le réseau social *Instagram*. L'image publiée devient donc publique, une trace numérique de cet espace public pour un temps, mis en commun. La notion d'espace public possède encore un sens grâce à l'utilisation et à la présence des transports publics, comme l'évoque Marc Augé lorsqu'il écrit sur l'expérience du métro :

« C'est à l'intérieur des rames en mouvement et dans les stations où l'on change de ligne ou de moyen de transport que l'espace public affirme son existence de manière éventuellement contradictoire. L'espace public, si l'on entend par là l'espace concret où tout le monde croise tout le monde, mais aussi l'espace abstrait où se forme l'opinion publique, est identifié pour une large part à l'espace des transports publics.¹⁸² »

¹⁷⁹ Pierre Morel, Site du photographe, [En ligne], <http://www.pierremorel.net/?search=Dormeur>, consulté le 18 avril 2018. Voir également cet article, Marie Fantozzi, « Dormir tout le temps, partout », [En ligne], <https://creators.vice.com/fr/article/ae4488/dormir-tout-le-temps-partout-mardi-insta>, mis en ligne le 2 août 2016, consulté le 18 avril 2018.

¹⁸⁰ Il est important de noter ici que Pierre Morel ne photographie pas uniquement les êtres humains qui dorment dans les moyens de transport, mais également dans les salles et files d'attente, les parcs, les espaces de loisirs, ou encore entre deux réunions ou conférences (Sommet de la COP21, notamment.)

¹⁸¹ Nous reviendrons sur la notion de « temps libre », celle développée par Jean Viard, voir *Infra*, « Vous êtes ici ».

¹⁸² Marc Augé, *Le métro revisité*, Paris, Seuil, 2008, p. 61-62.



Pierre Morel, *Les dormeurs*, 2013 à aujourd'hui
 Images capturées avec un Samsung Galaxy S7
 Captures d'écran d'iPhone X, du compte Instagram du photojournaliste, montage, juin 2018
 @pierre_morel

De multiples espaces publics, imbriqués les uns dans les autres. Celui que tous partagent, physiquement, où tous se croisent, font un « bout » de chemin ensemble, mais également l'espace où grandit la pensée critique, où l'opinion publique se façonne et s'impose, au cours d'échanges, d'expérience commune, dans la pratique quotidienne, fréquente ou extraordinaire de ces différents moyens de transports. Mais encore, l'espace public du Net, qui, malgré son immatérialité, son caractère impalpable, qui en font des composantes inhérentes aux technologies du numérique, constitue lui aussi un espace public, de diffusion à travers le monde, de communication avec l'autre, les autres, de formation d'une certaine subjectivité critique basée sur une multitude d'informations et de savoirs possibles et disponibles au cœur de cet environnement digital et médiatique.

Les Dormeurs de Pierre Morel sont inconscients de ce qu'il se passe, et sont sans doute, pour la plupart, pudiques au regard de cette intimité bafouée ; ils se trouvent secrètement et brusquement présents et présentés à la vue de tous¹⁸³, dans leur « plus simple appareil », dans une posture où finalement, « quand on dort, on est un peu tous au même niveau¹⁸⁴. » C'est une posture aussi controversée qu'intéressante, si l'on entre dans la question de l'intimité de cet autre, anonyme, qui a complètement baissé la garde.

Aucune mise en scène de sa part n'est possible, contrairement à la grande majorité des images qui sont publiées chaque jour sur les réseaux sociaux, où la présentation du *self*¹⁸⁵, est un élément constituant et dominant de l'action ou du geste fait sur l'image de soi, et avec l'autre. C'est le photographe qui cadre, « cherche une stratégie d'ajustement' entre soi et le monde autour de lui », car pour « cadrer un fragment de monde il est nécessaire avant tout de se sentir *pris* dans le monde. Ce sont des composants sensoriels non visuels, mais polysensoriels, qui mobilisent l'intention de photographier un événement¹⁸⁶ », permet de composer avec la matière brute qu'il rencontre, l'environnement présent, la posture des corps abandonnés, temporairement, *à sa portée*.

¹⁸³ Le compte *Instagram* de Pierre Morel comptabilise 2353 abonnés à ce jour (23 juin 2018), c'est un compte ouvert à tous, public.

¹⁸⁴ Marie Fantozzi, *op. cit.*

¹⁸⁵ Voir *Infra*, « Faire acte d'image ».

¹⁸⁶ Maria Julia Dondero, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », *Communication et langages*, 2007, n°151, p. 26.

2.2. Dans la *lotação*

À Porto Alegre, depuis 2007, je me déplace très fréquemment par le biais de la *lotação*¹⁸⁷, un minibus rouge, bleu indigo et blanc, qui emprunte à quelques rues près, les mêmes lignes que les bus habituels, à la différence d'avoir la possibilité de le prendre à n'importe quel point de la ligne, ainsi que de descendre où bon nous semble. Un taxi bon marché, un peu plus confortable et plus onéreux que le bus. J'ai été dès mon arrivée à Porto Alegre, un peu *forcée* de l'utiliser : pour une question de facilité d'abord, je suivais un certain itinéraire pour rejoindre le centre ville, et pouvait dire au chauffeur où je souhaitais sortir. Parfois même, c'est le chauffeur qui m'indiquait exactement où me rendre selon l'adresse souhaitée, quand il comprenait ma requête, et moi sa réponse ; on apprend toujours plus vite une langue du pays où nous nous trouvons, lorsqu'on vit quotidiennement et seul(e) dans ces diverses situations du quotidien.

La *lotação* avait pour objectif de tranquilliser mon esprit face à l'insécurité régnante et aux discussions de certains *porto alegrenses* qui s'inquiétaient souvent plus que moi, de me laisser voguer seule à ces occupations, quand j'étais accompagnée d'un ordinateur portable et du mobile, *iPhone* 3G, tout récents à cette époque. Je devais m'y sentir plus au calme ; j'éprouvais plutôt la sensation d'être privilégiée et de profiter d'un luxe inabordable pour la plupart de la population.

« (...) j'y suis assise et située plus en hauteur. L'allure à laquelle nous allons est plus dynamique que l'automobile et selon la conduite du chauffeur, qui presque agressive parfois, conduit par à-coups, de manière très saccadée. En fonction de la surface de la chaussée, des pavés, des trous, des embouteillages, l'énergie change... L'impression est d'être montée sur ressorts, tant les suspensions paraissent rebondir à chaque impact ; et provoquent des ruptures dans la continuité du mouvement et de la vitesse de l'engin. Le bruit est singulier. Sa climatisation parfois extrême, nous glace pendant tout le voyage, congèle le cuir chevelu en hiver, quand le froid humide nous prend jusqu'aux os. Le rythme est frénétique dans les descentes et dans les pentes, qu'arriverait-il si les freins venaient à lâcher ? Dans les montées, au contraire, la lotação peine à donner la force nécessaire. Un minibus lancé à toutes allures dans la jungle urbaine et son trafic intense...¹⁸⁸ »

¹⁸⁷ Terme uniquement utilisé à Porto Alegre, les habitants brésiliens des autres villes ne sachant souvent pas de quoi il s'agit lorsque je le cite.

¹⁸⁸ Notes prises en transit, sur le *Smartphone* : 28 mars 2014, 22h45 (heure de Paris).

Quelques années plus tard, en 2014, je reviens à Porto Alegre pour un semestre d'études à l'Université. Empruntant la *lotação* à nouveau, c'est un excellent prétexte à la capture d'images, la prise de notes, la lecture, entre ces allers et venues du Sud de la ville au centre et *vice-versa*. Je peux me permettre de « dégainer » l'outil sans trop de crainte, même si cela peut toujours constituer un risque. Je le fais donc à *demi-cachée*, sans trop m'étendre dans mes gestes, accolée à la vitre, le plus souvent. Cela peut paraître exagéré, d'ailleurs d'autres étudiantes françaises en 2008, ont perpétué l'échange institué entre Rennes 2 et Porto Alegre, et trouvaient, elles aussi, que ces attitudes et cette peur constantes résultaient d'une sorte de paranoïa ambiante.

À force d'en parler, de le répéter, cette peur devenait-elle (peut-être) plus présente dans l'inconscient collectif. Chacun y allait de son anecdote personnelle, il s'agissait donc d'être prudente, malgré tout. En octobre 2009, nous nous sommes fait braqués mon compagnon Rafael et moi, à main armée, par deux hommes qui cherchent à fuir la police et volent la voiture. Après plus de deux ans sans avoir été inquiétée, peu de temps avant de rentrer en France, l'ingénuité dans laquelle je vivais jusqu'à présent s'effiloche, et je sens désormais cette pression et une angoisse nouvelle dans l'atmosphère environnante.

Saisir l'image à travers la vitre est donc une posture de retrait, de retranchement, de résistance, si faible soit-elle. Une bulle « paisible » à l'intérieur du chaos urbain. Une paix d'esprit, somme toute un peu dérisoire. Outre la violence qui pourrait advenir, car elle peut frapper partout, à chaque instant ; je ne me laisse toutefois pas gagner par la peur. La vie est faite d'événements, qu'ils soient heureux ou fâcheux.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Zona Sul – Centro*, mars 2014
Images prises avec l'iPhone 4
Montage *Photoshop*, 2018.

En 2014 donc, je mets à profit ces déplacements presque quotidiens afin de constituer une collecte conséquente de fragments à bord des moyens de transports empruntés, d'expérimenter un même trajet, au jour le jour, et de capturer ces passages répétés. Ne souhaitant pas vraiment me faire remarquer par cette attitude, le téléphone plaqué contre la vitre, je tente parfois de dissimuler cette action. Observant et extrayant des portions de l'extérieur traversé, le reflet que je vois sur la paroi transparente met en évidence les attentions particulières aux actes du dedans, avec ces autres du dedans, alors que la tentative est de prendre ce qui se passe au dehors. Je *prends* du dehors, alors que je suis encore dans un espace observable, en compagnie d'autres, *in vitro*. Pendant deux semaines, je choisis de capter un autre type d'image, celle de l'intérieur, les entrées et sorties des différents passagers, leurs passages à l'intérieur du véhicule, le fragment d'espace-temps passé avec eux.

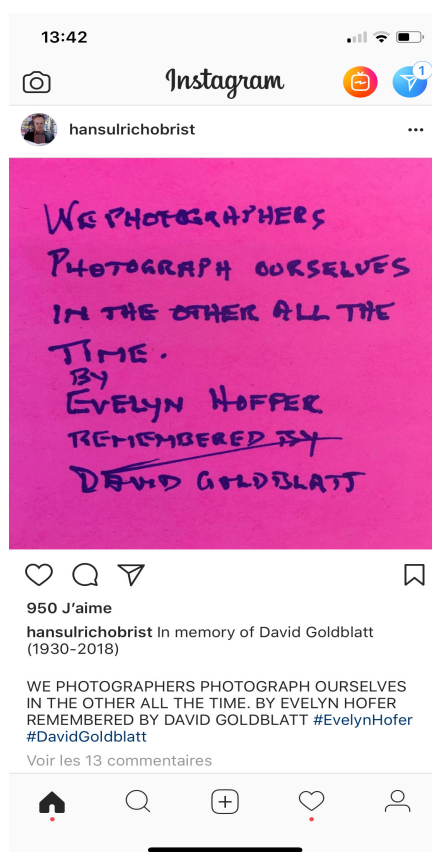


Pauline Gaudin-Indicatti, *Centro - Zona Sul*, mars 2014
Images prises avec l'iPhone 4
Montage *Photoshop*, 2018.

Cette captation se fait, évidemment, à la dérobée. Je ne vois pas le cadrage, le mobile est situé sur mes genoux, je ne contrôle donc que le clic malhabile du doigt sur le rond rouge tactile de la caméra, soumis au rythme aux oscillations multiples de la *lotação*. La prise, à *tâtons*. C'est une collecte de données qui se double d'une expérimentation. Un test, pour s'aventurer, perdre le contrôle du cadrage, voir et percevoir ce qui pourrait survenir. Voir et percevoir l'autre du

dedans. Celui ou celle que j'aperçois chaque jour, parfois. Celui ou celle que j'apprends à découvrir, sous une forme fuyante, en observant autrement, *après-coup*. Quand l'image est *déjà prise* : constater le résultat, sans l'accord préalable de mon œil, qui habituellement régit tout enregistrement visuel.

Je constate alors, que je réalise des *selfies*¹⁸⁹ incontrôlés. Là où je désire prendre l'autre, je m'y inclus également, par la présence de mon bras, de mon reflet dans les vitres latérales, posant le regard au loin, essayant de ne pas me faire repérée. « Je dis qu'il faut retourner un peu la caméra sur soi-même », mentionne Raymond Depardon. En prenant de l'autre, l'observant cachée, je capte mon attitude face à lui, l'*observatrice-voyeure* se laisse voir, elle aussi, car il faut « aussi se montrer.¹⁹⁰»



Hans Ulrich Obrist, *In memory of David Goldblatt (1930-2018)*, 25 juin 2018
We photographers photograph ourselves in the other all the time¹⁹¹.
By Evelyn Hofer, remembered by David Goldblatt
Captures d'écran d'iPhone X, du compte *Instagram*
@hansulrichobrist

¹⁸⁹ Je développerais plus en détails quelques aspects de l'image *selfique*, voir *infra*, « Je selfie donc je suis ».

¹⁹⁰ Raymond Depardon, Paul Virilio, *Terre Natale, Ailleurs commence ici*, Actes sud, Arles / Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009, p. 22.

¹⁹¹ « Nous les photographes, nous nous photographons dans l'autre tout le temps. »

En atteste une hypercitation publiée sur *Instagram* par Hans Ulrich Obrist, faite par le photographe David Goldblatt reprenant les mots de Evelyn Hofer ; où même dans leur travail de photographie documentaire, celui qui doit prendre un caractère à rendu objectif de l'expérience vécue de l'autre, d'un ailleurs ; retranscrivent avec la photographie, dans chacune d'elles, une partie d'eux-mêmes. Le photographe y est présent, dans le hors-champ, dans l'acte et le choix du sujet représenté.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Centro - Zona Sul*, mars 2014
Images prises avec l'*iPhone 4*
Montage *Photoshop*, 2018

Je constate également que je n'agissais pas si secrètement et discrètement que cela à l'intérieur de ce van. Une des passagères me le fait doucement savoir. Je ne verrais son signe d'injure à mon égard, manifeste de son mécontentement et de l'atteinte provoquée par cette saisie, seulement quelques jours plus tard. C'est durant la relecture des images, souvent, lors de l'archivage de celles-ci sur le disque dur externe, qui supplée à la mémoire du mobile, qu'un autre aspect de la perception fait jour ; grâce à un temps autre, une attention particulière sur les détails, à l'agrandissement de l'image sur ordinateur, particulièrement, qui facilite une meilleure visibilité.

Les Passagers du métro

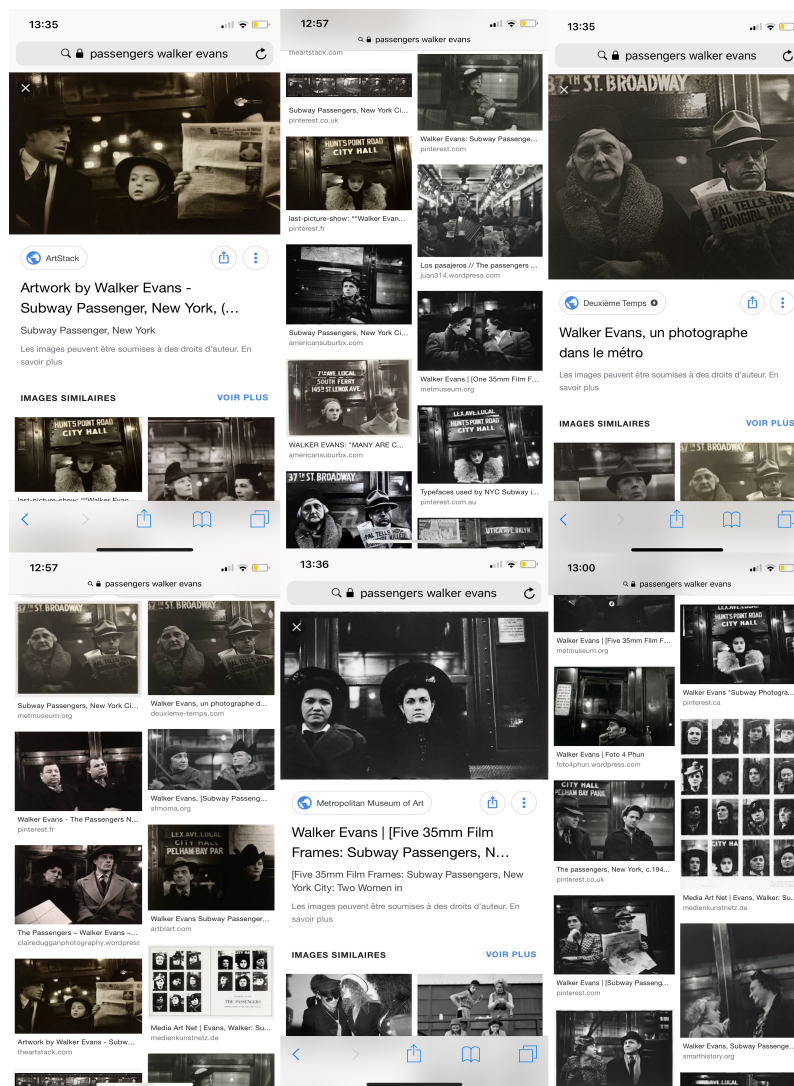
Cette expérience à Porto Alegre fait écho à une situation expérimentée bien des années plus tôt par le photographe Américain Walker Evans à partir de 1938, lorsqu'il procède à une série de photographies *Subway Portraits* (1938-1941) dans le métro de New York. Le photographe constitue durant toute sa vie un travail considérable de documentation visuelle, dans un style *vernaculaire*, il parcourt le territoire des Etats-Unis, saisissant le caractère spécifique de la société Américaine en pleine mutation ; représente la population dans son humilité, sa pauvreté, son quotidien laborieux. Le vernaculaire est *utile, domestique* et *populaire* : dépourvu de toute trace de son auteur. Walker Evans se positionne en confrontation directe avec le terme de photographie documentaire qu'on lui attribue et aborde, malgré l'apparente neutralité de son rendu, un intérêt certain pour la notion de style :

« J'emploie en particulier le mot 'style' car, à ce sujet, beaucoup de gens disent 'photographie documentaire'. Mais, littéralement, une photographie documentaire est un rapport de police concernant un cadavre, un accident automobile ou quelque chose de ce genre. En revanche, le style distant et factuel, c'est une autre histoire. L'appliquer au monde qui nous entoure, c'est ce que je fais avec l'appareil photographique, ce que je veux voir faire avec l'appareil¹⁹². »

Subway Portraits constitue une originalité quant à sa pratique photographique habituelle, en ce qu'il opère en toute discrétion face aux passagers et voisins de compartiment, il gomme toute interaction avec son sujet, là où ordinairement il prend ouvertement leur portrait. Accompagné de son appareil Leica 35 mm, de petit format, il le dissimule à l'intérieur de son manteau où

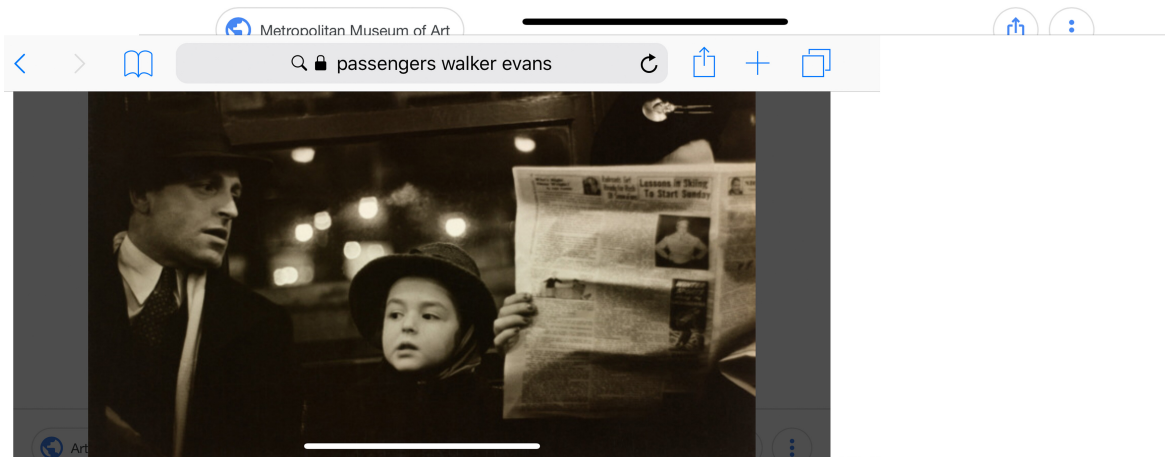
¹⁹² Jeff L. Rosenheim, « Des documents de la culture populaire », Clément Chéroux (dir.), *op. cit.*, p. 22. Walker Evans, Entretien avec Paul Cummings, 23 décembre 1971, [En ligne], Transcription : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721#transcript>, consulté le 4 février 2018.

l'objectif de la caméra est camouflé par l'orifice destiné au bouton du vêtement. Il peut donc procéder en toute confidentialité et délicatesse, face à celui, celle, ceux qui viendront s'asseoir face à lui, partager un moment d'un trajet. « À la différence d'un portraitiste classique, Evans ne choisit pas ses sujets en fonction d'une particularité, ce sont les passagers eux-mêmes qui viennent 'inconsciemment s'asseoir devant une machine fixe et impersonnelle'¹⁹³. » Le passager ne se doute de rien, le photographe peut donc capter des réactions, des émotions, des comportements : lassitude, rêverie, ennui, il laisse tomber le masque. Là où, s'il avait un objectif braqué sur lui, il endosserait une attitude qui le trahirait dans sa neutralité et son authenticité



Walker Evans, *Subway Portraits*, 1938-1941
Série photographie, noir et blanc, métro de New York
Captures d'écran de *Google Images*, recherche « passagers walker evans »
Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

¹⁹³ Clément Chéroux (dir.), *Walker Evans*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 244-257.



Walker Evans, *Subway Portraits*, 1938-1941
Série photographie, noir et blanc, métro de New York
Captures d'écran de *Google Images*, recherche « passagers walker evans »
3 Captures d'écran possibles à l'horizontale
Images de l'auteur d'*iPhone 6*, 2018

L'appareil permet la prise rapide, le bruit de l'obturateur est effacé par celui du métro en mouvement. La composition, le cadrage, la lumière ne sont pas maîtrisés ; cette posture rompt avec la posture documentaire qu'il est parfois contraint d'adopter, lorsqu'il doit répondre à des commandes précises. Ces portraits *volés*, dans ce cadre noir et blanc sont d'une incroyable beauté. Par le dispositif mis en place, puis par le recadrage des images serrés sur le visage, ils transforment ainsi le wagon du métro en une cabine de Photomaton, le processus photographique le plus neutre et automatique le plus neutre et automatique qui soit. L'homme et l'appareil ne semblent ne faire plus qu'un. En déplaçant le style et le dispositif documentaire traditionnel qu'il utilise de manière plus ou moins répétée, le photographe a réalisé une expérience plus proche de la recherche artistique que celle du reportage.

2.3. Échappée (auto)routière

« Ceci met en évidence tout un imaginaire de l'œuvre d'art dont on voit les racines plonger dans le récit inaugural d'un trajet en voiture sur une autoroute de banlieue par l'artiste minimal Tony Smith. Et cet imaginaire est que la matière d'une œuvre d'art n'est pas la matérialité de l'œuvre présentée au public, mais bien plutôt l'expérience esthétique faite par un artiste, une expérience qui est par définition impartageable, mais dont il veut produire un compte rendu, un succédané d'impression sur le vif¹⁹⁴. »

Benjamin Riado met en évidence une expérience automobile réalisée par l'artiste Tony Smith en 1951, qui ne sera retranscrite à l'écrit que quinze ans plus tard dans la revue *Artforum* de décembre 1966, dans un *après-coup*, un autre espace-temps ; d'une expérience esthétique singulière qui constitue « une étape décisive du processus de création ». En effet, l'auteur désire évoquer l'importance de la position de l'artiste comme spectateur de l'expérience, et non celle du créateur. « Il s'agit de penser le statut de l'expérience de l'artiste dans cet espace où l'art n'est plus quelque

¹⁹⁴ Benjamin Riado, « L'artiste comme spectateur *princeps* », *Marges*, 2017/1, n° 24, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-15.htm>, consulté le 10 janvier 2017, p. 28.

chose qu'il fabrique mais quelque chose qui lui arrive¹⁹⁵», dans le sens où l'expérimentation de l'artiste ne vise pas la fabrication d'un objet, d'une œuvre d'art à part entière, mais plutôt une posture presque scientifique, dans une volonté de documentation, celle « d'une réalité découverte dont l'artiste éprouve le caractère artistique autant qu'il le produit ; elle donne ainsi lieu à un nouveau type d'œuvre intimement lié à l'expérience de la route¹⁹⁶. »

Toutes ces approches me touchent donc évidemment, puisque je réalise des actions similaires ; celle de captation de documents du réel traversé, celle de me positionner à bord des moyens de transport, à l'intérieur desquels l'automobile et le passage autoroutier constituent des expériences singulières, des moments fondateurs dans le processus d'expérimentation esthétique et plastique.

One Canada Video (1992), projet artistique de Iain Baxter& et de Louise Chance-Baxter, est le résultat d'une expérience vidéo réalisée lors d'une traversée du Canada en voiture, dans le but et l'idée conceptuels d'appréhender une possibilité de mesurer un continent. L'artiste et sa femme décident, au cours du référendum de 1992 au Canada, de voir toutes les provinces du pays, qui montrent des signes d'unification entre les différents territoires. Le contexte de crise constitutionnelle et des tensions séparatistes n'est pas à omettre ici, et intéresse dans la mise en relation, l'interaction des deux artistes avec l'exploration spatiale et temporelle de cette étendue terrestre, paysagère.

C'est un très grand pays, qui selon Iain Baxter&, est possible d'expérimenter réellement avec, la voiture, permettant la plus grande acceptation du paysage traversé. L'expérience de la montagne, dit-il, est une expérience « très puissante », puisque « *the real way to learn about the geography of our country, is how you look at the landscape throw your car* », (la meilleure manière d'apprendre sur la géographie de notre pays, est de voir le paysage à travers la voiture). Il s'agit d'un excellent moyen de traverser provinces après provinces, de s'arrêter, et d'apprendre à connaître et appréhender l'environnement, la nourriture, les personnes, les coutumes, car « *every costume is different in every province* », (chaque coutume est différente dans chaque province) évoque Louise Chance-Baxter¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Benjamin Riado, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 16.

¹⁹⁷ *Youtube, Art Gallery of Ontario*, <https://www.youtube.com/watch?v=cjIpVkUkzDs>, consulté le 12 mars 2018.

« Si l'automobile est enfant du train par certaines techniques, elle est en même temps d'une tout autre nature car elle supprime la rigidité des parcours, des horaires et les ruptures de charge qu'imposent les gares. L'automobile permet le *rayonnement*, là où le train favorise l'*aller-retour*, elle initie au circuit, là où le train appartient encore au monde de la villégiature¹⁹⁸. »

En choisissant l'automobile comme moyen de découvrir son propre pays, Iain Baxter & désire également contrecarrer l'image d'un paysage mythique véhiculé jusque-là dans l'histoire de l'art Canadien, un « paysage imaginaire, fantasmé par les peintres et l'industrie des loisirs, (qui) cache l'exploitation concomitante du paysage réel ¹⁹⁹», d'une économie basée sur l'extraction et l'exploration des ressources naturelles. Puisque, à la différence du train, encore une fois :

« (...) l'autoroute devient une sorte de rite initiatique. Souvent avec une certaine impudeur car le paysage autour des autoroutes n'est pas encore refermé sur les vies singulières. Et comme en voiture le regard est continu, nous sommes astreints au défilement des différences régionales dans leur totalité. L'espace n'est plus découpé ni par les villes, ni par les pages du livre que l'on a en main²⁰⁰. »

Cette expérience permet de prendre possession des lieux, en le traversant dans son entièreté, l'infrastructure rendant également possible l'arrêt, « la fantaisie du zigzag », évoquée par Jean-Didier Urbain, procurant ainsi « l'expérience d'un panorama dynamique, avec en plus la possibilité de pauses d'observation nombreuses. Points de vue et espaces paysagers prolifèrent le long des autoroutes.²⁰¹ »

Cent-dix heures de vidéo seront enregistrées dans ce parcours de l'artiste et de sa femme, à l'aide d'un trépied fixe posté à l'arrière de la voiture, situé entre les deux sièges. Bien que l'artiste se réclame d'une pratique photographique proche de celle documentaire, tout droit issue de sa formation scientifique en Zoologie et Biologie, l'effet de défilement provoqué par un paysage hors de tout repère connu, auquel s'ajoute la ligne droite²⁰² de la chaussée dessinée contournée de toute part de traces peintes, « contient quelque chose de cinématographique » :

¹⁹⁸ Jean Viard, *Le triomphe de l'utopie*, *op.cit.*, p. 258.

¹⁹⁹ Isabelle Hermann, « Iain Baxter & Pionnier et premier critique du photoconceptualisme, 1967-1969 », Catalogue raisonné Iain Baxter & raisonné E : [En ligne], http://archives.library.yorku.ca/iain_baxterand_raisonne/, consulté le 6 mars 2018.

²⁰⁰ *Idem*, p. 264.

²⁰¹ Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 204.

²⁰² « L'entreprise routière obéit à des préoccupations variées. On peut y déceler d'autres motivations, moins explicites. Le tracé rectiligne des chaussées obéit à des raisons techniques, mais aussi à des motifs esthétiques, voire philosophiques : la ligne droite illustre la raison du plus court chemin et, en même temps, démontre la puissance de l'art face à une nature 'déchue', à ordonner, à rectifier. », Marc Desportes, *op. cit.*, p. 16.

« Le théoricien Paul Virilio l'appelle la 'dromoscopie'²⁰³ ; il s'agit de cette illusion d'optique commune à chaque automobiliste où tout l'espace environnant de la voiture semble fuir alors qu'il est immobile, tandis que paradoxalement l'habitacle semble fixe alors même que la voiture est lancée à toute vitesse. Ainsi, le mouvement semble inversé : l'automobiliste se croit immobile, assis devant un spectacle comme au cinéma alors qu'en réalité il est en mouvement dans un environnement statique²⁰⁴. »

Le fait que l'artiste filme en temps réel ce « spectacle autoroutier » proche de l'expérience faite par, avec le cinéma, montre une mise en abîme de constructions, celle du cadrage qui filme un autre cadrage, subjectif, construit, d'un paysage qui s'apparente à une nature traversée ; mais il s'agit d'un paysage, qui, par définition, est *artialisé*²⁰⁵, donc construit, est projeté par d'autres :

« Les repères que je prends dans le site sont de nature subjective puisqu'ils dépendent de mon approche, de mes envies et de mes rejets. De nature subjective devait être également le cadre qui se dessine devant moi. Mais, on l'a dit, les repères que mon regard prend pour se diriger comptent parmi les points utilisés par l'ingénieur lors de la conception de son ouvrage. Cela suffit pour assurer à ces repères un caractère partagé, collectif, et à conférer au cadre de la route une dimension 'intersubjective', au sens où il est découvert de façon subjective et cependant partagée²⁰⁶. »

Lors d'une rétrospective du travail de l'artiste au Centre Culturel Canadien de Paris²⁰⁷, cette vidéo est projetée sur le pare-brise d'une voiture installée dans un coin de l'espace d'exposition. Ainsi, la boucle semble être bouclée : montrant une expérience construite et un regard partagé, collectif, l'artiste échange ses images de découvertes personnelles. L'œuvre vidéo est accessible en-dehors comme en-dedans, la projection transperce évidemment la paroi du pare-brise, et provoque du point de vue du dehors, le reflet en négatif du film montré. Le pare-brise se fait écran dans la fenêtre, ici encore la notion de cadre est importante. Aussi culturel, artistique, que physique, ou numérique, le spectateur plonge à travers ces différentes ouvertures emboîtées.

²⁰³ Paul Virilio, *L'Art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005, p. 26.

²⁰⁴ Benjamin Riado, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁰⁵ Je reprends ici le terme « artialisation » développé par Alain Roger, qui ponctuera différentes sous-parties à venir. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁰⁶ Marc Desportes, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace, XVIII^{ème} – XX^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 89.

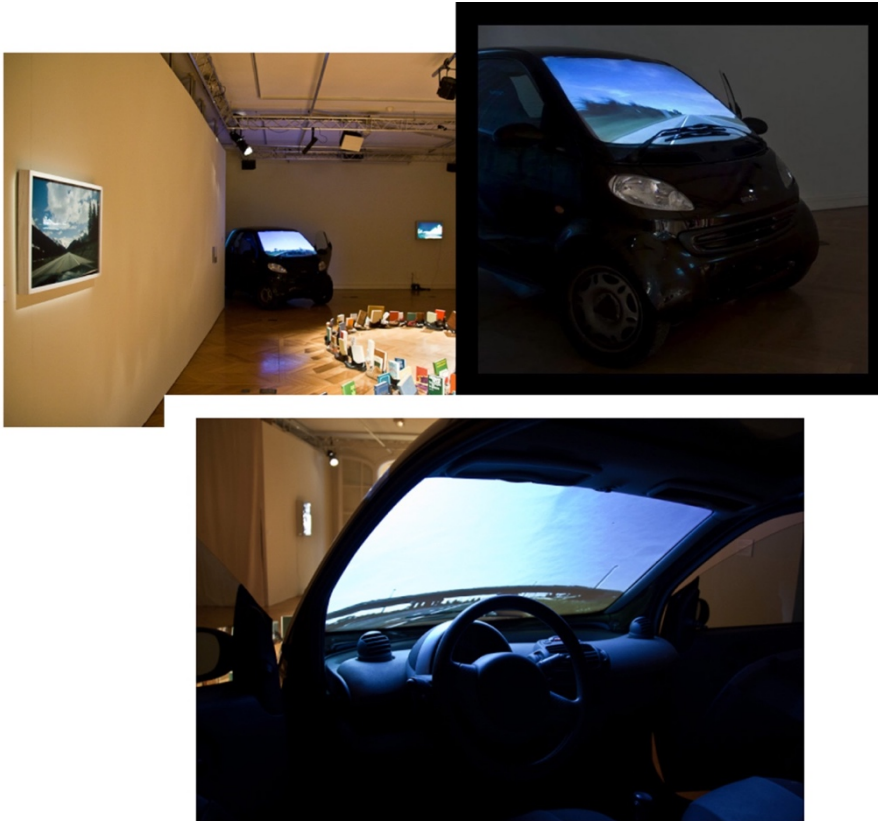
²⁰⁷ « Iain Baxter & : Canadian Perspective », Centre Culturel Canadien, commissaire Christophe Domino, 2 octobre 2010 au 11 mars 2011.

Le confort de la voiture peut s'avérer important ici, parce qu'il reprend la position dans la salle de cinéma, mais dans un espace très nettement plus intimiste, puisque deux places sont disponibles. Mais également aux vues des 51 chapitres diffusés à raison d'un chapitre par jour. Bien sûr, il paraît impossible d'assister à toutes ces heures projetées. A l'intérieur du véhicule, c'est un peu comme si nous faisons l'expérience en compagnie de l'artiste et de sa femme.

« L'autoroute crée un moment singulier qui dure le temps du parcours de la ville de résidence à 'son' échangeur. Ce temps de l'aller-vers devient un temps libre pour être face à soi-même ou face à ses passagers. C'est un moment de liberté mentale. La conduite y nécessite peu de travail et on ne peut s'occuper, comme dans le train ou l'avion, avec des livres ou des journaux²⁰⁸. »

C'est donc un espace-temps de liberté mentale qui est également retranscrit ici. L'expérience de l'espace de l'autoroute, comme de l'espace confortable et privé de la voiture se retrouvent toutes deux présentées au spectateur, qui, s'il le souhaite, peut se laisser aller à la rêverie, voyage tranquillement à bord d'un véhicule fixe retraçant chaque kilomètre de l'autoroute transcanadienne.

²⁰⁸ Jean Viard, *op. cit.*, p. 263.



Iain Baxter&, Louise Baxter, *One Canada Video*, 1992

Projection vidéo en couleurs, 110 heures, dans *Smart*

Détails de l'exposition

Captures d'écran de l'auteur, 2018

<https://www.boeingbleudemmer.com/iain-baxter-canadian-perspective>

Scanning du banal

« Je suis le ciné-œil.

Je suis l'œil mécanique.

Moi, machine, je vous montre tel que moi seul je peux le voir.

Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine.

Je suis dans le mouvement ininterrompu²⁰⁹. »

Pelotas – Porto Alegre (En bus) – Embaixador, Place 27 (avec WI-FI)²¹⁰

Je suis une machine.

J'enclenche le mécanisme avec automatisme.

Un clin d'œil sur l'extérieur, j'enclenche et enregistre presque en temps voulu.

Problèmes circonstanciels au voyage de trois heures en bus :

- *la batterie du Smartphone va-t-elle suffire ?*
- *la mémoire du Smartphone : après deux semaines intensives, a montré hier, un signal de faiblesse. Je dois me séparer de certains fragments, après les avoir archivés sur ordinateur. La sélection de la sauvegarde et de la suppression des données est un processus complexe ; il est toujours plus aisé de tout posséder dans la poche, n'importe où, n'importe quand.*

(...)

Je ne veux pas m'endormir de peur de « perdre » quelque chose de ce qui m'entoure, ce que j'ai devant les yeux.

Qu'en est-il de la perte lors du déplacement ?

Tout ce qui empêche la perception, la vision, les sens ?

Que permet de « voir » le réel, le présent ?

La vision, prédominante.

²⁰⁹ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Paris, U.G.E, 1972, p. 30.

²¹⁰ Extrait de notes prises à la main, le 18 mai 2014.

L'espace du bolide lancé à pleine vitesse, les passages plus ou moins longs sur l'autoroute représentent autant, si ce n'est plus encore que l'espace de transit de l'aéroport, un espace de réflexion, de création, de conversation, même : un laboratoire mouvant. Je profite d'apporter avec moi l'ordinateur, quand le trajet est relativement long, le Smartphone, des livres en trop grande quantité, des notes à relire, souvent très nombreuses. Or, il est tout de même moins aisé de lire en voiture, et de manipuler l'ordinateur, encore plus quand on lui couple le disque dur externe. La situation n'est pas si simple à gérer, l'espace n'est pas conçu, comme le train plus ergonomique et plus spacieux, pour travailler, ou étudier. Les notes tombent ou volent très facilement. Lire en plein mouvement, sans avoir un œil sur la route, provoque aussi parfois des vertiges, des migraines, des éventuels malaises ou nausées.

Pour pallier cette frustration, et pour « produire » dans cet espace-temps singulier, celui d'une mise en mouvement recherchée, le *Smartphone* est donc un excellent outil de travail. Je peux consulter mes mails, mes messages instantanés et converser en direct avec d'autres, faire des recherches, lire des articles quand je possède une connexion *Internet*. Mais l'activité la plus importante pratiquée, est celle de capturer des images du dehors ; de faire des vidéos de moments, de traversées, ou encore de relire des images précédemment enregistrées. Je les relis, les revois, parfois pour la première fois depuis l'instant de leur captation. Souvent j'efface aussi des images que je ne vais pas utiliser, pour faire un peu d'espace. Certaines images qui ne sont pas voulues, car désormais, si l'on ne bloque pas cette fonctionnalité, chaque image reçue des messageries instantanées, *Whatsapp* notamment, se calent automatiquement dans l'ordre chronologique de l'album personnel. Le *Smartphone* constitue donc un véritable outil de prélèvement, il est d'ailleurs plus une « machine à écrire » qu'un appareil pour « téléphoner », et selon Maurizio Ferraris, il est l'outil d'enregistrement que l'on emmène désormais partout avec nous, rendant possible des fonctions spécifiques, notamment la *manipulation* et la *sauvegarde*.

« *Saver*. Or, que comporte l'enregistrement ? Au moins trois éléments, dont la société dans laquelle nous vivons est pleine, et pour de bonnes raisons, puisqu'ils la constituent. Premièrement, la possibilité de *manipulation*. Une sobre périphrase d'un autre temps pour désigner l'ordinateur était 'machine pour traitement de textes', qui signifiait plus ou moins qu'avec l'ordinateur on arrive à écrire et à modifier facilement ce qu'on a écrit. La définition est parfaitement centrée, et elle saisit avec exactitude le sens de l'écriture. En effet, en quoi consiste-t-il ? En deux fonctions : dans la possibilité de *tracer*, et dans celle d'*effacer*²¹¹. »

²¹¹ Maurizio Ferraris, « Écrire avec le téléphone », *Téléphone mobile et création, op. cit.*, p. 31-32.

Bien qu'il s'agisse d'images le plus souvent, la possibilité est la même : en captant la saisie, je prends des notes visuelles du paysage environnant, peux interférer directement sur les images, ou décider de les effacer totalement. Ou presque, puisque les fonctionnalités les plus récentes permettent de récupérer durant 21 jours les images ou vidéos effacées. Un espace de stockage « intelligent » et caché, sous la corbeille. Déjà effacé, le document ne l'est pas encore. Il faut effacer l'effacé pour *se libérer* du poids.

« Deuxièmement, la possibilité de *sauvegarder*. Comment sauvegardes-tu ? Voilà une question relativement nouvelle : avant, on n'avait pas besoin de sauvegarder ; le problème était de ne pas perdre ce qu'il y avait. Dans des temps très éloignés, on faisait des copies carbone. Après, c'est la photocopie qui est arrivée, mais il restait sous-entendu que l'original était unique, et que la copie était autre, moins belle, moins exacte²¹². »

Aujourd'hui, la copie carbone se fait en un clic. Reproductible à l'infini, manipulable à merci, d'aspect quasiment identique à l'original. Il m'est souvent arrivé de vouloir saisir des images, ou plus encore des vidéos, et l'espace de la mémoire du téléphone était saturé. L'espace se sature, car la capture est très souvent compulsive. Tout vouloir capturer de la vitesse parcourue, pour garder en mémoire ? « La vitesse cumulée symbolise le culte exacerbé de l'instant éternel que clame finalement la vitesse²¹³. » Par vitesse cumulée, nous retiendrons la définition de Jean Ollivro :

« La vitesse cumulée permet d'apparaître en permanence puisqu'elle permet le défilement dans des lieux différents. Elle est donc un signe d'omniscience, d'omniprésence et d'un pouvoir magistral. L'individu capable grâce à son portable d'apparaître au moins partiellement à l'autre bout de la terre est pour une part un magicien. Il est divin : il dispose d'un pouvoir surnaturel qui lui fait oublier la finitude de sa condition humaine²¹⁴. »

Une certaine euphorie donc, une toute puissance même, où l'être humain possède un contrôle quasi total de l'espace et du temps ; traversant ces espaces, en mouvement ; naviguant dans l'espace virtuel, en même temps que dans des vitesses technologiques.

« La vitesse symbolise la griserie de l'instant. Elle est la survalorisation du temps face à l'espace. Plus on va vite, moins on peut voir le territoire. Les très grandes vitesses expriment la fulgurance

²¹² *Idem*, p. 32.

²¹³ Jean Ollivro, *op. cit.*, p. 176.

²¹⁴ *Idem*, p. 177.

et la domination du temps sur l'espace. Les vitesses cumulées vont au-delà. Elles exaltent le culte de l'instant sans souci du passé, du futur et du territoire. *No future, no passed, no space*²¹⁵. »

« Pourquoi enregistrer ? » S'interroge Nicolas Thély. « Pour saisir l'ère du temps²¹⁶. » Oubliant la finitude de sa condition humaine, dans les vitesses cumulées, parcourant l'espace à vive allure, l'individu en vient à occulter l'expérience.

« Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. Évoquons une situation on ne peut plus banale : un homme marche dans la rue. Soudain, il veut se rappeler de quelque chose, mais le souvenir lui échappe. À ce moment, machinalement, il ralentit son pas. Par contre, quelqu'un qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre accélère à son insu l'allure de sa marche comme s'il voulait vite s'éloigner de ce qui se trouve, dans le temps, encore trop proche de lui²¹⁷. »

Prendre des images à pleine vitesse, en plein *vol*, tel un chasseur de papillons, emprisonnant sans impact apparent, des parties ou fragments du réel, vivant, *vécu*. La métaphore n'est ici pas une coïncidence, puisque l'image est *saisie*, et *saisie du réel*. Figée, intégrée directement et archivée dans la mémoire du téléphone, constituant ainsi une collection « qui travaille pour mémoire » où « son espace opérationnel est le temps réel. »

« Saisie est un terme en usage informatique, repéré en 1968, ' pour désigner la mise en possession des données' par l'ordinateur, le travail de l'opérateur ou le résultat de ce travail lui-même. 'Assigner à quelqu'un un objet en propriété' ou bien, comme satis, 'satisfaire, rassasier, combler un désir de possession' furent les significations premières de ce mot. Ainsi, le juridique précéda le sens gestuel concret d'aujourd'hui. Car se saisir de, prendre avec la main, vivement, est la condition de la jouissance de la possession. (...) Parallèlement, saisir pour 's'emparer brusquement des sens, de la conscience, de quelqu'un, faire une impression vive et forte' rencontre être saisi et saisir pour 'se mettre en mesure de connaître quelque chose par les sens' puis finalement 'comprendre', 'discerner'.²¹⁸ »

Figée, à la manière des chasseurs et collectionneurs de papillons, les *lépidoptéristes*, qui épinglent leur proie sur un tableau ; étiquetée, datée, encadrée dans un désir de possession d'une

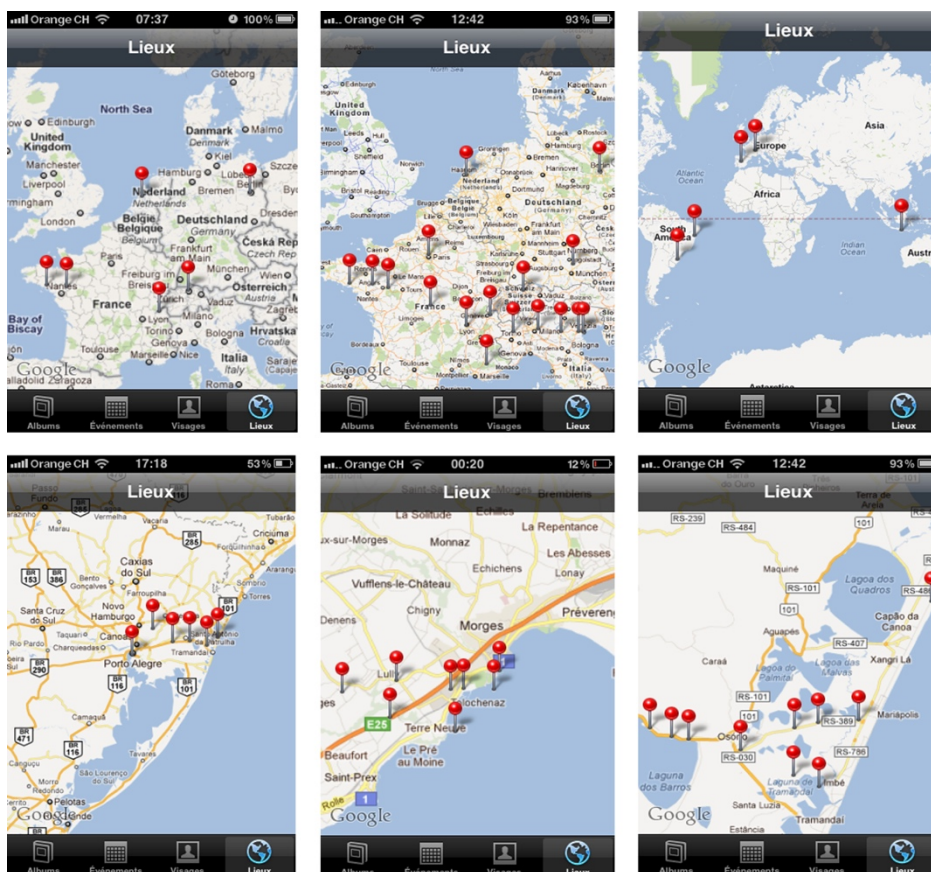
²¹⁵ Jean Ollivro, *op. cit.*, p. 182.

²¹⁶ Nicolas Thély, « Magnétoscopage », Arts plastiques et cinéma, *Cinémaction*, n°122, 2007.

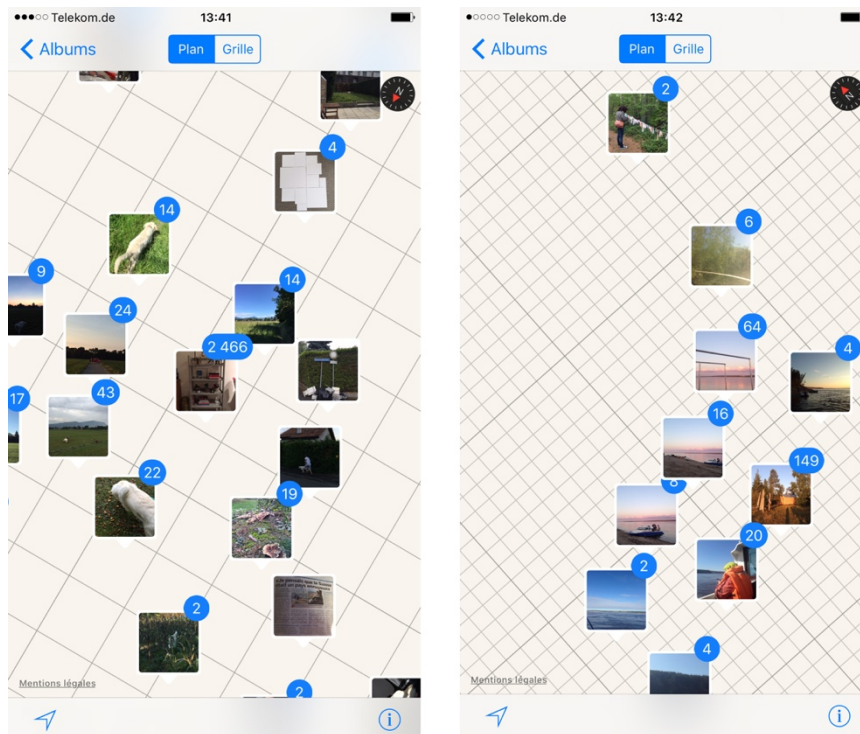
²¹⁷ Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Folio, 1997, p. 52.

²¹⁸ Jean-Louis Boissier, *La relation comme forme, L'interactivité en art*, Genève, MAMCO, 2044, p. 43-44.

chose rare, chassée, cueillie. Épinglée, j'insiste, car chaque image saisie par le *Smartphone* est obligatoirement et instantanément enregistrée à l'exacte localisation où elle a été prise. Une fonctionnalité de l'album permet de voir ces lieux traversés, pris, *cueillis*, directement archivés sur la carte du monde via *Google Maps*. Épinglée, géolocalisée, localisée géographiquement, virtuellement, grâce aux satellites de reconnaissances terrestre et spatiale. L'individu devient un capteur qui collecte au fil de ses déplacements, des informations, couplées aux images saisies. En captant des fragments du réel, il laisse des traces numériques, il les parsème dans la rue, dans la ville, dans l'espace environnant, et plus encore, dans l'espace virtuel.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Sans-titre*, 2011
 Captures d'écran de l'*iPhone 3G* des *Lieux* de l'Album photo, *Google Maps*
 Montage *Photoshop*, 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Sans-titre*, 2016
 Captures d'écran de l'iPhone 4 des Lieux de l'Album photo, *Google Maps*
 Montage *Photoshop*, 2018

L'expression « scanning du banal » est empruntée du texte écrit à l'occasion de l'exposition de Iain Baxter&, au Centre de la photographie de Genève en 2011²¹⁹ : *Walking, Driving, Wandering (une pratique de la photographie)*, pour désigner le regard de l'artiste autant que le mode opératoire choisi, constituant des relevés méthodiques du paysage, un *scanning* d'un banal où la beauté, l'esthétique de la photographie réalisée est affaire d'indifférence. En scannant littéralement, latéralement et frontalement le paysage qu'il voit à travers la fenêtre de l'automobile, l'artiste réalise des prélèvements « non hiérarchique(s) du monde », par le biais du médium photographique. « Ainsi le regard photographique est bien plus que technique ou esthétique, mais surtout existentiel et politique, et toujours non autoritaire²²⁰. »

²¹⁹ *Centre de la photographie*, Genève, <https://www.centrephotogeneve.ch/expo/walking-driving-wandering-une-pratique-de-la-photographie/>, Commissariat d'exposition : Christophe Domino, du 18 mars au 15 mai 2011, consulté le 12 mars 2015.

²²⁰ *Centre de la photographie*, Genève, *op. cit.*

Celui qui scanne, « scrute et examine avec précision. » Par le regard, par le fait d'essayer, de vouloir tout *voir*. Et tout capturer, ou presque. Iain Baxter & n'évoque pas cette figure, qui pourrait s'apparenter à sa posture photographique, physique ; celle du *touriste*. C'est une figure qui m'intéresse, dans la mesure où dans notre monde actuel il est impossible de faire impasse sur cette situation ; où chacun de nous, en mobilité de loisirs, de temps libre, celui hors du temps de travail, du lieu de résidence, y sommes tous confrontés, nous la vivons, nous l'observons²²¹. La figure du touriste m'attrait également pour l'image extrêmement péjorative dont elle fait preuve, c'est « un idiot » du voyage, ignorant, colonisateur de l'espace qu'il habite temporairement, c'est un intrus, un envahisseur, un espion même.

Un « parasite 'photophage', ce nomade touche-à-tout s'infiltré, souille, viole et vole tout ce qui se passe à sa portée – ne serait-ce que de son regard. Et aujourd'hui, à travers les milliers d'yeux globuleux de sa caméra ou de son caméscope, ne s'approprie-t-il pas tout²²² ? » C'est d'ailleurs par le regard, par l'œil qu'il pose partout, qu'il dérange. Ces milliers de photographies prises des lieux découverts, « (...) le touriste ne regarde – quand il le voit ! – que superficiellement le pays qu'il visite²²³. » « Il ne l'explore que d'un œil : celui de son appareil photographique. ²²⁴ »

« Il y a une certaine folie dans l'acte de voir, puisque voir, c'est *a-voir* à distance et se contenter de cette possession dé-matérialisée. La nouvelle route participe à cette folie : en facilitant le mouvement, elle incite le voyageur à s'enfermer dans une pure exploration visuelle et à en jouir pleinement²²⁵. »

Son regard pose problème, face à l'uniformisation du monde globalisé et aux images véhiculées, aux voyages tout prêts présentés par les trop nombreuses compagnies aériennes et entreprises liées au tourisme. « Ne serait-il au fond qu'appropriation, 'capture du visité par le visiteur' ²²⁶ ? » En quoi cette attitude diffère de ma posture de collecte choisie pour ces recherches ? Le touriste est-il si peu informé, possède-t-il si peu de connaissance et de savoir, pour n'appréhender qu'un regard unique ?

²²¹ 1,322 milliard de touristes ont été recensés en 2017, soit une croissance de 7%, la plus importante depuis 2010. *Organisation mondiale du tourisme*, <http://media.unwto.org/fr/press-release/2018-01-15/les-resultats-2017-du-tourisme-international-au-plus-haut-des-sept-derniere>, consulté le 13 juin 2018.

²²² Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 54.

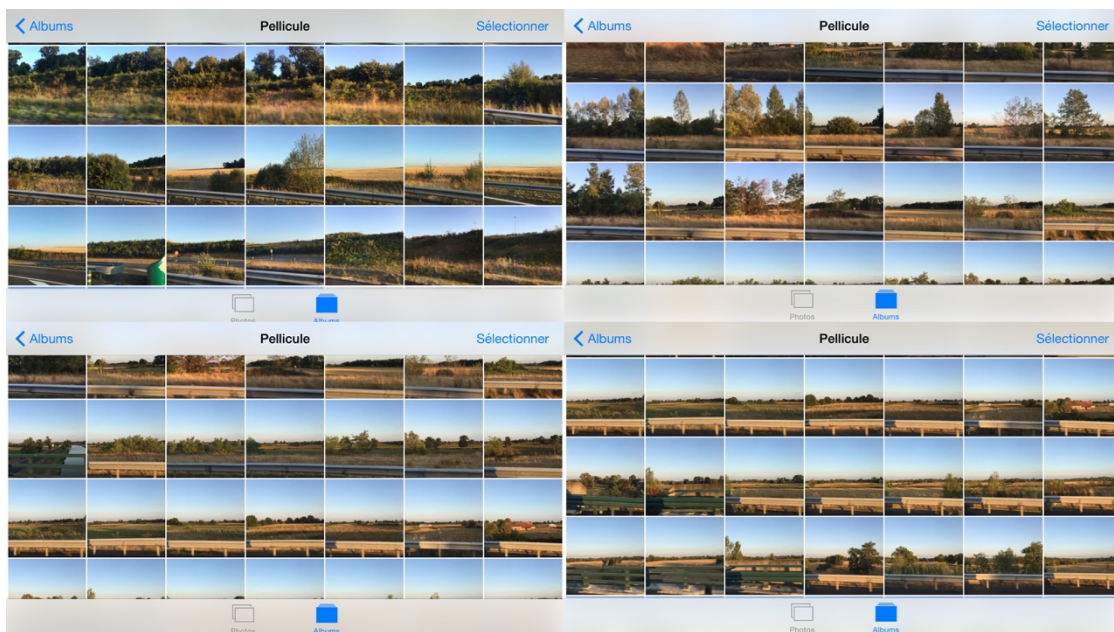
²²³ *Idem*, p. 111.

²²⁴ *Ibidem*, p. 114.

²²⁵ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 82.

²²⁶ Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 24.

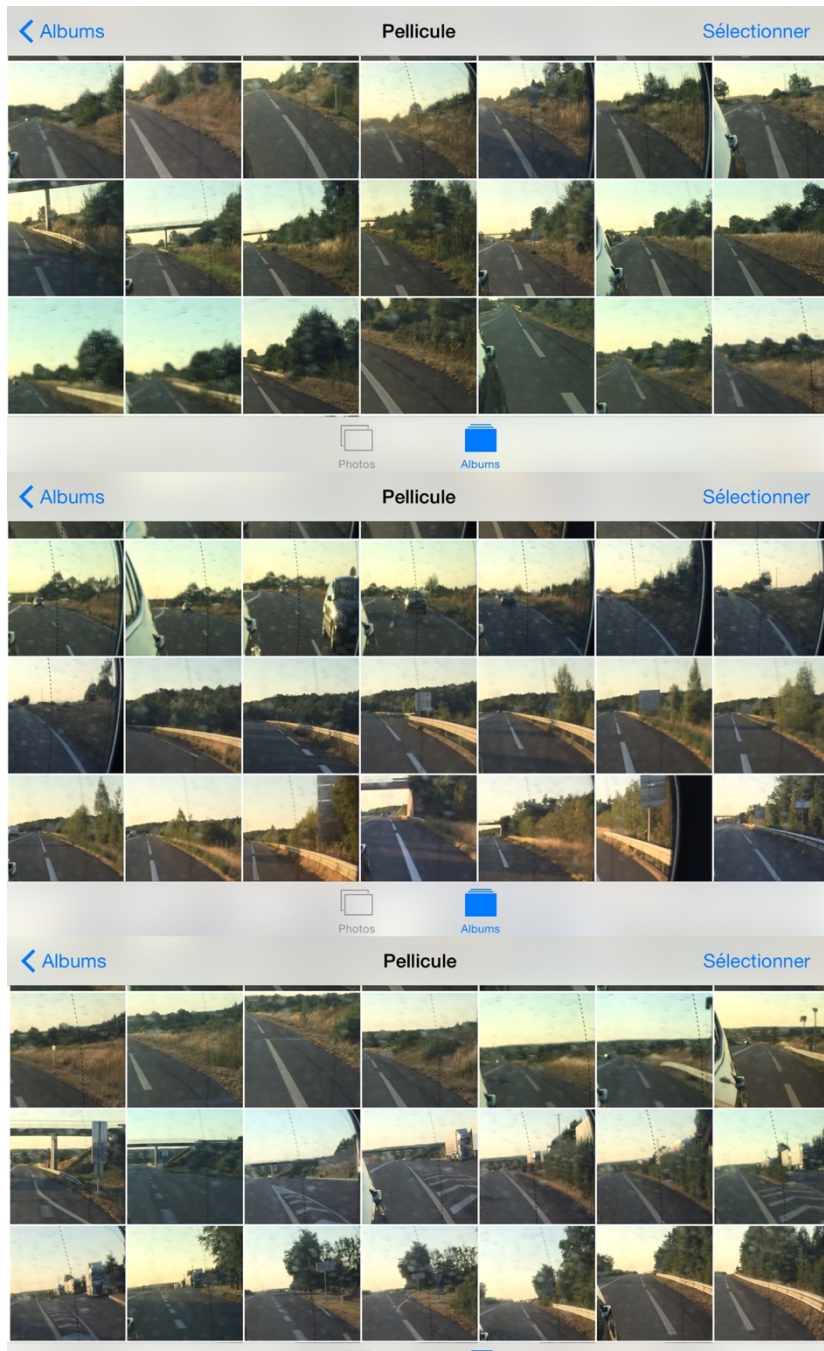
Pour Jean-Didier Urbain, « le tourisme n'est pas la massification dégradante du voyage. Il est bien plutôt la généralisation d'un mode de connaissance », permet de multiplier les regards dans cette mobilité qui aujourd'hui est beaucoup plus diversifiée. « Multiplier les optiques est une excellente réforme qui écarte tous les absolus, source de discrimination. Le regard est un espace de liberté.²²⁷ » *L'idiot du voyage* donc, celui qui s'apparente généralement à un mouton suivant le troupeau, le groupe des voyages organisés et ne peut s'affranchir des codes figés, culturels, économiques, politiques, peut donc faire preuve d'émancipation. Par le touriste, dans son moment de temps libre, libéré de ses contraintes personnelles et quotidiennes, il expérimente un autre territoire, d'autres coutumes, d'autres paysages.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Segré-Genève, sur l'autoroute*, 2015
 Captures d'écran de l'*iPhone 4* en mouvement, à l'horizontale
 Montage *Photoshop*, 2018

Le *scanning* se fait également dans l'acte de poser l'appareil ou de le coller à la vitre du véhicule, à la manière d'un document photocopié ; comme les artistes du *copy art* posait et copiait les projets artistiques, leurs corps, tout type de document, de manière expérimentale, sur le verre transparent de l'appareil de la photocopieuse. Le contexte est propice à cet enregistrement en balayage, qui scanne, à la manière des appareils scientifiques, permet l'examen systématique des différents fragments d'un corps, d'une chose.

²²⁷ *Idem*, p. 119.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Segré-Genève, sur l'autoroute*, 2015
Captures d'écran de l'iPhone 4 en mouvement, à l'horizontale
Montage *Photoshop*, 2018

L'expérience du déplacement en automobile s'apparente à l'expérience et la sensation de *travelling*²²⁸, ce moyen cinématographique qui pose une caméra sur un chariot fixé sur des rails, indispensable pour donner l'idée du mouvement, et provoquer des effets spéciaux. Le *Smartphone* est relativement fixe, posé en main, et retranscrit directement l'expérience du spectacle proposé par l'infrastructure de la route, l'ouverture sur le paysage en mouvement. Enregistré, capturé sur de plus ou moins longues durées, de plus ou moins longs trajets, le paysage traversé est *scanné*, passé au peigne fin numérique.

Une collection de captures *mouvantes, en mouvement*, produite dans une folie du tout enregistrer, tout contrôler, tout garder ? Toutes ces nouvelles facultés dont parle Michel Serres²²⁹, si récemment entrées dans le cours « naturel » de nos vies ont-elles projeté, consciemment ou non, cette posture symptomatique de l'*hypermnésie*, syndrome qui ronge le personnage de Irénée Funes dans la nouvelle de Jorge Luis Borges²³⁰ : d'un coup de pouce, tout se retrouve dans la boîte noire, tout est passé, référencé après avoir traversé l'interface du cadre de l'écran ? *Tout est là*, devant nous, dans nos mains. Funes, suspecte son auteur, ne devait pas être « très capable de penser », puisque « penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes il n'y avait que des détails, presque immédiats²³¹. »

« Nous remplissons nos disques durs, pourtant de plus en plus illimités. Nous remplissons les fonds océaniques du Web sans répit. C'est devenu un vrai capharnaüm où les robots de nos moteurs de recherche circulent comme des hordes innombrables de harponneurs. Toujours plus plein. Et nous n'en sommes qu'aux premières années de cet amoncellement de données qui se multiplient sans cesse comme des cellules cancéreuses. Avons-nous tant de choses à dire, à trouver, à emmagasiner, à archiver, à consommer, à jeter ? Faisant le plein de nos espaces réels, imaginaires et numériques, nous nous donnons l'illusion d'exister davantage. Le plein, c'est nous, c'est notre projection. Il y a dans le mot *ex*-istence la particule *ex*, qui renvoie à l'*ex*-térieur. Depuis que nous avons été *ex*-pulsés de l'utérus maternel nous avons grandi, grossi, accumulé, conquis. La multiplication cellulaire est le processus même de la vie. La famille grandit. L'espèce humaine aussi se gonfle de milliards d'individus en quête d'espace. Le numérique lui donne un souffle immense²³². »

²²⁸ « Après le plan et le montage, une troisième innovation importante dans l'écriture filmique concerne le travelling. Ce terme désigne un mouvement de la caméra au cours de la prise de vues. Le travelling naît, on l'a vu, de la trouvaille faite en 1896 par un opérateur des frères Lumière. Rapidement, divers véhicules (automobile, tramway, train) sont employés pour les prises de vues documentaires puis pour les œuvres de fiction. », Marc Desportes, op. cit., p. 262.

²²⁹ Michel Serres, *Petite Poucette*, op. cit.

²³⁰ Jorge Luis Borges, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Gallimard, 1965, p. 109-118.

²³¹ *Idem*, p. 118.

²³² Hervé Fischer, *La pensée magique du Net*, Paris, François Bourin, p. 55.

Dans la profusion de ces détails, presque immédiats, capturés, épinglés, - déjà oubliés ? -, certains sont-ils capables de nous rendre sensibles, nous faire penser, prendre de la distance ? Des captures émouvantes ? A l'intérieur de ce banal, qui, sans attente esthétique particulière, dans cette collection frénétique d'images de vues ordinaires, quelque chose de notable peut-il apparaître, être souligné, ressenti ?

Gêne visuelle et hasard heureux

L'*émouvance* est un néologisme qui m'interpelle et qui sera une idée récurrente au cours de ces écrits. L'image ici ne représente pas, elle est mouvement. Se mouvoir, c'est aussi s'émouvoir, l'importance de l'émotion. Dans ce qu'elle meut. Au contact de l'autre, de la rencontre, de l'accident, de la surprise. Une autre sensibilité, un autre regard se révèlent et se dévoilent. Dans la mise en mouvement, et l'expérience du médium qui lui aussi se meut. Me mouvoir, m'émouvoir, au cœur de ces motions mobilités, émotions. Sans recherche au préalable, dans une attitude constante d'observation, presque passive, surviennent des moments de *gêne visuelle* et de *hasard heureux*.

« La caméra semble attendre un événement comme un observateur aux aguets, mais passif, qui se place n'importe où et se laisse guider par le monde qui l'entoure, ou qui y flâne sans objectif précis, et qui, pour cette raison même, est disponible, ouvert aux plus petites comme aux plus grandes sensations, aux événements à première vue insignifiants qui se produisent dans son champ visuel, actif ou passif, et qui est toujours prête à se laisser distraire par eux. Bien des séquences se déroulent presque uniquement en fonction d'heureux hasards, saisis au vol ou longuement attendus, et qui surviennent précisément au moment où l'on ne les attendait pas. Un voyage matinal en tram, par exemple, sous la pluie et dans la nuit, transforme une banlieue tout ordinaire en un merveilleux spectacle de lumières et de reflets, parce que la caméra observe et savoure sans gêne les mouvements des passagers ou le déroulement du trafic et des édifices à l'extérieur, avec leurs jeux de lumières qui filent et s'entrecroisent, notamment lorsque deux trams aux vitres ruisselantes de pluie se croisent²³³. »

²³³ Patrick Frey, « Excursions dans le monde visible », dans *Peter Fischli David Weiss*, Bice Curiger, Patrick Frey, Boris Groys, Berne, Bundesamt für Kultur, 1995, p. 47.

Ce sont ces *moments spéciaux*, qu'il faut parfois attendre des jours, des mois, saisir 1000 images ; laisser voguer son regard, sa pensée, quand apparaît cette *occasion* spécifique, qui a pu heureusement *être saisie*. Savoir saisir l'occasion, « un art de vivre », une « éthique » pour Anne Cauquelin²³⁴. Savoir accepter ce « hasard », car il ne « contrarie que les gens aux nuques raides. » Un accident heureux, en somme, qui, brutal, ne serait pas un accident au sens dévastateur du terme, mais plutôt une occasion de « faire avec » ce qui se présente, se rendre ouvert à ce qui advient.

« Ces événements qui surprennent et qu'on accueille passivement, nous les honorons toujours beaucoup – disent Fischli et Weiss –, car ils nous semblent avoir quelque chose de plus authentique à révéler du monde réel que les activités prévues, et ils nous déchargent de l'obligation d'expliquer et de légitimer les choix de ce que nous filmons²³⁵. »

Savoir accueillir l'imprévu peut paraître brutal, mais « la brutalité de ce qui arrive ne saurait rester telle quelle, destructrice. Son 'bruit' doit être apprivoisé pour qu'elle joue sa partie dans l'organisation de la vie », et nous pouvons ajouter, de l'expérience artistique. « Saisir est une action volontaire, une décision, par opposition aux mouvements involontaires comme battre des paupières²³⁶ », énonce Richard Sennett. Mais avec le mouvement, le temps climatique, à travers la vitre, tout peut changer. L'effet escompté peut être totalement autre, puisqu'il dépend de facteurs extérieurs, de la vitesse du véhicule, des a coups, de la vitesse du *Smartphone*, qui ne suit pas toujours. Ces événements « qui surprennent », valent autant pour la gêne provoquée par un détail qui empêche la perception ordinaire : les gouttes de pluie, une rayure sur la paroi transparente, un effet de flou, ou par ce qui se laisse découvrir, sans que l'on s'y attende. L'œil prend autant que le doigt qui saisit. Et se font tour à tour saisir. Par l'émotion, par l'étonnement, la surprise. Si l'on reprend l'expression de Paul Nougé²³⁷ : « voir est un acte ».

« Posant comme principe que 'l'œil voit comme la main prend', le photographe soutient l'idée que l'œil choisit, qu'il ne suffit pas qu'un objet entre dans le champ de vision pour qu'il soit vu. Il faut au préalable que l'objet fasse partie des préoccupations du sujet voyant. À partir de là, et seulement, soutenu par le désir de voir, l'objet est vu dans toute sa clarté²³⁸. »

²³⁴ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment, Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986, p. 138.

²³⁵ Discussion de Patrick Frey avec Peter Fischli et David Weiss, mars 1995, cité dans *Peter Fischli David Weiss, op. cit.*, p. 48.

²³⁶ Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010, p.207.

²³⁷ Paul Nougé, « Les images défendues », *Le Surréalisme au service de la révolution*, Editeur Jean-Michel Place, n°5, mai 1933, p. 24.

²³⁸ Guillaume Le Gall, « Voir est un acte », *La subversion des images*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 219.

L'acte de voir, en faisant acte d'image. *Artialisé* et *artialisant*, l'œil aguerrit choisit, cadre, saisit. Mais ne choisit pas toujours, ne contrôle pas tout le temps. C'est souvent à cet instant, que l'expérience intéresse plus encore, et met l'artiste, dans la situation de spectateur de son expérience artistique. Le spectateur *princeps*, dont parle Benjamin Riado, qui voit un phénomène de l'art, « c'est-à-dire à voir avant tout le monde de l'art là où il n'y en a pas encore²³⁹ ».

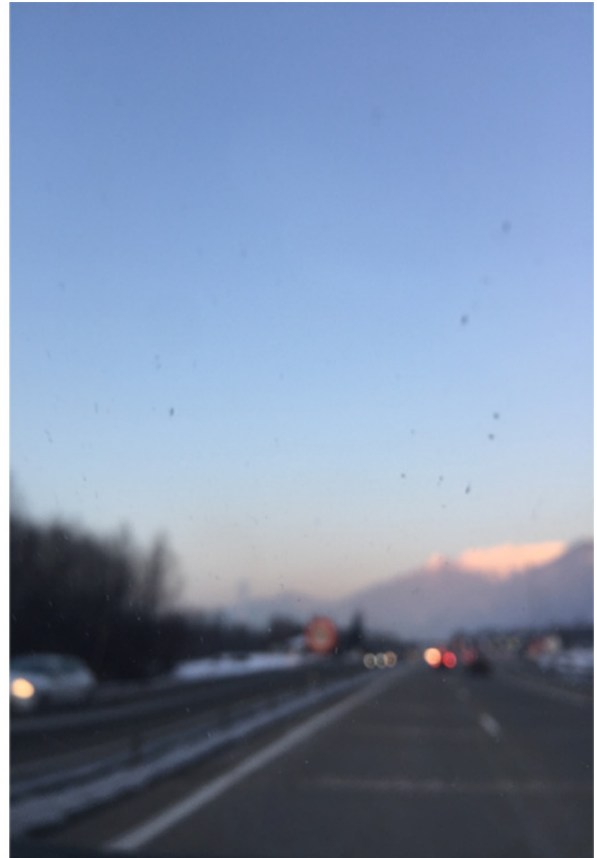


Pauline Gaudin-Indicatti, *Genève-Innsbruck*, 18 février 2015
Images capturées par l'iPhone 4
Montage, *Photoshop*, 2018

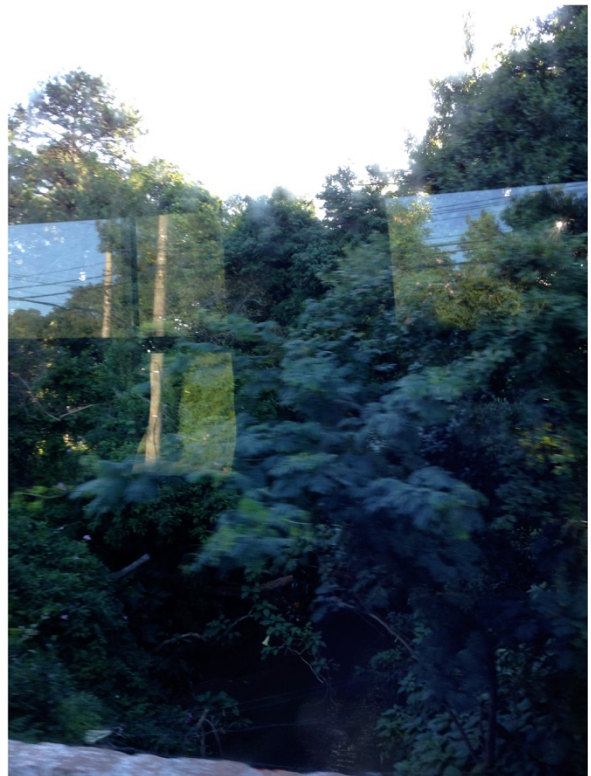
²³⁹ Benjamin Riado, *op. cit.*, p. 18.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Innsbrück, alentours*, février 2015
Images capturées par l'*iPhone 4*
Montage, *Photoshop*, 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Genève-Tignes*, 25 janvier 2017
Images capturées par l'*iPhone 6*
Montage, *Photoshop*, 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Porto Alegre*, mai 2014
Images capturées par l'*iPhone 4*
Montage, *Photoshop*, 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Pelotas, dans le bus*, mai 2014
Images capturées par iPhone 4
Montage, *Photoshop*, 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Terminus*, 21 mars 2018
Images de l'iPhone 6
Montage *Photoshop*, juin 2018

CHAPITRE 3

MOBILES : PRISES DE NOTES D'EXPERIENCES

*« Ces images,
appropriées de l'espace traversé,
comme appropriées des éléments virtuels
trouvés dans le flot d'Internet,
représentent des prises de notes
du réel,
réalisées en temps réel
qui posent question,
se doivent d'être expérimentées,
étudiées²⁴⁰. »*

Cette première partie constitue, nous l'avons vu, l'exposition d'un moment important du mode opératoire engagé, celui du long processus de collecte de matériel nécessaire à l'élaboration de la pensée sur le travail en train de se faire. Un moment qui provoque l'autoréflexion sur mon, ou mes *actes d'images*. En faisant la *prise*, je les garde tous emmagasinés dans les mémoires internes des appareils. Ces images, sont conçues comme des prises de notes du réel, et non pas en tant que pure représentation de paysage. Elles sont vues comme un tout, à l'intérieur duquel certaines se détachent, pour une raison particulière, seule ou à plusieurs, constituant une impression

²⁴⁰ Notes en mouvement, mars 2014.

particulière, quelque chose de notable ayant été observé, certaines permettent d'exemplifier une notion, un événement, un fait esthétique, un geste singulier. Elles sont des notes, « marques écrites », comme des phrases courtes, fragmentaires, « destinées à garder mention de ce qui a été vu, lu ou à le reconstituer. »

Des notes écrites qui, sous leur aspect visuel et figuratif, constituent, nous le savons, des empreintes algorithmiques de programmes informatiques. Elles sont donc prises, par le langage numérique, afin d'être posées à l'écrit, avec l'écrit, le mot. La note est aussi une marque d'appréciation. Ces prises sont la marque d'une sélection, d'une préférence, d'une attention particulière. La note est touchée d'un clavier, qui donne le ton. À l'instar de la touche, tactile, touchée du bout doigt sur le mobile, qui donne la couleur, montre un cadre, peut être ou ne pas être complètement calculée, provoque des accidents, des *basards heureux*.

Des prises de notes digitales, visuelles, écrites sont assemblées dans ce chapitre, dans un montage de parties différentes, composant un chapitre à dominante visuelle, fait d'enchaînements et d'effets de succession qui montre une pratique similaire à celle de la *postproduction*, élaborée par Nicolas Bourriaud. « En général, d'ailleurs, et dans tous les domaines, un montage est un fait esthétique, puisqu'il est réalisateur d'une forme d'ensemble et influence l'aspect que prennent les uns par rapport aux autres les différents éléments²⁴¹. »

M'imprégnant des différentes informations, de notions et concepts de certains auteurs, des pratiques, postures et usages artistiques, de mes propres usages et outils au cours des recherches, je reprends un matériel brut, *pris-sur-le-vif*. Un acte d'appropriation donc, qui constitue « le premier stade de la postproduction », elle-même entendue comme « l'ensemble des traitements effectués sur un matériau enregistré : le montage, l'inclusion d'autres sources visuelles ou sonores, le sous-titrage, les voix off, les effets spéciaux. » La matière manipulée « n'est plus *première*²⁴² », puisque déjà « informée » par d'autres²⁴³.

Dans ce chapitre visuel, l'appropriation est faite des éléments extérieurs, d'images personnelles et non de formes récupérées et recyclées d'Internet ; l'objectif étant de pouvoir recycler ces saisies afin de procéder à une interprétation de l'usage du téléphone mobile, utilisé en pleine vitesse, de voir et revoir l'image produite, de pouvoir composer et bricoler avec elle, sans

²⁴¹ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1025.

²⁴² Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, les presses du réel, 2009, p. 5.

²⁴³ Voir *Infra*, « Faire acte d'image », plus particulièrement la sous-partie « Printscreen ».

pour autant constituer une forme finale. C'est-à-dire, bricoler, avec des moyens toujours simples et parfois réduits, un type de production spécifique, où la matière désormais « intermédiaire » et non plus première, « à partir de laquelle de nouveaux énoncés s'articulent, au lieu de représenter un quelconque aboutissement. »

« Se servir d'un objet, c'est forcément l'interpréter. Utiliser un produit, c'est en trahir parfois le concept ; et l'acte de lire, de regarder une œuvre d'art ou de visionner un film signifie aussi savoir la détourner : l'usage est un acte de micro-piratage, le degré zéro de la postproduction. En utilisant sa télévision, ses livres, ses disques, l'usager de la culture déploie ainsi une rhétorique de pratiques et de 'ruses' qui s'apparente à une énonciation, à un langage muet dont il est possible de répertorier les figures et les codes²⁴⁴. »

Des *micro-piratages*, une posture de recyclage des formes existantes, qui répondent désormais à la question « que faire avec ? » et non plus à celle « que faire de nouveau²⁴⁵ ? » qui a bercé une grande partie de l'histoire des pratiques artistiques. Ici, j'*auto-micro-pirate* certaines formes, qu'elles soient « miennes », qui sont déjà *informées*, culturellement, émotionnellement, politiquement, artistiquement, en gardant toujours à l'esprit l'expérience d'une production de singularité, une « élaboration du sens à partir de cette masse chaotique d'objets, de noms propres et de références qui constituent notre quotidien. » « Ainsi, les artistes actuels *programment* des formes, davantage qu'ils n'en composent : plutôt que transfigurer un élément brut (la toile blanche, la glaise, etc.), ils utilisent le *donné*²⁴⁶. » À partir d'une multitude de données préexistantes, un montage est donc réalisé ici, qui permettra de questionner et mettre en scène l'acte d'image de cette première partie de recherche, et de développer d'autres manières de faire acte avec l'image aujourd'hui, dans notre société, par les artistes et par l'autre, amateur, parfois quasi professionnel.

Cette note typographique, << || >> ponctue les différents temps de l'écriture. Le temps de l'écriture en route ; celui, d'un retour, le temps de la relecture ; puis, celui de la réécriture, celle faite de relectures multiples, qui, ici trouve une forme achevée, dans le montage qui suit. Un questionnement sur le temps de l'action, le temps du récit, puis le temps plus récent, déjà révolu, de l'assemblage.

²⁴⁴ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁵ *Idem*, p. 9.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 9.

3.1. Entre la gare Cornavin et l'aéroport Genève-Cointrin [7 juillet 2011]



Pauline Gaudin-Indicatti, *Entre la gare Cornavin et l'aéroport Genève-Cointrin*, 7 juillet 2011
Images prises avec l'*iPhone 3G*
Montage, *après-coup* : expérimentation, 2018

<< || >>

*Cet espace-temps se situe « entre »
tout ce qui pourra être mémorisé,
photographié,
filmé
au cours de ce prochain trajet.
Un instant de transition, qui transporte.*

*Vers 10h00, ce jour-là, j'observe plus particulièrement le paysage
qui accompagne la ligne ferroviaire,
je suis « envoûtée » par une tentation presque immédiate
de sortir le téléphone mobile de ma poche,
afin de garder cette trace de passage ;
le cadre de la fenêtre du train laissant apparaître une large marge noire,
dessine le cadre visuel de cet environnement urbain,
puis périurbain
qui défile,
en mouvement.*

<< || >>

*Quelques minutes plus tard, ayant passé à travers les différents sas ;
porte d'enregistrement,
de sécurité,
de contrôle des passeports,
j'attends l'embarquement imminent.*

*En cliquant simultanément
avec le pouce droit sur le bouton principal de l'iPhone,
et l'index gauche sur le bouton marche/arrêt de l'appareil,
je garde la localisation
de mon arrivée au terminal d'embarquement.*

*Ces gestes simultanés provoquent une fascination presque subite pour cet objet,
doublée d'une sensation étrange,
face à cette puissance technologique que
je transplante d'un espace à un autre, qui
circule à travers le monde
(et qui enregistre tout ; chaque jour un peu plus).*

*Avec le pouce et l'index, je capture aussi,
autrement,
ce qui se passe,
à l'intérieur de cet outil.
Il commence à me mouvoir.
M'émouvoir²⁴⁷.*

²⁴⁷ Notes de l'auteur, *après-coup* : date_10 février 2015_08h51.

3.2. Belém Velho, Lami, Ponta Grossa [2012]

<< || >>

Ce jour-ci, Flávio et Valesca me guident à travers la région périphérique, la « Grande Porto Alegre²⁴⁸ » : Lami, Ponta Grossa, quartiers de Campo Novo, Belém Velho, sur un trajet d'une cinquantaine de kilomètres et d'une durée de deux heures et demie environ.

Avant de prendre la route, je réfléchissais depuis quelques temps à l'élaboration d'un autre type d'image, dans un itinéraire différent, dans un autre véhicule que la lotação²⁴⁹, à une vitesse changée, le parcours d'un nouvel espace à pratiquer. Afin de concevoir cette autre expérimentation avec la prise d'image, je décide de bouleverser la manière de faire qui depuis plus d'un an, consiste à capturer sous un mode frénétique, des centaines d'images avec le téléphone mobile, en les prenant uniquement sous un format vertical.

L'idée, ce dimanche 30 septembre 2012, est de produire exclusivement des photographies en noir et blanc à l'aide de l'appareil numérique, et ce, sous un format paysage. Le temps de captation de l'image est différent, il n'est pas simultané ou quasiment immédiat, comme lorsque je capture du pouce avec mon téléphone. Le poids de la caméra, la manière dont je dois la tenir, la taille de celle-ci se distinguent drastiquement de l'usage du mobile que je tiens du poignet et sur lequel je pianote. Il est plus lourd, structuré par de nombreuses touches et inscriptions, permet une gamme diverse de fonctionnalités.

La conduite des gestes doit être renouvelée, je dois songer à l'effet souhaité avant d'entreprendre l'enregistrement par l'appareil numérique ; contrairement à l'image saisie par l'iPhone, qui elle, peut être choisie avant ou retouchée après, directement sur la machine. J'ai vite perdu l'habitude de d'utiliser cet appareil. On est rapidement très habitués à ce confort et cette assistance de tous les jours, en matière de registre. Sortir de cette zone de confort donc, renverser une méthode appliquée au quotidien, jusqu'à présent, était un essai recherché.

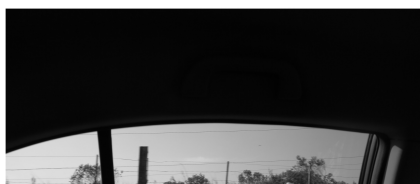
J'observe et capture derrière la vitre arrière de la voiture. J'écoute ce que Valesca me décrit, de l'époque à laquelle elle pouvait se baigner dans le Guaíba, il y a plus de quarante ans ; elle venait en famille avec ses frères et sœurs à la plage. Où chacun profitait des bords de l'eau pour se réunir et partager un barbecue, tradition gaúcha²⁵⁰, s'y promener en famille, avec le chien, boire une eau de coco, manger une glace, des churros, des popcorns, ou siroter le plus souvent, l'indétrônable

²⁴⁸ Il s'agit de la région métropolitaine de Porto Alegre, Brésil, elle représente avec la population de la ville, plus de quatre millions d'habitants.

²⁴⁹ Moyen de transport utilisé dans la ville de Porto Alegre, un bus qui s'apparente plutôt à la forme d'un van, où une quinzaine de personnes peuvent prendre place.

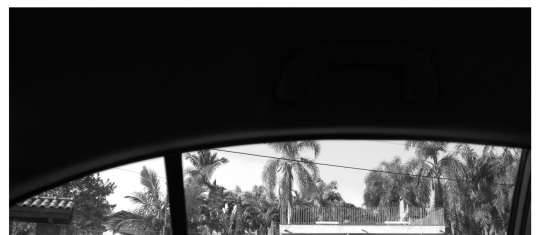
²⁵⁰ Nous qualifions ainsi les individus originaires du Sud du Brésil, c'est aussi un adjectif utilisé pour identifier les habitants des régions de l'Uruguay, de l'Argentine, du Paraguay et du Chili, les gauchos sont les gardiens de troupeaux de la pampa sud-américaine.

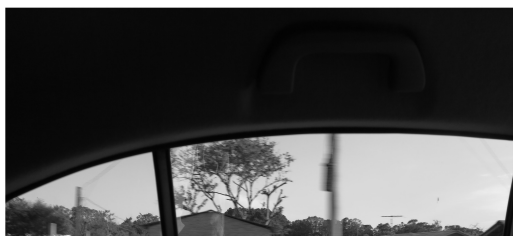
*chimarrão*²⁵¹. Aujourd'hui, il est encore possible de voir des personnes s'y rencontrer et perpétuer quelques uns de ces rituels et coutumes, y faire des pique-niques, mais la baignade y est interdite, l'eau étant impropre au bain de rio²⁵².

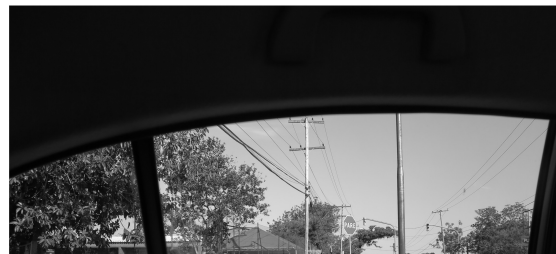


²⁵¹ *Mate* brésilien, spécifique au sud du Brésil.

²⁵² *Rivière*, en portugais.







J'ai, depuis quelques jours, relu Errance²⁵³, lors d'un de mes aller-retour entre le centre de Porto Alegre et le bairro²⁵⁴ Ipanema. Je ne sais pas si la puissance du noir et du blanc qui émane des photographies de Depardon, que je feuillette dans la lotação²⁵⁵ m'interpelle ; ou si les mots en français, - je vis désormais chaque jour en portugais -, que je redécouvre, me touchent particulièrement. L'égle importance donnée à l'image et aux mots, les pages ouvertes contrastent l'une avec l'autre ; la page de gauche présente les écrits en noir sur fond blanc, tandis que la page de droite laisse apparaître les images, encadrées d'une marge noire. La distinction visuelle est saisissante, l'œil se promène entre le texte et l'image, au fur et à mesure que la main passe de page en page. Peut-être est-ce cette vision de noir et blanc qui me pousse à expérimenter ce médium ; bouleverser ma perception, questionner ma pratique, éventuellement, accidentellement, permettre de voir autre chose.

Une série de 257 images sera prélevée au cours de ce trajet de deux heures et demie. La collecte par l'appareil numérique est très nettement moins effrénée que celle faite à l'aide du mobile. Nous nous arrêtons sur le chemin au Santuário Nossa Senhora Mãe de Deus, faisons une visite du temple, puis marchons aux alentours pour que je puisse prendre connaissance des lieux : afin d'observer, du haut du Morro da Pedra Redonda, une vue à 360° de la grande région métropolitaine. Je ne résiste pas à l'envie de prendre quelques photographies couleurs du panorama qui se tient devant nous. Afin de pouvoir mieux le garder en mémoire ? Pouvoir voir, à nouveau, ce moment, plus tard ? Est-ce la motivation qui m'inspire, là, sur-le-champ ? La couleur, est-elle alors primordiale dans mon approche de l'image ?

Un instant de ce jour me revient. Celui du moment où je capture un panneau en bois de récupération, construit et fixé à la main, planté au sol, sur lequel les lettres CONTEMPLA ont été inscrites à la technique du pochoir. Le fond situé à l'arrière de CONTEMPLA, met en scène une découpe choisie de paysage, impose cette vue spécifique, d'en haut, à distance. Une invitation à la contemplation ; un appel à l'engagement des sens, une absorption attentive, par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le corps entier. Un appel à sortir d'un cadre perceptuel habituel. Le souffle du vent, la chaleur du soleil, étourdissante parfois, l'odeur de la végétation environnante, l'observation d'un autre paysage, le mouvement du corps par la marche. « Marcher devient le moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, parce que se déplacer est aussi une façon de se mettre à entendre²⁵⁶ », note

²⁵³ Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000.

²⁵⁴ *Quartier*.

²⁵⁵ Mini-bus, spécifique à Porto Alegre, qui fonctionne un peu comme un taxi, sa seule différence est de passer sur un chemin donné. Les lignes Ipanema, Ipanema (Jardim Isabel), Tristeza, Auxiliadora, sont les lignes que j'emprunte le plus fréquemment.

²⁵⁶ Thierry Davila, *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2007, p. 16.

Thierry Davila. *Contempler la vue en écoutant ce qui se passe autour, ce qui nous entoure ; contrairement à l'attitude ordinaire de voir ce qui se passe sous nos yeux.*



Pauline Gaudin-Indicatti, *Contempla*, 2012
Image digitale en noir & blanc
Appareil photographique numérique

<< || >>

La marche ne permet pas cette prise automatique de l'image, elle oblige aussi à la pause/pose. Le rythme change. Le corps s'engage autrement, les gestes, l'attitude se transforment. Cette expérience corporelle permet d'éprouver, dans le sens même de faire l'épreuve, les 360° degrés physiques et visuels de l'espace. Une interjection directe donc, écrite, qui dans l'acte de la lecture, dans le silence, sans nécessité de la parole, prend toute sa force et son intensité.



CONTEMPLA renvoie immédiatement à une situation qui m'interpelle depuis le commencement des expérimentations sur le déplacement, la mobilité, du moins celles que je pratique. En effet, la sensation ressentie face à *CONTEMPLA* est sensiblement, et singulièrement analogue à celle de la lecture de *VOUS ÊTES ICI*, phrase ponctuant les parcours individuels et collectifs, entrepris au cœur de la ville, particulièrement. Cependant, même si les impressions se superposent ici, le contexte dans lesquels sont appréhendés ces mots, sont totalement distincts. *VOUS ÊTES ICI*, on le retrouve dans un espace urbain, sur une carte, pour montrer une direction à prendre, se retrouver, s'informer. *VOUS ÊTES ICI*, c'est le caractère phatique construit par le langage, celui qui établit une connexion entre l'émetteur (l'auteur) et le destinataire (le lecteur) de ces lettres : établir et maintenir un contact, *sans servir à communiquer un message*²⁵⁷.

CONTEMPLA, c'est accepter de se *désarmer* face à l'autre, se déposséder pour un temps, de tout ce qui est déjà connu, prendre part à un espace-temps singulier, libre à chacun d'en interpréter un ou plusieurs sens, d'agir ou non en conséquence. Par l'interjection spontanée, *CONTEMPLA* sollicite notre engagement : s'arrêter, respirer, percevoir, sentir, regarder, partager même, avec celle ou celui qui nous accompagne. Je traduis singulièrement, *sur le moment* : « mets-toi sur pause », pose ton appareil photographique. Contemple autrement, que ce que tu fais ordinairement. Ressens, autrement. *Essaie*, tout du moins.

CONTEMPLA et *VOUS ÊTES ICI*, c'est aussi, et surtout « qu'est-ce que je fais là²⁵⁸ ? », C'est le présent qui rattrape.

²⁵⁷ *Phatique*, CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/phatique>, consulté le 20 avril 2017.

²⁵⁸ « Car l'errance n'est ni le voyage ni la promenade, etc. Mais bien : qu'est-ce que je fais là ? », Raymond Depardon, *op.cit.*, p.13.

3.3. Vers Pelotas, dans le bus [2012]

<< || >>

Samedi 21 novembre 2012, sur la route, entre Porto Alegre et Pelotas²⁵⁹.

Il s'est passé plus d'un mois entre ce moment et l'aller à Belém Velho, Lami, Ponta Grossa. C'est la première fois que j'emprunte ce type de bus, de plus, vers une destination inconnue : Pelotas, ville située au Sud-Est de la région du Rio Grande do Sul, à 57 kms de Rio Grande ; 257 kms de Chuí, ville-frontière, entre le Brésil et l'Uruguay. Je me rends, pour la majeure partie des gaúchos avec qui je parle, à l'extrême sud du pays. Nous serons bientôt accueillis par Alice Monsell, Duda Gonçalves et Raquel Ferreira, artistes, enseignantes et chercheurs, elles nous ont amicalement invités à participer aux séminaires de l'université (UFPEL)²⁶⁰. Je relis et prends des notes, essaie de mettre à profit ce temps de voyage pour trouver du repos, mais le désir de voir est toujours plus fort ; celui d'enregistrer, encore plus.

À l'arrière du bus, la chaleur extérieure est intense. Au fur et à mesure du temps qui passe, de la route parcourue, chacun des occupants ferme le rideau de son côté, commence à s'accommoder. Ces actes répétés plongent les passagers dans une atmosphère bleutée, les voiles étirés estompent peu à peu la brillance intrusive du soleil. Une des dernières personnes à tirer la toile sur sa vitre est ma voisine de devant. J'étais, jusqu'alors, en train d'observer le paysage à travers l'espace qu'elle n'avait pas encore caché ; mon voisin de derrière ayant déjà occulté le sien, quelques minutes plus tôt. Je suis en train de filmer, à travers les espaces qui me restent encore, de vues du dehors. Je ne peux qu'apercevoir donc, entr'apercevoir même.

²⁵⁹ Distance de 257 kms, entre 3h et 6h de trajet, selon le bus emprunté, l'état de la route, du trafic. Ce jour, nous avons parcouru la distance en 3h30 minutes environ.

²⁶⁰ Je voyage avec V+F, duo d'artistes, enseignants-chercheurs, à Rennes 2 et Paris 8, pour une série de présentations et conversations avec les étudiants en art de l'UFPEL, Université Fédérale de Pelotas.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Fresta : Pelotas, dans le bus*, 2012
Images prises avec l'*iPhone 3G*
Montage, *après-coup* : expérimentation
12 images d'une série de 195, détails.



Jean Ollivro expose une indifférence témoignée envers l'espace terrestre parcouru « à l'égard de l'espace de transit » où : « fréquemment, l'espace traversé est psychologiquement oublié. (...) Dans les transports collectifs, les usagers usent désormais majoritairement de la période de transit pour lire ou dormir²⁶¹. »

Est-ce pour pallier à cet oubli psychologique, que j'enregistre à nouveau, par accumulation, comme je le fais chaque jour ? Pour ne pas omettre le cheminement ? Mais, cette fois, *je ne vois pas*. Cette situation de *non-voiance-directe* provoque un autre geste, un autre type de capture de déplacement. À cet instant, je saisis une série de 195 images, sur une très courte durée, de moins de cinq minutes.

Cette fois-ci, c'est le voile qui provoque le cadre, et non les découpes précédentes de l'encadrement de la fenêtre, du quotidien. Le voile s'introduit au cœur de l'encadrement, dans les contours rectangulaires de la vitre. Les questions s'enchaînent : qu'est-ce *rapporter des images* dans cette situation de « gêne » visuelle ?

Voyager, aller vers, est-ce *aller voir* ?

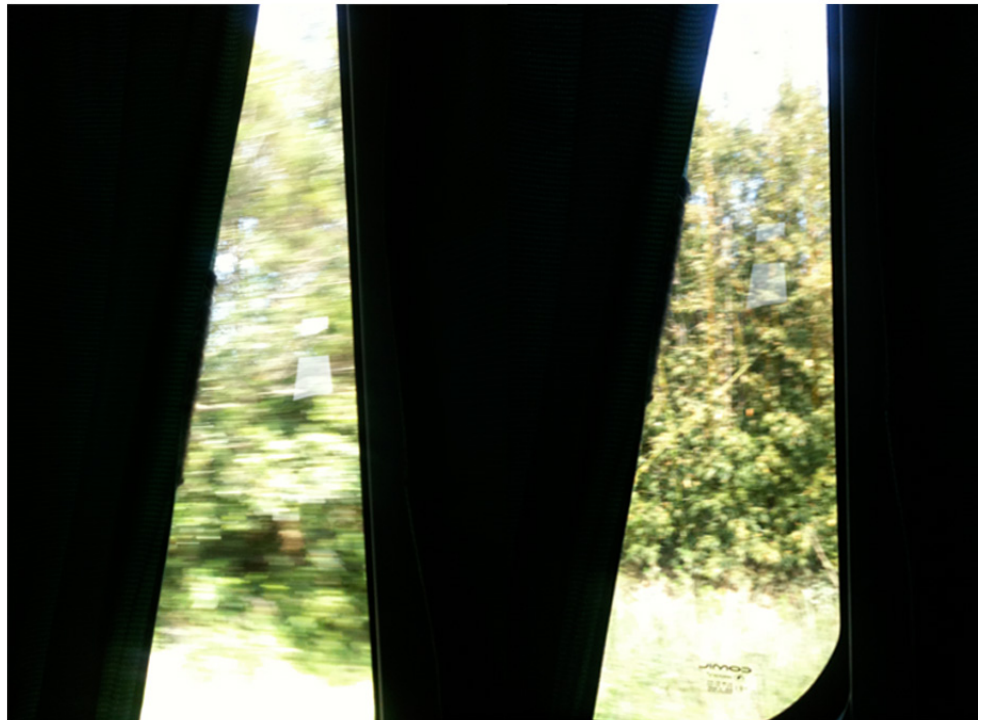
Est-ce, finalement, ce qu'on *ne voit pas* ?

Faut-il *tout* montrer ?

Y'a-t-il des images *ratées* ?

L'*occulté* mérite-t-il d'être révélé ?

²⁶¹ Jean Ollivro, *op. cit.*, p.99.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Fresta : Pelotas, dans le bus*, 2012
Images prises avec l'iPhone 3G
Montage, *après-coup* : expérimentation
Détails.

3.4. Porto Alegre, en *lotação* [2014]

_ « contemplation » à distance _

images ° à distance °, en mouvement

|| . une paroi de verre -

- plexiglas . ||

situations → → dualités

dedans / dehors

ouvert / fermé

froid / chaud

[cadrage = limite]

« certain » contrôle – contrôle « incertain »

<< un cadre

dans un cadre >>

<<< sur un cadre

----- dispositif de subjectivation -----

_ paysage

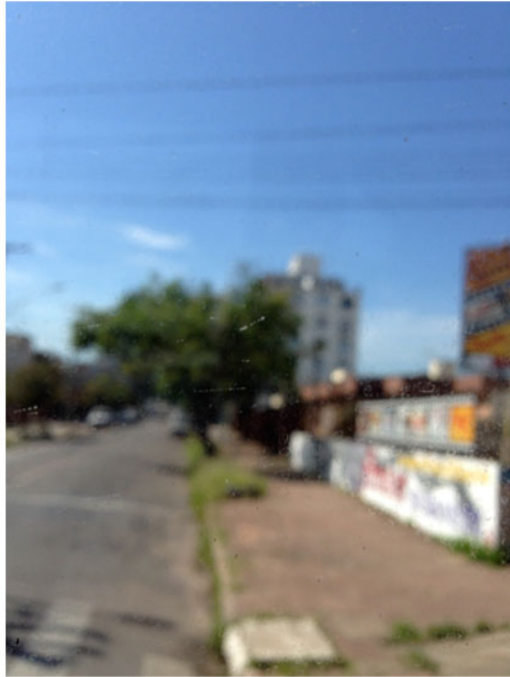
(voir)

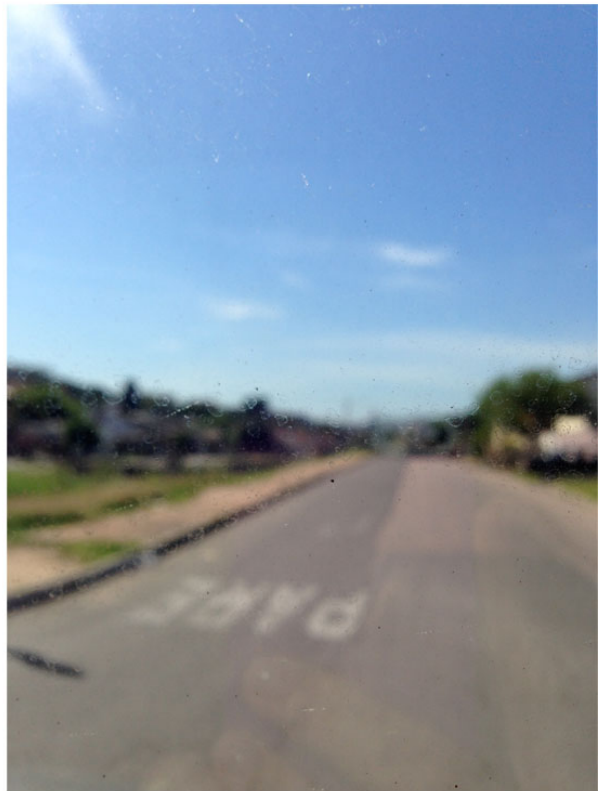
horizon . perception . au-delà

--- - - - - de cette fenêtre

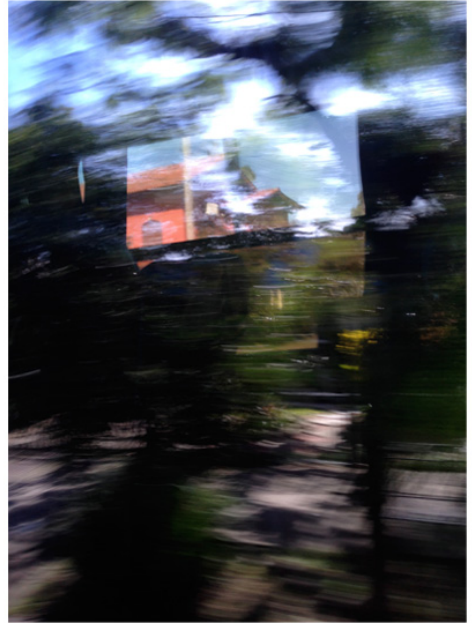
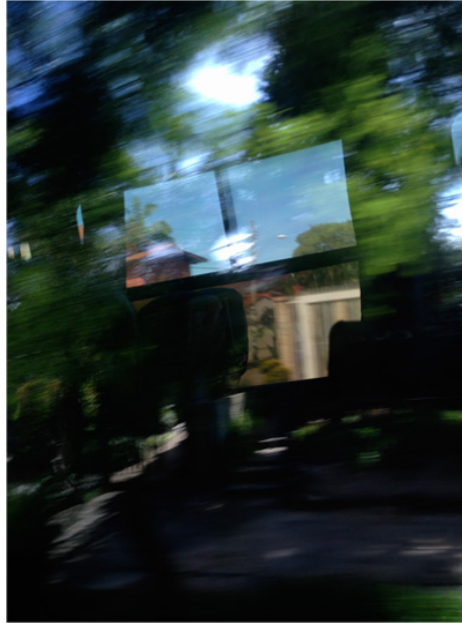
vu(s) - - -²⁶²

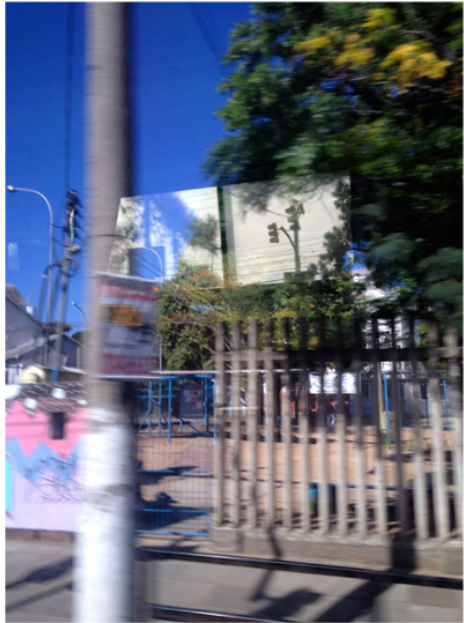
²⁶² Notes en mouvement, à bord de la *lotação*, mars-mai 2014.



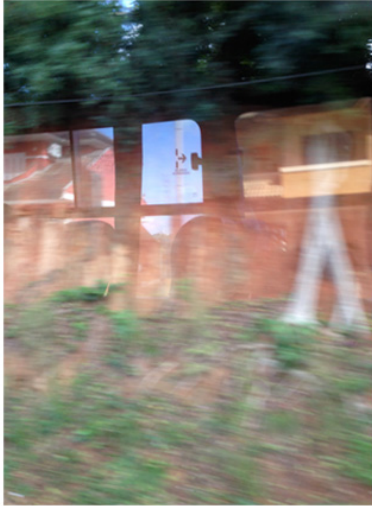












3.5. Pelotas, et environs [2014]

<< || >>

Passagère, de « passager », qui ne fait que passer, transposée, occupante d'un véhicule. Je voyage le plus souvent de ce côté passager, aperçois le paysage qui passe devant mes yeux ; à travers le cadre de la fenêtre du bolide emprunté, habité pour un temps. Dans ce cas précis, le paysage se trouve face à nous. Le registre se fait toujours de côté. Deux ans s'ensuivent, suite à la première appréhension de la ville de Pelotas ; j'y retourne pour une résidence de deux semaines. Le 13 mai 2014, Kelly Wendt m'emmène toute une matinée à bord de son automobile, faire une visite des environs de la région. Je suis à nouveau en situation d'accompagnante, d'observatrice.

Durant quelques heures, Kelly me conte chaque anecdote dont elle a connaissance, entraînant la sensation d'être accueillie et levée par le courant, la vitesse du véhicule, les changements de rythmes, les bruits, les odeurs ; embarquée dans une excursion animée par le récit d'une guide singulière et passionnée par l'histoire culturelle, géographique et sociale dans laquelle elle évolue. Une région à laquelle elle a dû s'adapter, s'intégrer. Kelly laisse difficilement quelqu'un indifférent. Débordante d'énergie, de projets, de désirs, elle ne s'arrête jamais et fait planer dans l'atmosphère cette quête toujours vive de contact, de conversation, d'échange. Nous prenons les routes secondaires et entrons dans les sentiers et coins que Kelly affectionne, où, à chaque moment, elle relate un fait marquant, traditionnel ou quotidien. Le déplacement est multiple : en effet, je voyage à travers le temps, l'espace, sa parole, ses mots.

Nous partons du centre de Pelotas et passons la plage de Cassino, en contournant la ville de Rio Grande par les terres²⁶³. Nous allons à notre rythme, chaque détail, chaque instant peut être un délicieux prétexte à l'arrêt, à la pause, à l'examen dans une certaine fixité, un rapprochement physique, tactile même. Stopper la dynamique induite par la cadence du véhicule sur l'asphalte. Facilitant la prise de notes, pour en faire une image plus « réussie ». Kelly me prévient, elle peut s'arrêter dès que je le souhaite, et m'invite à ouvrir la vitre pour mieux voir ; je l'avertis que je ne baisserai ni la fenêtre, ni ne demanderai expressément d'interrompre la cadence ; car ce qui m'importe est bien d'observer, d'enregistrer les déplacements et mouvements multiples qui découlent de cette expérience, accompagnée. Et bien au contraire, si je ne vois pas, ou si mon image est ratée, floue, ou si quelque chose en cache la vue ; c'est un effet, un incident éminemment recherché, voulu, désiré.

²⁶³ Ce qui représente plus de 65 kilomètres, soit 1h10 environ.

Transportée visuellement, face à l'architecture de style colonial du musée de la Baronesa, ancienne mansion des barons Maciel ou par les passages dans les Charqueadas, lieux historiques précieux, c'est là où l'on abattait la viande, la salait et la laissait sécher au soleil ; donnant au résultat desséché, le nom de charque. Charque, vient de charqui, viande déshydratée préparée par les indiens, à l'ère pré-colombienne, dans la région des Andes, où les caractéristiques environnementales de l'Altiplano permettaient une parfaite lyophilisation de la chair de lama, comme d'autre type de bétail. Cette préparation conservait la viande et ne nécessitait aucune réfrigération. Elle pouvait donc être acheminée dans d'autres régions du pays, du continent, être consommée sans peur.

<< || >>

Au XIX^{ème} siècle, le *charque* était un des rares aliments mangés par les esclaves des cultures de café au Brésil, au même titre que la morue, leur prix étant plus accessible, même aux populations pauvres, libres, celles-ci. En 1780²⁶⁴, la première *charqueada* fût érigée à Pelotas, par José Pinto Martins, s'y étant réfugié suite à la grande sécheresse de la région de Ceara, au Nordeste du Brésil. D'autres vont suivre le mouvement et contribuer à faire de la région de Pelotas, et de cette période, le *cycle du charque*, désormais exporté jusqu'à l'extrême nord du pays. Jusqu'à la fin de cet ère, dans les années 1930, la région du Rio Grande do Sul sera la plus grande productrice de viande séchée au monde, avec quelques concurrences ponctuelles provenant d'Uruguay et d'Argentine, les plus proches voisins.

<< || >>

Je me sens dans un autre monde, très éloigné de celui dans lequel nous nous mouvons à ce moment-là. Les récits contés par Kelly, comme les vestiges de ces époques passées, me plongent dans un monde parallèle, d'une réalité passée, perdue. Peu a perduré de cette vaste entreprise.

Côté latéral droit, mon coude peine à se poser dans l'angle entre la vitre et la portière, parfois même frôle et se maintient légèrement sur le dessus de ma hanche ; j'essaie de tenir fermement le téléphone mobile dans le creux de

²⁶⁴ *Viva o charque*, <http://www.vivaucharque.com.br/ocharque/historia>, consulté le 20 avril 2017.

ma main droite, ce qui simplifie le prélèvement d'une seule main. L'automobile balance, les pavés des chaussées en ville provoquent une succession de secousses ; rendant difficile la préhension corporelle, la saisie d'image nette.

Les chemins de terre avec leurs crevasses provoquent des accrocs dans la fluctuation et le mouvement. Mon pouce s'agite et clique sur la touche du déclencheur, rouge et cylindrique, qui répond automatiquement au tact et contact avec la peau. Fougueux, exalté, impétueux même, le doigt ne s'arrête que si la machine ne suit pas. Je m'interroge souvent lors de ces actions, si c'est l'œil qui dicte les gestes, ou si celui-ci, qui sert à pointer, s'est trouvé lui-même pris au piège de tout enregistrer. Pourquoi s'arrêter ?

Mon œil se déplace et déambule entre ce que je vois à l'extérieur par le cadre de la fenêtre, ce que je vois à l'intérieur du cadre de la caméra, cadre enchâssé dans le cadre de l'écran du téléphone, et ce que je vois à l'extérieur de l'automobile, à travers le cadre de la fenêtre.

Des plans imbriqués les uns sur les autres, les uns dans les autres. Parfois l'attention se perd sur la touche principale, quand l'opération de capture n'aboutit pas. La prise d'images n'est pas toujours aisée face à l'allure subite, il arrive notamment que le téléphone chauffe par l'usage répété des applications, le doigt appuyant sans cesse au même point, sa présence continue dans la main, la chaleur du soleil émanant de la baie vitrée ; la mémoire aussi fatigable, de petits bugs²⁶⁵ surviennent, au quotidien.

<< || >>

Tenu dans une seule main, conditionné au rythme des doigts pianotant sur l'écran tactile, le pouce « clique » sur le bouton principal, provoque une certaine allure au cours de laquelle les pages, les applications, les documents s'ouvrent, se tournent, se ferment, s'effacent ? D'un coup de pouce, par le bouton virtuel de la caméra, l'image est enregistrée, en une fraction de seconde.

À l'instar du personnage développé par Michel Serres, les manipulations appliquées à l'appareil, ainsi que les jeux de mains (de doigts !) répétés, propulsent cette expérience dans une pratique similaire à celle de Petite Poucette, figure récente apparue sans que nous n'en prenions vraiment conscience, et ce, de manière significativement rapide²⁶⁶ ; en effet, elle « n'a plus le même corps, la même espérance de vie, ne communique plus de la même façon, ne perçoit plus le même monde, ne vit plus dans la même nature, n'habite plus le même espace. »

²⁶⁵ Terme informatique utilisé lors de manifestation d'anomalie de fonctionnement, emprunté de l'anglais. On utilise couramment le verbe *buguer*, en français.

²⁶⁶ Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2012, p. 13.

Petite Poucette et *Petit Poucet* représentent le « nouvel humain né » : celui qui vit en ville, n'a jamais connu la guerre, bénéficie d'une médecine efficace, a vu sa naissance programmée, forme son éducation parmi un ensemble diversifié de religions, langues, nationalités, us et coutumes. Ces individus ne vivent plus dans le même « monde mondial » que les générations précédentes, ni le même monde humain. Munis des technologies portatives dernier cri, ils vivent avec, sans se poser de question.

Petite Poucette, toute similitude gardée avec le *Petit Poucet* de Perrault ou la *Petite Poucette* d'Andersen, ce petit nom provient du geste développé par son pouce.

« L'idée m'en est venue dans le métro, en observant une jeune fille pianoter sur son téléphone avec une dextérité dont je me sens bien incapable. L'avez-vous remarqué ? Ceux qui étaient déjà adultes au moment où le numérique est arrivé – ceux qui ont plus de trente-cinq ans aujourd'hui – utilisent plutôt leur index pour écrire sur leur téléphone portable, et ils sont souvent très malhabiles ; au contraire, les générations qui sont nées avec le numérique – les moins de trente-cinq ans – utilisent leurs deux pouces, sans aucune hésitation. Ma Poucette s'appelle ainsi en raison de son habileté diabolique à pianoter des textos avec deux pouces sur un téléphone portable²⁶⁷. »

²⁶⁷ Martin Legros, Sven Ortoli, *pantopie : de bermès à petite poucette*, Paris, Le Pommier, 2014, p. 325.



<< || >>

Un passage à la vitesse de l'éclair s'est produit, l'entrée dans un tunnel du temps imaginaire. Un passage étrange, absurde, peut être, entre 1780 et aujourd'hui. Nous sommes devenues les touristes déambulant autour des traces, des déplacements d'hommes, ceux commandant, ceux travaillant, ceux esclaves, les masses de bovins manipulées, abattues et transportées à travers le pays. Nous utilisons une automobile pour nous mouvoir, et captions par intermittence, des images de vues prises sur le moment, avec un mobile, en main, du pouce. Nous trouvons une beauté à ces structures, songeons à ce temps révolu qui laisse des marques. Définitivement, nous ne vivons plus dans le même monde humain, ni dans le même monde mondial.

<< || >>

Un autre passage se fait, un pont peut être. Entre la *pampa* riograndense et la *taïga* sibérienne²⁶⁸. Un horizon, un paysage à perte de vue. L'impression de temps qui s'arrête, d'une durée qui s'étend, lorsque l'on sort de la ville, prend la route.

« Le défilé des pins, des mélèzes, des bouleaux a quelque chose d'ensorcelant. (...) Comme il n'y a le long de la voie ni autoroute, ni grille de protection, ni route, ni station-service, ni garage, ni hangar, ni maison d'aucune sorte, et qu'on n'aperçoit aucun être humain, l'impression d'illimité est décuplée par la solitude immense qui enveloppe la taïga²⁶⁹. »

Kelly roule à une vitesse très mesurée, lente même, afin que l'on puisse appréhender certains détails, ou pour avoir le temps de me montrer, me rapporter ses expériences personnelles, les « coins » qu'elle affectionne particulièrement. Ce qui nous entoure, sur la route, nous rapproche de cette sensation exposée par Dominique Fernandez ; des pins délimitent l'espace de circulation, et défilent au fur et à mesure de notre passage. Peu de construction, peu d'individus interfèrent dans le panorama présenté. Nous percevons des superficies de pleine nature, des vastes plaines, où rien ne s'interpose au milieu, *entre*.

²⁶⁸ Durant la même année, en août-septembre 2014, je suis invitée par le duo d'artistes V+F à participer à l'Université d'été et à exposer une pièce lors de la 3^{ème} Biennale d'art actuel de Yakoutsk, Sibérie extrême orientale, Russie.

²⁶⁹ Dominique Fernandez, Ferrante Ferranti, *Transsibérien*, Paris, Grasset, 2012, p. 141.



Dominique Fernandez voyage à bord du Transsibérien, la vitesse réduite engendrée par la machine provoque cet absorbement avec ce qu'il voit au dehors, remet en question la manière de voir, de percevoir :

« Si intéressantes que soient les villes où l'on s'arrête, le voyage en Transsibérien, c'est d'abord le spectacle d'une nature dilatée à perte de vue et constamment dans son état sauvage. En Europe, la vue est bornée, l'extase morcelée par 1° : le changement continu du paysage : à des champs cultivés succède une forêt, à une plaine un relief accidenté, chaque vallée est entourée de collines ou de montagnes, etc., en sorte que l'œil, sautant d'une impression à l'autre, n'a jamais le temps d'épuiser la jouissance du même, et qu'on ne goûte que de petits plaisirs successifs ; 2° : la présence humaine : une maison, un homme ou une femme, une voiture se trouvent toujours dans le champ visuel, si bien que la curiosité va à ces vies innombrables fugitivement entrevues, au lieu de s'abolir dans une incuriosité libératrice. Ici on n'attend rien, on ne cherche rien de nouveau, avec cette conséquence que tout est à chaque instant nouveau, par l'approfondissement qu'on fait du même. La beauté pure ne lasse jamais²⁷⁰. »

Voir le même ailleurs, constituerait un renouvellement du regard, un absorbement total, une jouissance même. *Voir le même, au quotidien*, constituerait peut-être aussi, une transformation continue de la perception ? La *taïga* ou la *pampa* sont des environnements spécifiques, qui, contrairement à la mer, par exemple, visuellement « stérile, monotone²⁷¹ », laisse voir des êtres qui fanent, sèchent, meurent et refleurissent, renaissent au printemps, se renouvelant à chaque saison.

L'œil peut se laisser envoûter par l'identique, ou le changement imperceptible, si proche de la ville. J'y trouve, personnellement, aussi, quelque chose de beau, autrement ; et qui contraste drastiquement avec les paysages habituellement traversés. « Ici, pas de détail qui retienne plus qu'un autre ; on ne *détaille* pas la taïga, on se laisse prendre, envoûter, annihiler par la succession indéfiniment répétée de l'identique²⁷². »

Est-ce alors, par impossibilité de *détailler*, ce jour, que 964 images sont « cueillies » au cours de ce *voyage* ?

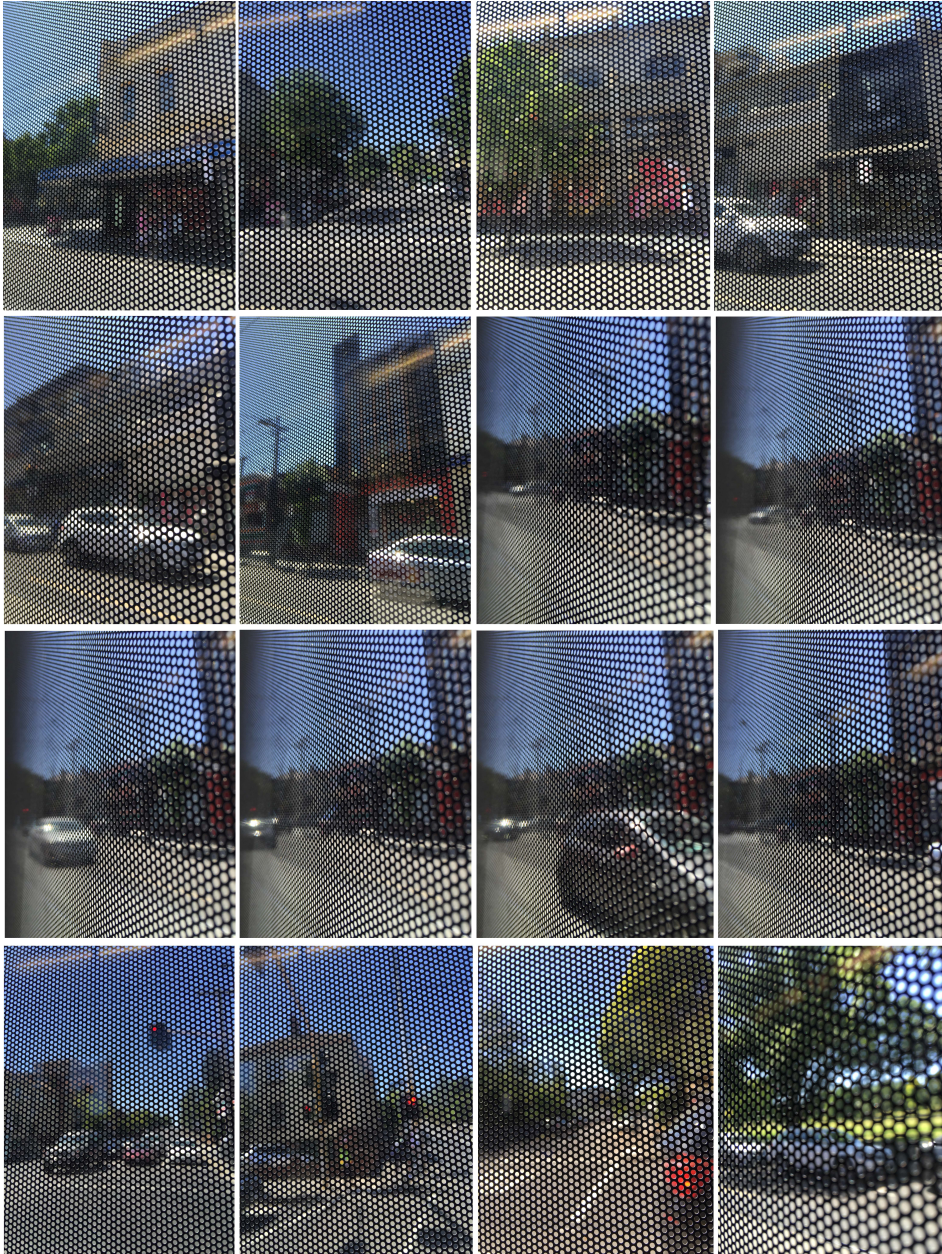
²⁷⁰ Dominique Fernandez, Ferrante Ferranti, *op. cit.*, pp.141-142.

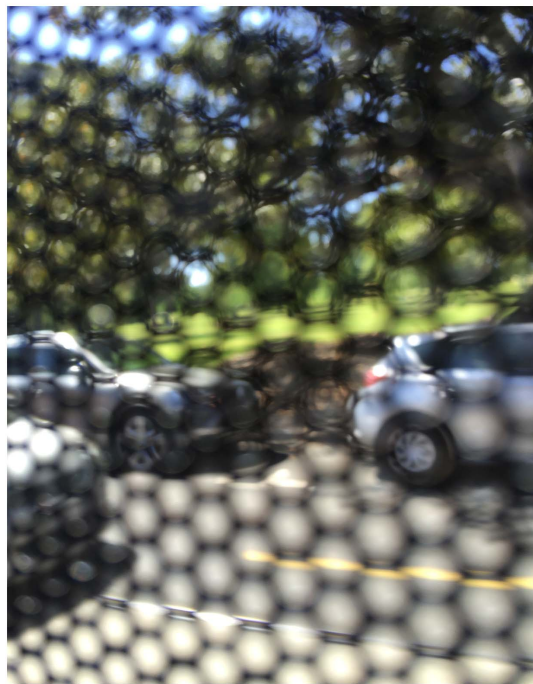
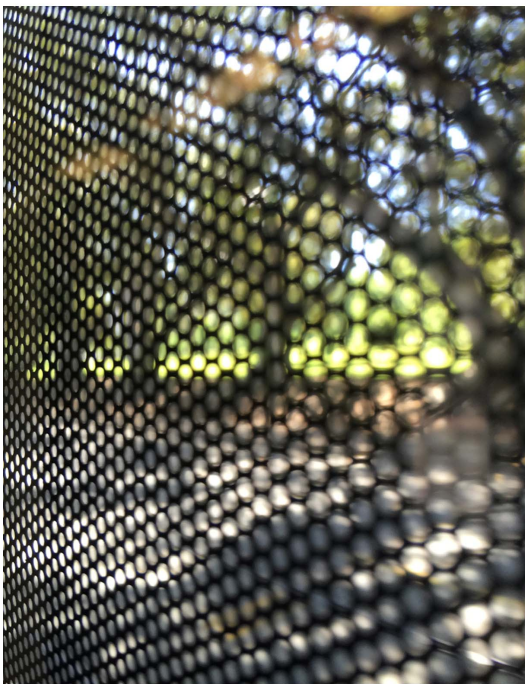
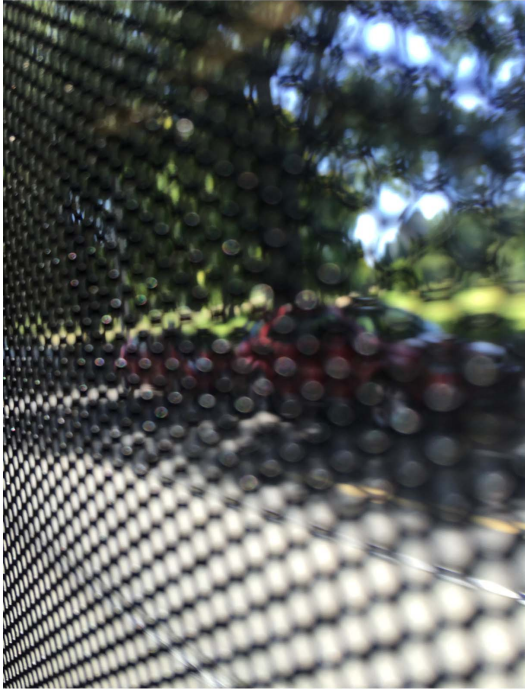
²⁷¹ *Idem*, p. 141.

²⁷² *Ibidem*, p. 142.



3.6. Melbourne, en tram [2015]





DEUXIEME PARTIE :

CONVIVÊNCIA
(VIVRE UNE EXPÉRIENCE, AVEC)

Penser, agir, communiquer, rêver, dans une autre langue que la sienne est un fait inhérent et spécifique au voyage. L'on en perd littéralement son français. En contact répété avec l'autre, grâce à la pratique intensive de cette façon différente d'établir des connexions de sens, de s'exprimer, d'user de gestuelle, d'imiter ce que l'on entend, ce que l'on voit, ce que l'on sent, ce que l'on ressent. Il s'agit d'une véritable performance de l'apprentissage du langage, lors de laquelle le corps entier est envahi, absorbé, habité. L'application de l'exercice de la traduction est une pratique intuitive, évidente. L'on recherche toujours un référent, un modèle, un point de contact entre le connu et l'inconnu. Et il arrive aussi que la traduction soit totalement impossible, car elle ne rendrait le terme, l'expression, le sens, que d'une manière inexacte ou imprécise.

C'est ce qu'il arrive lorsque je tente de décrire deux termes utilisés en portugais, dont le transport ou la portée de leur signification se fait toujours selon un certain « à peu près » vers le français. *Vivência*, tout d'abord, désigne le fait d'être en vie, de vivre. *Viver*, verbe utilisé également à cette fin, constitue un synonyme de *vivência* ; qui au contraire de *viver*, possède d'autres variantes possibles, *vivência* exprime aussi l'existence, la manière de vivre, l'expérience de vie : *Experiência da vida* : *Viv-ência*. Dans son acception psychologique, *vivência* est directement associée à une expérience vécue selon un caractère global, incluant particulièrement une note affective²⁷³ à cette expérience.

Possédant la même racine étymologique, le terme *Convivência* semble avoir été extrait d'un recueil de poésie, tant la charge énergétique de ce mot m'envahit à chaque fois qu'il est prononcé,

²⁷³ Dictionnaire Michaelis de Portugais, Site *Michaelis*:
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=viv%EAncia> >, consulté le 14 avril 2015.

présent. *Conviver*, c'est l'action ou l'effet de vivre avec, la familiarité, l'intimité, l'acte de vivre avec quelqu'un, de manière proche. Très similaire par son aspect visuel, formel et sonore de notre convivialité en français, *convivência* met en avant un aspect plus profond de l'intime, que la convivialité, - il me semble -, ne remplit pas complètement. Enfermant parfois ce terme sous une acception de l'ordre de l'hospitalité, l'action de recevoir en tant qu'hôte, une action ponctuelle donc, et rendant un rapport différent à l'autre. Recevoir ou accueillir quelqu'un, ce n'est pas toujours vivre une relation d'égal à égal, car cela implique parfois un certain rapport de pouvoir.

La *convivência* ou *convívio* c'est le vivre avec l'autre au quotidien, de manière répétée, la vie au jour le jour. La caractéristique essentielle qui la démarque de tous et qui produit cette singularité et cette sensation d'extrême justesse à mes yeux, est l'assemblage de trois faits fondamentaux relatifs à la question de l'expérience, un certain *voyage vécu* :

CON . VIV . ÊNCIA c'est VIVRE . UNE EXPÉRIENCE . AVEC

La *convivência* représente depuis sa prise de connaissance, un attrait et une forme de questionnement. En effet, lors de ces allers et retours multiples, vécus, expérimentés, des personnes marquantes, des espaces de travail notables, ainsi que des instruments d'études, de pratiques, hétérogènes dans leur forme, leur relation, leur échange : ils constituent chacun, un fragment de l'*avec* dont il est question dans la *vivência com*, le *vivre avec*. Qu'a représenté l'expérience du vivre avec, dans cette tentative de pratique *mouvante* (et *émouvante*) ?

Communiquer, échanger, traduire avec l'autre, être humain, avec l'appareil, par le *Smartphone*, c'est faire l'approche des objets qui permettent à cette communication d'exister, d'être retranscrite, de passer. C'est l'observation de gestes qui paraissent naturels, leurs usages omniprésents au quotidien. C'est faire l'expérience de l'image *conversationnelle*, *informationnelle*, *présente*, dans sa construction, son existence, sa réception. À travers les réseaux et les écrans interposés, il est aussi question d'apprentissage d'un langage, de pratiques, d'approches de savoir, traduits à l'intérieur d'un monde digital.

Cette deuxième partie prend donc un point de départ au cours d'expérience spécifique qui met en avant l'accompagnement au jour le jour, lors de déplacements, d'instruments de

captures ; une perspective expérimentale questionnant des gestes ordinaires, particulièrement avec le téléphone mobile, où l'artiste pourrait s'apparenter à la figure de l'amateur. A moins que cela ne soit l'inverse. Aussi décriée que celle du touriste, précédemment évoquée en première partie, elle intéresse pour son importance dans les pratiques esthétiques, créatives, artistiques, notamment celles mises en réseau ; comme par l'ambivalence dont elle présente les traits.

De plus, cette figure se situe dans un va-et-vient continu, ni professionnel, ni amateur, rendant parfois une production plus professionnelle que celui des professionnels de l'image, - photographique notamment -, le savoir-faire peut s'acquérir grâce aux très nombreuses informations présentes sur la toile, par l'intermédiaire des *tutoriaux*, par exemple, des modes d'emplois vidéo où chacun peut apprendre, pas à pas, en *faisant comme si*. Apprendre à retoucher une image, faire des montages de films, perfectionner une technique qui façonne le bois, apprendre un point au crochet, réaliser une recette de cuisine... Tout est visible et imaginable.

Être avec l'autre, partager, expérimenter. Faire l'épreuve de l'outil, de l'image, de soi-même face à toutes ses nouvelles interactions. *Conviver, com.* Vivre, avec.

CHAPITRE 4

ESSAI SUR L'ENTRE

4.1. Porto Alegre, mars 2012

Cueillir, en passant

Quatre fragments vidéographiques²⁷⁴ sont enregistrés entre le 14 et le 19 mars 2012²⁷⁵, dans un périmètre relativement proche de la ville de Porto Alegre. Deux extraits d'images mobiles sont prélevés à l'aide de la caméra du téléphone mobile, à bord d'une automobile dans laquelle je suis passagère, située sur l'arrière de la voiture.

La première vidéo (d'une durée de 1'40" minute), présente une partie de la végétation au bord d'une autoroute du littoral Sud, quelques habitations apparaissent en second plan ; la glissière de sécurité permet la reconnaissance visuelle de ce non-lieu côtoyé et fréquenté de tous. Des individus marchent au bord de la chaussée asphaltée. Quelques panneaux de signalisations, un arrêt de bus. Il est possible de distinguer en bande sonore la voix suave d'une femme qui fredonne quelques notes de musique.

²⁷⁴ Sélection d'un ensemble plus conséquent de courtes vidéos réalisées sur le terrain.

²⁷⁵ Lors d'un séjour d'études de près de deux mois, à l'UFGRS.

La deuxième vidéo dure environ trente secondes. Il a été collecté au bord de la place, sur le littoral *gaúcho*. Figée, face à la mer, je capte une ligne d'horizon qui délimite les surfaces colorées, la ligne d'eau de celle de l'air. Seul le vent se fait entendre, les bourrasques font trembler l'appareil et créent des secousses sur l'image saisie.

Le troisième fragment (1'35" minute), et montre un ciel gris, un jour de pluie, laisse voir un angle spécifique, celui d'un toit de maison, d'où ruisselle de l'eau en grande quantité, une pluie incessante qui s'écoule le long d'une gouttière.

Le quatrième extrait est capté en voiture, sur une minute et quarante secondes, au bord de l'eau, le soleil se couche et disparaît peu à peu ; délimite les aspects du paysage, des silhouettes passent, marchent, courent. Tout est ombre, la scène est teintée d'un ton hâlé par les derniers reflets du jour. En fond sonore, des voix masculines sont émises par la radio. De brèves paroles sont également échangées entre deux personnes, un homme et une femme, que nous ne voyons pas.

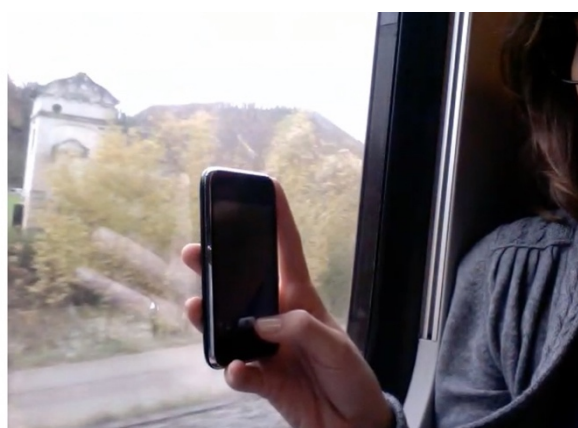
Deux types de postures donc, face à ce qui m'entoure. Lorsque je suis à nouveau passagère, entraînée par le rythme et la vitesse, tentant de m'emparer de traces en mouvement, d'espace-temps « présents », « instantanés ». L'être « fixe », à l'arrêt, où le seul mouvement possible est le tremblement imposé par ma main, où les circonstances climatiques, la force du vent, notamment.

Ils constituent l'essence matérielle d'une démarche qui prendra forme quelques mois plus tard, au cours de la même année. Une phase de collecte, encore, une matière précieuse pour un temps d'expérimentation future.

*Un peu de plus de six mois s'écoulent,
en octobre 2012,
une expérimentation lors d'un nouveau séjour à
Porto Alegre
constitue le moment de filmage
d'un autre
espace-temps*

4.2. Porto Alegre, *Bairro Ipanema*, octobre 2012

Ce moment de filmage²⁷⁶ prend suite à une série d'essais, de tentatives de « dialogue », de « conversation » entre les appareils technologiques qui m'accompagnent en voyage ; soit principalement le téléphone mobile et l'ordinateur, tous deux portables, transportables, manipulables, lors des mouvements.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Sans titre*, 2012
Captures d'images de l'ordinateur *MacBookPro*
Montage *Photoshop*, 2018

L'ordinateur, assiste le téléphone mobile, qui lui-même m'assiste²⁷⁷. L'ordinateur est plus souvent assigné à résidence, aux vues de sa taille, de son poids et du danger éventuel qu'il induit quand je me déplace avec lui dans les rues de Porto Alegre. Quelques tests pratiques ont été réalisés, avant ce moment en octobre 2012. L'idée était de tenter de faire dialoguer, d'une certaine façon, ces objets que l'on nomme « communicants » ; questionner, leur relation.

« L'évolution des objets communicants peut être située par rapport à trois dimensions fondamentales des technologies de l'information, qui sont respectivement le traitement, la communication et l'interaction (avec l'environnement et les utilisateurs). Un nombre croissant d'objets intègrent aujourd'hui, conjointement ces trois types de capacités, grâce à la généralisation et la banalisation de la connectivité sans fil et à l'intégration de capteurs et actionneurs utilisant

²⁷⁶ Cet essai-montage est réalisé sur deux jours, les 18 et 19 octobre 2012.

²⁷⁷ Voir *Infra*, « *Trusty friend?* », Eric Sadin qualifie le *Smartphone* d'assistant au quotidien.

diverses technologies physiques. Au-delà des multiples applications nouvelles, considérées individuellement, l'effet global est d'enrichir, qualitativement et quantitativement, les interactions entre le monde de l'information/communication et le monde physique, ou entre les bits et les atomes²⁷⁸. »

L'ordinateur et le *Smartphone*, ordinateur de poche, produisent des formes de conversion de données entre eux, en même temps qu'ils fournissent la puissance de calcul nécessaire à un traitement automatisé d'une quantité chaque fois plus importante de données ; ils favorisent la communication entre individus et autres objets communicants, puis provoquent des phénomènes d'interactivité :

« (...) l'équivalence totale entre l'existence et le code, un rêve qui s'incarnerait a priori dans la figure d'un dieu qui crée le monde en calculant, et que les ordinateurs réalisent a priori en rebouclant dans le code toutes les données du réel. Une fantaisie métaphysique vieille de trois siècles est devenue le tissu de notre quotidien²⁷⁹. »

L'interactivité, dans son sens technique, « est une réponse à la nécessité de désigner spécifiquement la relation à l'ordinateur²⁸⁰ », action réciproque de deux ou plusieurs objets, ou de plusieurs phénomènes. L'échange entre l'utilisateur d'un système informatique, et la machine, l'outil interactif, « se situant *entre* les êtres et les choses et entre les êtres entre eux », à l'intérieur d'une « strate patente dans les flots de calculs requis pour chaque navigation, lecture d'une page ou envoi de message²⁸¹ ».

Outils doués d'interactivité, une relation communicationnelle se tisse, de type *conversationnel*. Une « condition duale », évoquée par Eric Sadin, « entremêlant indéfiniment organismes humains et flux électroniques, particulièrement à l'œuvre dans leur récente capacité à s'agréger, par l'étendue de leur savoir ou la puissance de leur « intuition », à la vie de chaque individu²⁸². »

²⁷⁸ Roland Airiau, Gilles Privat, « Des objets communicants à la communication ambiante », *Mobilités.net*, *op. cit.*, p. 125.

²⁷⁹ Mathieu Triclot, *Philosophie des jeux vidéo*, Paris, La Découverte, 2011, p. 190.

²⁸⁰ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 11.

²⁸¹ Eric Sadin, *L'humanité augmentée, L'administration numérique du monde*, Paris, Éditions L'Échappée, 2013, p. 60.

²⁸² Eric Sadin, *op. cit.*, p. 61.

« Un objet communicant peut se caractériser comme un couple d'automates hybrides : physique (la machine) et informationnel (le traitement, le stockage...). Conjointement, ce double automate est doté de capacités pour :

- L'acquisition d'information à partir de son état physique propre ou, le cas échéant, de son environnement, par l'intermédiaire de capteurs ;
- Le traitement et le stockage d'information ;
- L'échange d'information avec d'autres objets, par l'intermédiaire d'un support réseau banalisé, typiquement sans fil, et le support d'un protocole de communication généralisée ;
- La réalisation d'actions en retour sur son état physique propre ou, le cas échéant, sur son environnement, par l'intermédiaire d'actionneurs²⁸³. »

Cette définition est relativement large, et peut englober une multiplicité d'objets, que nous trouvons, au quotidien, comme le « grille-pain » communicant, par exemple, en ce sens je garderai à l'esprit les deux critères principaux évoqués par Roland Airiau et Gilles Privat, qui sont « l'interaction physique, sous la forme de capteur ou actionneur, et surtout la communication associée à un protocole de découverte/reconnaissance, qui permet aux objets communicants de se relier spontanément entre eux et de constituer des fédérations d'objets²⁸⁴. »

Comment peuvent-ils communiquer ensemble donc, par un autre moyen ? Puis-je provoquer une interaction spécifique, les poussant, d'une certaine manière, à échanger, communiquer ensemble ? La première attitude consiste en les mettant l'un face à l'autre, se faisant miroir. Ce deuxième temps de film constitue alors, après la collecte, celui de l'expérimentation. Il est monté directement à partir de l'ordinateur²⁸⁵, à l'aide du logiciel *Photo Booth*²⁸⁶, dans l'esprit d'un montage brut, *amateur, quasi-instantané* ; il compose la partie « fixe » de l'image, l'arrière-plan, le fond.

Devant la maison, sur une chaise, *52 rua Ladislau Neto, Bairro Ipanema*, je contemple les allers et venues des passants, piétons, automobilistes, cyclistes, coureurs. L'observation fait partie intégrante de l'expérience. Observer un phénomène présent suppose de se rendre disponible face au temps, à l'attente, à la reprise de gestes, repenser.

²⁸³ Roland Airiau, Gilles Privat, *op. cit.*, p. 125.

²⁸⁴ *Idem*, p. 125.

²⁸⁵ Le *MacBook Pro* qui est un des accompagnateurs de voyage.

²⁸⁶ Le logiciel reprend le principe du Photomaton qui permet de prendre des photographies à l'aide de la webcam, d'ajouter des effets spéciaux, ainsi que d'envoyer ces images directement sur un compte messagerie ou un réseau social. Il est notamment très utilisé pour la pratique des *selfies*.

Je suis assise et prend pour point de départ l'expérimentation de ces outils que j'ai « sous la main. » L'ordinateur sur les genoux, l'écran dos à moi se projette face à la rue. Je ne distingue pas le cadrage que je vais obtenir par cette « prise de vue ». Je réalise donc quelques tests, en procédant à la capture de quelques images, quelques bribes de vidéos, afin d'y insérer l'élément du *Smartphone* qui diffuserait, en direct, un des quatre fragments vidéo sélectionnés pour ce test, à l'intérieur du cadrage choisi et approuvé comme arrière-plan, je réalise à nouveau quelques images d'essai afin de visualiser l'effet relatif qui se produira par la suite. Les deux appareils, les deux écrans, les images fixes et mobiles se retrouvent désormais en tête-à-tête, face à face, seules mes mains interviennent entre les deux objets techniques et technologiques, une sur l'ordinateur portable, l'autre sur le téléphone mobile. L'œil, lui, divague. Passe entre les appareils, regarde ailleurs ; seule la main est supposée être stable, « fixe ».



Pauline Gaudin-Indicatti, *Retour sur images : mars-septembre 2012. Porto Alegre et Sud du Brésil*, 2012
 Vidéo (couleurs et sons), 5'36"
 Filmée par Photo Booth de *MacBookPro*, *Smartphone*, main de l'artiste
 Captures d'écrans du *MacBookPro*, 2012
 Détails, montage *Photoshop*, 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=xtdb3PU3-Ts>
<https://paulineindicatti.wixsite.com>

Sortie, en dehors de la maison où je séjourne quand je suis au Brésil, je reprends un moment qui s'exécute souvent en fin de semaine, ou en fin de journée, lorsque les personnes, les voisins du quartier « profitent » de leur temps libre au soleil, ou bien pour prendre un peu de fraîcheur dans les dernières heures du jour. Cette habitude s'accompagne ici très fréquemment du partage du *chimarrão*, un maté typique de la région du sud, une des spécificités de la vie *gaúcha*²⁸⁷,

²⁸⁷ Désigne originellement les gardiens de troupeaux qui peuplent la pampa en Amérique du Sud, en Argentine, au Paraguay, au Chili, en Bolivie, en Uruguay et la région Sud du Brésil. Etre un *gaúcho* est un style de vie, une manière d'être. L'identité *gaúcha*, ayant de tout temps lutter pour l'indépendance de leur territoire, apparente les *gaúchos* aux basques, bretons ou corses.

perpétuant une tradition : boire chacun son tour cette boisson chaud et passer la *cuid*²⁸⁸ à l'autre. Un moment, hors du temps ; familial, amical, intime.

Seule, derrière la grille du portail, les fils électriques encerclent chaque espace en hauteur qui sépare de l'extérieur, protègent de l'insécurité du dehors. Reprenant ici l'importance de l'expérience chez Dewey, et plus encore lorsqu'elle se trouve être indissociable de l'existence, entendue ici comme celle qui « se déroule dans un environnement ; pas seulement dans cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui²⁸⁹ », je désire provoquer des tensions entre les différentes interactions présentes au cours des expérimentations avec les outils, durant les déplacements et états de pause, comme de l'existence, la vie vécue sur le moment.

Nombres des interactions avec l'environnement sont altérées, dénaturées, à cause de la violence omniprésente. Quand je note plus haut, que les familles du quartier « profitent » en sirotant leur boisson intimiste, elles le font à l'extérieur, derrière des grilles de protection, des barbelés et fils sous tension.

Deux parties de fragments de fond sont filmées à l'extérieur de la maison. Elles alternent, avec les deux autres parties vidéo réalisées à l'extérieur, derrière la grille, à une centaine de mètres tout au plus de l'espace de la maison, au bord de l'eau.

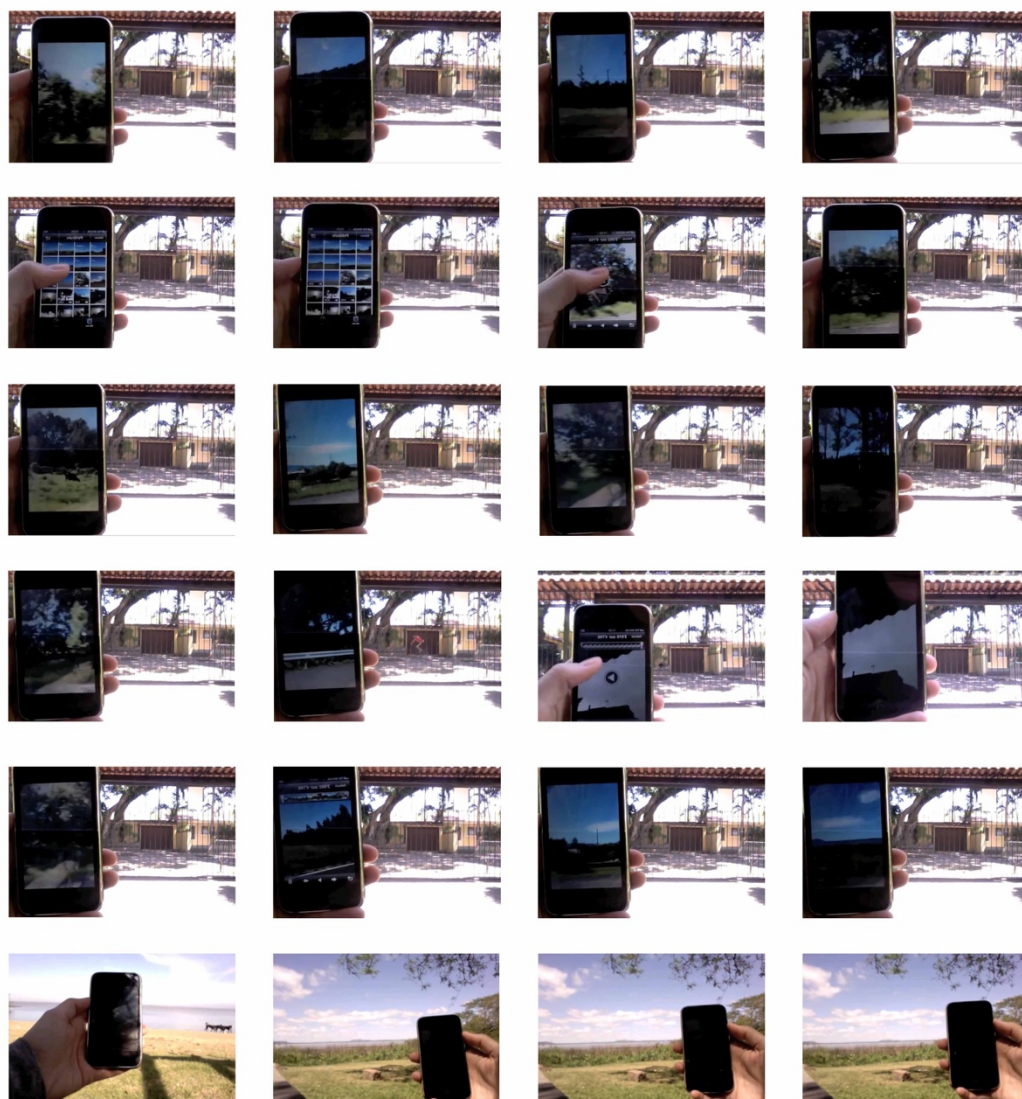
Elles constituent deux arrière-plans de la vidéo, ont été une expérience aussi jubilatoire que dangereuse. Allant contre les tensions constantes et les avis contraires de ceux qui m'entourent, j'ai « bravé » le dehors, en quelque sorte, suis rentrée *saine et sauve*, avec mes précieux outils technologiques. Il faut dire que l'image provoquée par mon expérimentation pouvait faire sourire, autant que rendre mes proches terrifiés. Assise face à l'eau, l'écran de l'ordinateur ouvert face au *rio*, (la rivière), le bras tendu, tenant le téléphone face à moi, passive en apparence ; j'aurai pu inciter au pire. Car la violence, par l'éventualité du vol, de s'emparer de biens d'autrui, n'est pas qu'agression, elle tue, parfois.

Suis-je réellement dehors, derrière le portail ? En dehors, à l'extérieur, à l'air libre, certes. Dans ce contexte, il semblerait que cet espace s'élabore comme un prolongement de la sphère

²⁸⁸ Traduite par gourde, elle est en réalité le nom d'un fruit, de l'arbre *cuiêira*, que l'on creuse et fait sécher afin de l'utiliser comme récipient pour le *chimarrão*. On boit le liquide à l'aide d'une paille faite d'argent, composée de petits trous, qui filtre l'herbe et laisse passer l'eau.

²⁸⁹ John Dewey, *op.cit.*, p. 45.

intime de la maison ; possédant notamment quelques arbres et arbustes longeant les clôtures de celles des voisins. Des fleurs, une plante verte. S'agirait-il d'un jardin ?



Pauline Gaudin-Indicatti, *Retour sur images : mars-septembre 2012. Porto Alegre et Sud du Brésil*, 2012

Vidéo (couleurs et sons), 5'36''

Filmée par *Photo Booth* de *MacBookPro*, *Smartphone*, main de l'artiste

24 captures d'écrans du *MacBookPro*, 2012

Détails, montage *Photoshop*, 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=xtdb3PU3-Ts>

<https://paulineindicatti.wixsite.com>

Observant les habitudes, gestes et usages des habitants, on s'aperçoit rapidement que cet espace est multifonctionnel. Il sert aussi bien de stationnement pour les automobiles, de terrasse, de lieu de rencontre, de passage entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur. Un espace

« entre », qui interroge ma présence, entre ces barreaux, respirant à travers les interstices d'une *forteresse ordinaire*.

Je n'étais pas forcément plus en sécurité derrière les grilles, d'ailleurs, elles représentent visuellement cette sensation frustrante de vivre dans une cage dorée, celle qui préserve des nuisances, autant que de sa propre liberté. La grille filtre la vision totale, autant que la possibilité d'aller et venir librement, laisser « ouvert », être dehors, prendre part à l'extérieur, l'environnement sous toutes ses formes. Montrer des images du dehors, *enfermée* dehors.

Expérience *dans* l'art

Banal, usuel, ordinaire ? C'est pourtant dans, ou lors des « pratiques vulgaires », dans une certaine continuité, une certaine durée que *ce qui advient* peut changer toutes les données de la problématique, que se situe l'expérience. Triviales, communes, simples, nous ne les voyons pas toujours « tellement elles sont proches et que nous nous efforçons de les 'régler' pour ne pas avoir trop d'ennui²⁹⁰. » Pourtant, c'est à l'intérieur de l'expérience au quotidien, que l'accident, l'occasion peuvent survenir, provoquant une rupture, un questionnement, stimulant la pratique artistique en train de se faire.

« L'occasion, c'est le pot de peinture qui se renverse sur la toile, c'est la lézarde du mur, le trou de mémoire, c'est la bibliothèque qui brûle, et voilà les documents partis en fumée, c'est aussi bien la rencontre, juste celle qu'il fallait en ce moment-là.²⁹¹»

Le mouvement, la vitesse, le changement de rythme, la pause, l'accroc, le hasard, la *gêne visuelle*, le flou, le vague, - le vide ? -, l'ennui peut être ; se produisant à *ce moment-là, ici et maintenant, ce jour-là, là-bas*, un effet provocateur, une *rencontre*. L'idée de rencontre est plus poétique que l'expression « accident de parcours » que j'employais lorsque j'évoquais au commencement de l'élaboration des méthodes d'expérimentation, ces instants souvent décisifs qui surgissent au cours de la pratique plastique.

Ma sélection personnelle pour le document brut, l'image floue, le son non travaillé ou retouché, sont des éléments inhérents à l'expérimentation et permettent de se laisser surprendre, regarder et percevoir autrement. Le *Manuel de la photo ratée* (2007), présenté par l'artiste Thomas

²⁹⁰ Anne Cauquelin, *op.cit.*, p. 136.

²⁹¹ *Idem*, p. 136.

Lélu montre l'importance et une « qualité » certaine dans la non-réalisation d'une photographie « parfaite » : entendue le plus souvent comme celle qui serait bien cadrée, nette, précise, où la composition est agencée, sans intrusion lumineuse, ou problème de flash, qui gâcherait l'image tant désirée. Au contraire, Thomas Lélu propose un guide pour les photographes professionnels ou amateurs qui s'essaieraient à ce type de pratique, où toutes les circonstances et conditions pour réussir le ratage d'une photo sont prévues et analysées :

« Vous avez toujours voulu réaliser de superbes photos ratées. Ce manuel va vous aider à aborder cette pratique avec plus de facilité. Rater des photos est à la portée de tous, mais connaître les conditions techniques nécessaires à la reproduction du ratage, c'est-à-dire de l'accident, est plus difficile²⁹². »

Nicolas Thély signale le retour *fulgurant* de l'usage amateur dans les pratiques artistiques²⁹³, l'amateurisme considéré comme l'expérience d'une découverte, car « c'est en faisant que l'on découvre », et c'est dans l'expérience que nous pouvons *faire*. C'est en faisant que de l'autre se produit, a lieu.

« L'amateur qui apparaît aujourd'hui à la faveur des techniques numériques y ajoute la volonté d'acquérir et d'améliorer des compétences dans tel ou tel domaine. Il ne cherche pas à se substituer à l'expert professionnel ni même à agir comme un professionnel ; il développe plutôt une 'expertise ordinaire', acquise par l'expérience, qui lui permet de réaliser, pendant son temps libre, des activités qu'il aime et qu'il a choisies²⁹⁴. »

L'amateur serait-il celui capable d'expérience, d'expérimenter ? La posture de l'amateur me séduit également par une caractéristique, celle d'être une figure de l'*entre-deux*, « modeste et passionné, il couvre toute une gamme de positions », se tenant « à mi-chemin de l'homme ordinaire et du professionnel, entre le profane et le virtuose, l'ignorant et le savant, le citoyen et l'homme politique²⁹⁵. »

Est-ce parce que je *pratique* avec mes outils que j'ai *sous la main*, ou que j'apprends avec l'outil technique, qui se trouve être un prolongement de mon cerveau, une prothèse greffée à ma main droite ? Ou cette dénomination s'explique peut-être par le choix dès le départ, *de ne pas*

²⁹² Thomas Lélu, *Manuel de la photo ratée*, Paris, Leo Scheer, 2002.

²⁹³ Nicolas Thély, *Le tournant numérique de l'esthétique*, publie.net.

²⁹⁴ Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur*, p.11.

²⁹⁵ *Idem*, p. 11.

retoucher les fragments extraits jour après jour, acceptant une certaine incidence lors de la captation de l'image, recherchant cette *gêne visuelle*, au cours du chemin ? Est-ce par le *plaisir de faire*, ou celui de me rendre « experte » un jour, dans le sens traditionnel du terme, « rendue habile par l'expérience²⁹⁶ » ?

« Soyez artistes à votre tour en vous donnant les moyens d'exploiter au mieux les capacités insoupçonnées de votre œil, de votre appareil et de ce qu'il peut saisir d'inattendu dans le réel. Une fois encore, les savoirs techniques doivent être dominés afin que votre regard, celui qui déclenche comme celui qui saisit la singularité, puisse se déployer en toute liberté²⁹⁷. »

Un écart si mince, une limite, - existe-t-elle alors ? -, entre l'expert, l'amateur et l'artiste. Une condition est certaine, c'est dans l'expérience que l'on possède une maîtrise technique, qui selon Thomas Lélou, est fondamentale dans l'appréhension de l'expérience artistique. Celle qui pourra permettre un renouvellement du regard, de la lecture, de la perception, de la recherche, au quotidien. Nicolas Thély l'évoque ainsi : « ... le défi lancé à l'art contemporain n'est plus celui de la 'transfiguration du banal', mais celui de reconsidérer la pratique et les déplacements symboliques opérés habituellement²⁹⁸. » Sous quelle(s) forme(s) cette incidence se montre-t-elle, si elle survient ?

Travail, œuvre, art expérimental, posture expérimentale, artiste amateur *expérimentant*, *expérimentalement* ; des situations et approches questionnées par Edmond Couchot, sur la recherche en art.

« L'art expérimental est un art qui donne une priorité à la recherche (et non pas au processus) sur l'œuvre elle-même. L'œuvre expérimentale doit surprendre d'abord son créateur, se détacher de son *autorité*, en partie du moins ; elle s'inscrit dans l'imprévisible, dans l'indéterminé. On reconnaîtra que ces qualités sont souvent celles qu'on attribue aux œuvres fortes, mais dans l'art expérimental elles sont recherchées pour elles-mêmes, non pas intuitivement, mais avec méthode. Or, si cette méthode se rapproche de la méthode scientifique fondée sur l'enchaînement des hypothèses et de leur vérification, la méthode expérimentale ne cherche pas à s'installer dans la permanence ; elle veut se situer hors de l'histoire (même si elle y retombe, une fois reconnue et légitimée) ; elle est à l'essai, essai toujours renouvelé ; elle est épreuve et non preuve. En vérité, il

²⁹⁶ *Ibidem*, p.10.

²⁹⁷ Thomas Lélou, *Idem*.

²⁹⁸ Thély, *Idem*, p.150.

serait plus juste d'attribuer l'épithète 'd'expérimental' à la démarche de l'artiste qu'aux œuvres elles-mêmes²⁹⁹. »

Réaliser l'expérience qui est exposée ici exige de laisser une place importante à toutes ces idées précédemment citées ; de l'imprévisible, une recherche de l'œuvre expérimentale *dans* l'art, qui se situerait en dehors d'une idée de l'art close sur elle-même, une pratique qui se veut libératrice, sans *a priori*, prenant part dans le cours du temps ordinaire. L'expression « expérience dans l'art » est inspirée de Jérôme Glicenstein, en ce qu'elle permet une autre appréhension de la notion d'expérience, comme de celle de l'art.

« Parler d'histoire de l'art, de philosophie de l'art ou d'expérience de l'art contribue au fond à créer l'illusion d'une unité conceptuelle, tout en essentialisant une notion extrêmement imprécise. À l'inverse, choisir de parler d'« expérience dans l'art » est une manière de déplacer l'ordre des priorités. Le plus important n'est plus l'art mais une expérience qui peut se jouer dans les domaines les plus variés : dans la vie sociale, la recherche scientifique, les loisirs, la pratique religieuse... et l'art³⁰⁰. »

Cette pensée reprend celle du pragmatisme philosophique, dont John Dewey cité précédemment a été un des philosophes les plus représentatifs des questionnements sur l'expérience associée à l'art. Le pragmatisme n'envisage pas le monde comme une entité figée sur elle-même, il est en constant mouvement, et « reconfiguré par nos actions et nos représentations. »

« Comme le dit, l'un de ses fondateurs : 'le monde est tout à fait malléable, il attend que nous lui apportions, de nos mains, les dernières touches³⁰¹.' Si la question de l'expérience est centrale, c'est qu'il s'agit de toujours considérer les actions humaines comme relatives au milieu qui les entoure et aux relations qu'elles engendrent³⁰². »

Penser comme agir, pour agir. Agir pour penser. Provoquer des relations, interactions entre les environnements, les déplacements, les mouvements, les images, l'autre ; voici bel et bien le projet qui s'esquisse chaque jour un peu plus. L'outil de tous les jours, le mobile, permet

²⁹⁹ Couchot, Edmond, Norbert Hillaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 204-205.

³⁰⁰ Jérôme Glicenstein, « Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Marges*, [En ligne], n°24, 2017, mis en ligne le 20 avril 2017, consulté le 15 juin 2017. URL : <http://marges.revues.org/1252>.

³⁰¹ William James, *Le Pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* (1907), Paris, Flammarion, 2007, p. 269.

³⁰² *Idem*, p. 11.

d'avancer et de questionner autant nos modes de vie quotidiens, que la prise d'image, la manière de faire image dans nos temps plus récents.

« (...) le téléphone mobile a donné une incroyable liberté de mouvements au preneur d'images. Il peut sauter, s'accroupir, s'allonger sur le sol sans que cela paraisse étrange. Beaucoup de gens ont découvert, avec ces appareils, le plaisir de faire des photos non seulement avec l'œil, non seulement avec les mains, mais même avec le corps entier. Les traces du monde qui en résultent seront probablement floues, bougées ou tremblées, sur ou sous-exposées. Mais qu'importe ! Notre mouvement y sera présent. Et surtout, le moment où nous les aurons prises nous aura permis de voir le monde avec d'autres yeux, et peut-être de nouer grâce à ces gestes des relations qui, sinon, n'auraient pas existé³⁰³. »

C'est avec, par le téléphone, essentiellement, d'où, par quoi tout débute dans ces recherches. Dans son accompagnement au jour le jour, sa présence, ou son imprésence, *imprésentation*.

Montrer le montage

Je filme les gestes, sélectionnant la vidéo à « montrer » en direct, la main gauche est présente à l'écran, le pouce tapote sur l'écran tactile du *Smartphone* jusqu'à ce que la vidéo charge et apparaisse ; tout ceci, dans un esprit formel simple, sans retouche ni altération. Lors de ce test, je ne vois que partiellement l'effet et le cadrage produits sur l'instant : les gestes sont approximatifs comme le sont les résultats. L'ordinateur filme, cadre le geste de la main mettant en scène l'action, le mouvement projeté à partir du *Smartphone* ; les deux se retrouvant en conversation, ils me rendent également « *spectateur*³⁰⁴ » de la situation, d'où émane une fusion entre la main et le regard, me permette de m'immerger dans l'action.

La main a été délibérément retenue pour être vue, en tant qu'agent présentateur et présentant, mais aussi en tant que cadreur puisqu'encadrant les fragments de ces *instants volés*, au milieu précis de l'écran de l'ordinateur portable. Est-elle présente et vue comme pour montrer les travers de l'expérience, les différentes étapes du processus de montage ? Elle constitue ici une des

³⁰³ Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne ou comment le numérique a affranchi la photographie des discours morbides », in : Laurence Allard, Laurent Creton, Roger Odin (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 123.

³⁰⁴ Reprenant le terme utilisé par Jean-Louis Weissberg, in : *L'image actée*, Paris, L'Harmattan, 2006.

actions principales, elle donne « l'élan³⁰⁵ », le mouvement, l'impulsion des gestes présentés à travers ces différents cadrages.

Provoquant l'attention, l'exaltation, la vénération même, et ce, depuis l'instant où l'homme a laissé sa « trace », sa marque, sa présence, son empreinte sur les parois des grottes durant la période préhistorique ; la main n'a cessé, selon des intentions et désirs bien évidemment pluriels, puisque instigués par l'évolution de l'homme et de la société, d'entraîner les artistes à des études poussées concernant la présence du « dieu en cinq personnes (qui) se manifeste partout³⁰⁶ ».

Visage ne possédant ni yeux ni voix, la main expérimentant avec une sensation extérieure, une matière, un outil, un instrument, une température ; ici, couplée à l'usage du *Smartphone*, par l'intermédiaire du toucher et du geste, voit et parle : montre et agit.

« Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique avec l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas 'fait', il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure. Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit³⁰⁷. »

Apprenant à se connecter mutuellement, de façon régulière, en union, Henri Focillon montre que l'outil ne contredit pas l'homme, ni ne l'assujettit à l'objet. Il s'agit d'une pratique récurrente lors de laquelle « le contact et l'usage humanis(ai)ent l'objet insensible », où le désir primordial demeure dans le souci d'expérimenter. Il faut également garder à l'esprit que l'« Éloge de la main » a été publié en 1934, l'analogie faite entre les pratiques de la main et de l'outil (bois, pierre, métal) des années 1940 ; et la main et le *Smartphone* aujourd'hui est primaire et nécessite d'être, au cours de l'élaboration des prochaines réflexions, nettement étoffée ; notamment en ce qui concerne les bouleversements de l'usage de cet outil au quotidien, ainsi que les gestes provoqués par cette nouvelle prothèse technologique *hypermoderne*.

³⁰⁵ Henri Focillon, « Éloge de la main », in : *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 7 (édition électronique).

³⁰⁶ *Idem*, p.12

³⁰⁷ *Ibidem*, p.8.

L'image de Petite Poucette perdue. En effet, il ne s'agit pas exactement ou seulement de la main ici. Le doigt, le pouce plus précisément, est un protagoniste important de cette expérimentation personnelle.

« Je l'ai appelée Petite Poucette à cause du pouce. L'idée m'en est venue dans le métro, en observant une jeune fille pianoter sur son téléphone avec une dextérité dont je me sens bien incapable. L'avez-vous remarqué ? Ceux qui étaient déjà adultes au moment où le numérique est arrivé – ceux qui ont plus de trente-cinq ans aujourd'hui – utilisent plutôt leur index pour écrire sur leur téléphone portable, et ils sont souvent très malhabiles ; au contraire, les générations qui sont nées avec le numérique – les moins de trente-cinq ans – utilisent leurs deux pouces, sans aucune hésitation. Ma Poucette s'appelle ainsi en raison de son habileté diabolique à pianoter des textos avec deux pouces sur un téléphone portable. Et si je la dis 'petite', c'est parce qu'elle est née à la charnière des années 1980 et 1990, au moment où l'ordinateur personnel est entré dans notre vie privée³⁰⁸. »

C'est par le pouce que se forme l'obtention de la captation de l'image, de l'enregistrement, de l'archivage, du montage, de la monstration ; toutes ces actions rendues possibles par des techniques et technologies *digitales*. C'est l'entrée en scène du doigt, qui *pointe*, qui désigne, l'élément « premier de l'interaction », le paradigme de « l'interface homme-machine, de la désignation concrète et conceptuelle, autant que de la validation en retour³⁰⁹. » L'entrée, la mise en scène d'un geste si banal aujourd'hui, dans notre relation aux objets tactiles, qu'il semble si naturel.

Le geste, c'est un mouvement du corps bref et simple. Il est une manifestation sensible dont le corps est le véhicule, intervalle entre l'homme et le monde, l'homme et la machine, il répond à un besoin d'un individu, il est aussi trajectoire d'un mouvement. L'arrivée de nouveaux outils ou appareils, comme Internet ou les téléphones mobiles s'accompagnent de bouleversements dans l'écosystème des gestes, de son appréhension, de ses pratiques dans les pratiques actuelles.

« Les gestes ont un ancrage somatique profond, ils façonnent nos habitudes et modèlent notre vécu ; ils font tellement partie de notre vie et de notre existence qu'ils finissent bien souvent par définir notre identité. Les gestes sont donc une matière plastique. Ils n'ont certainement pas la

³⁰⁸ Michel Serres, Entretien avec Martin Legros, Sven Bartoli, *Pantopie : de Hermès à Petite Poucette*, Paris, Editions Le Pommier, 2014, p. 324-325.

³⁰⁹ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 128.

même consistance que les matériaux solides, mais ils forment, tout de même, une substance malléable que l'on peut manier, étudier et répéter. Ils ne se réduisent ni à la *technique* – car ils laissent constamment place à la liberté d'interprétation et d'exécution, - ni à la pure *création* -, car ils sont constamment réitérés et copiés, l'expérience passée ou le corps de l'autre servant de modèle. Les gestes sont ainsi formés à partir d'une matière ancienne mais toujours renouvelée³¹⁰. »

Montrer ce geste dans le but de l'expérimenter, de l'observer, de le questionner était donc une évidence. Il est matière de recherche autant que matière de pratique artistique. D'autant plus qu'il participe d'un phénomène inhérent aux technologies virtuelles, celui que l'on nomme l'*haptique*, qui représente « cette nouvelle discipline de l'ingénierie qui examine les manières dont on pourrait, avec la technologie, toucher des objets virtuels et des environnements éloignés comme s'ils étaient à portée de main³¹¹. »

« Le mouvement des doigts sur une surface, par exemple, crée un sentiment de texture, la pression détectée par les terminaisons sensorielles de la main, donne une idée du poids et de taille, la manipulation active donne un sentiment de malléabilité de l'objet et ainsi de suite³¹². »

Haptein, en grec, c'est *prendre, toucher*. Un nouveau complexe sensoriel est en train de prendre position depuis l'apparition des objets portables et portatifs, tel le *smartphone*, dont le vocabulaire et les compétences sensorielle et motrices tendent à s'élargir au fur et à mesure des développements et évolutions des outils technologiques.

« Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment d'art soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure *praxis*. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise, qui laisse précipiter dans la situation les cristaux de cette substance sociale commune³¹³. »

Choisir de montrer le geste était également une manière de pouvoir présenter cet « envers de la marchandise » dont parle Giorgio Agamben, le pouce et la main tenant cet objet si familier, mettant en avant les opérations que tous nous faisons en compagnie du *smartphone*, lorsque nous

³¹⁰ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, P.U.F, 2010, p. 239.

³¹¹ Bénédicte Jacobs, « Flânographier l'espace : pour une poétique computationnelle de saisie de l'expérience urbaine », http://www.larbitlab.be/wp-content/larbitlab_publications/flanographier_lespace_larbitlab_20130622.pdf, consulté le 17 juillet 2014.

³¹² *Idem*.

³¹³ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot et Rivages, 1995.

décidons de montrer nos photos à l'autre, l'ami, le familial. « 'Photographier' est devenu inséparable de 'partager'. » « Avec la toile, la prise d'images est en effet devenue inséparable du fait de les partager non seulement avec ceux qui sont physiquement présents à côté de soi, mais aussi avec ses amis éloignés, voire avec des inconnus³¹⁴. »

Dans *Retour sur images : mars-septembre 2012*, c'est la pure *praxis* qui est ici exposée, mettant en évidence une notion abordée par Barbara Formis, celle d'*imprésentation*, qui serait une « modalité d'exposition et d'exploitation, une façon de montrer et de vivre l'ordinaire sans le transfigurer ou le mettre sur un piédestal³¹⁵ » :

« Voilà pourquoi j'insisterai sur l'idée d'*imprésentation*, laquelle permet de comprendre la présence du geste comme une représentation s'effaçant d'elle-même, comme une représentation mettant en place une double opération, de *présence* et d'*effacement*, qui seule permet de provoquer l'*illusion* de l'immédiateté³¹⁶. »

Les gestes réalisés ne sont pas contrôlés ni millimétrés, le cadrage n'est pas mesuré, je filme sur les genoux, dans cette perspective de « temps réel » non pensé, ou plutôt pensé comme d'un projet en devenir, d'où peut surgir quelque chose d'inattendu, un autre rendu, un bougé, un problème technique, ... Loin de moi l'idée de la vie comme œuvre d'art ou l'œuvre d'art comme manière de vivre sa vie, je n'en rejette d'ailleurs pas les principes, les pratiques, les attitudes qui prennent forme avec ces expériences si riches. Montrer l'ordinaire par le geste, est la matière que je désire questionner, dans cette recherche, elle est expérience artistique.

Désirant d'ailleurs, aux prémices de ces recherches, ne jamais avoir à matérialiser les images prélevées, je ne souhaitais pas réaliser des images « fixes » ou qui paraîtraient, visuellement, à l'arrêt. Mettre en mouvement et mettre en scène le doigt à l'œuvre était une manière de questionner le processus à l'œuvre, en jeu.

« Le point suivant reste cependant valable : l'idée du geste comme troisième voie entre la *praxis* et la *poïesis* permet d'expliquer autrement le monde de l'*imprésentation*. Ce mode a pour but d'intégrer le processus à l'œuvre, d'établir un régime représentationnel tout en l'effaçant, et de sortir de la dialectique indépassable entre les moyens de production et l'œuvre en tant que produit. Tel est le domaine du geste. Foncièrement praxique, le geste ne se réduit pas à un moyen tout en ne devenant pas non plus une fin en soi : il garde sa portée pratique tout en acceptant sa projection

³¹⁴ Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne », *op. cit.*, p. 125.

³¹⁵ Barbara Formis, *op. cit.*, p. 120.

³¹⁶ *Idem*, p. 144.

esthétique. Foncièrement imprésentable, il ne devient pas représenté, mais il s'expose *avec* sa résistance à la représentation³¹⁷. »

Le geste n'est pas unique, chacun en fait sa propre expérience, peut le faire évoluer, peut l'imiter, mais il existe autant de gestes que d'être humain. En cela, expérimenter par l'intermédiaire du geste, du pouce, notamment, c'est travailler avec une matière mouvante, qui interpelle, puisque l'on s'identifie, d'une quelconque manière.

« Les mots mêmes de 'saisir' et d' 'appréhender' révèlent un processus qui consiste à atteindre les choses à travers d'autres, à toucher et à sentir plusieurs facettes en même temps par plus d'un sens à la fois. Il devient clair que le 'toucher' n'est pas seulement affaire d'épiderme mais une interaction des sens et que de 'prendre contact' ou 'rester en contact' est le fait d'une fructueuse rencontres des sens, de la traduction du visible en sonore, et du sonore en mouvement, en goût et en odeur³¹⁸. »

Le geste permet cette appréhension, cette saisie dont parle Marshall McLuhan, en ce qu'il intègre le regardeur, le spectateur, dans une certaine théâtralité du sujet, du moment présenté, mais également par le doigt qui invite à une certaine interaction, par l'événement *déictique* produit. Dans la représentation déictique, « le geste est tout autant un moyen de manifestation d'une idée, mais au lieu de passer par une présentation fictivement naturelle, comme dans l'incarnation dramaturgique, il rend explicite le rôle de moyen³¹⁹. » Le moyen, et non le but de la représentation, il indique, exprime, se fait signe et non expression corporelle, au contraire de la méthode dramaturgique. :

« Ce que le régime du geste, et tout particulièrement du geste ordinaire, impose est l'exhibition accompagnée de son propre refus, car l'ordre spécifique des gestes ne ressemble pas à un modèle corporel, à une forme, ou à une image, mais reste ancré dans le mouvement. De là, se crée une confusion entre signifiant et signifié, entre réalité et fiction, mettant ainsi en échec le devoir conventionnel de la représentation et de la perception scénique. Cela signifie maintenir la factualité du geste ordinaire dans l'espace scénique et éviter la distanciation entre figure signifié et corps signifiant, distanciation indispensable pour l'émergence du spectacle. Rien n'est re-présenté par le geste qui remplit l'espace scénique de sa seule présence³²⁰. »

³¹⁷ Barbara Formis, *op. cit.*, p. 154.

³¹⁸ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 83.

³¹⁹ Barbara Formis, *op. cit.*, p. 123.

³²⁰ *Idem*, p. 124.

4.3. Entre-deux

Retour sur images : mars-septembre 2012, possède la caractéristique de présenter de nombreuses dualités, de nombreux aspects faisant apparaître des contrastes, des intermédiaires, des tensions. Des *entre-deux*, spatiaux, temporelles, visuels.

Tout d'abord, comme déjà évoqué précédemment, l'image saisie est capturée en pleine vitesse, à l'intérieur d'un espace de résistance vis-à-vis de l'extérieur, un espace du dedans, une sphère de l'intime. L'image en effet, n'est possible, - dans l'approche envisagée au cours des très nombreux prélèvements -, qu'à travers la paroi transparente qui me sépare du dehors. Une paroi qui d'ailleurs, laisse place au raté durant la prise ; l'œil de la caméra n'est pas fixe, il peut être gêné par la vitre, parfois sale, parfois tremblante du véhicule. Le contexte d'insécurité, provoque aussi une certaine mise à distance face à l'extérieur. Voir à travers la fenêtre du bus, du tram ou du train, saisir une vue encadrée à l'aide de l'écran miniature du téléphone mobile, participent de l'acte d'image comme prises de vues, où perception et sensibilité sont transportées, laissant apparaître des instants volés, capturés, « emboîté » même.

Au cours de l'expérimentation, l'image est prise à l'arrêt, dans l'espace extérieur de la maison dans laquelle je séjourne, à Porto Alegre. Un extérieur relatif, puisqu'extrêmement protégé de ce qu'il se passe, dans la rue.

Désirant rendre compte de déplacements dans une même zone géographique, ayant lieu sur une durée fractionnée, étendue, rythmée par deux temps distincts de la même année, les différents fragments-moments vidéo sont une présence virtuelle d'une absence, d'un temps « entre », mars et octobre 2012 : le passage des saisons, les déplacements répétés entre la France et le Brésil, d'expériences tues, non exposées.

« (...) le temps représente désormais un matériau de construction davantage qu'un simple support, et l'art fonctionne comme une sorte de banc de montage sur lequel ils ou elles (les artistes) ont le pouvoir de recomposer la réalité quotidienne, en procédant par incrustations, modifications des vitesses de passage des images, pauses, mises en boucle, différés, synchronisations, chaînage, ralentis ou accélérés... Autant de figures techniques devenues modes

de pensée : car c'est désormais l'appareillage technologique qui nous permet d'intensifier notre relation au monde³²¹. »

Le temps présent du *Smartphone* (temps passé, temps de la collecte de données) et le temps présent en arrière-plan (temps du filmage, temps passé mais plus récent, le temps de l'expérimentation), sont tous deux cadrés, limités, enregistrés l'un dans l'autre, l'un sur l'autre ; ils révèlent une situation, une forme visuelle : celle de la *mise en abîme*. Un espace-temps, dans un espace-temps, dans un espace-temps.

Intégrer l'image dans une composition, un tableau dans un tableau est une pratique commune à l'interrogation des artistes, notamment des peintres, tout au long de l'histoire de l'art. André Chastel décrit ainsi cette attitude qui consiste à adopter le choix de travailler avec « l'espace véridique », c'est-à-dire, celui « cohérent et fermé », où « trois motifs secondaires – et trois seulement - permettent de l'ouvrir et de l'amplifier : le miroir, la baie ouverte et le tableau. Chacun de ces motifs a ses conditions d'éclairage et de présentation, qui le rendent intéressante à manier³²². »

« Les deux premiers motifs ne font guère qu'explicitier certaines propriétés du tableau lui-même ; car celui-ci tient du miroir, étant image médiante du réel, et de la fenêtre ouverte selon la définition fameuse d'Alberti. En introduisant ces deux éléments, on a donc à la fois un moyen de découper l'espace de façon intéressante, en renvoyant à une scène supplémentaire, placée soit en deçà du plan du tableau (le miroir) soit au-delà (la baie), une possibilité d'accroître le 'personnel' de la composition, et enfin une analogie plus ou moins accusée avec la fonction de représentation propre à la peinture. Tout ceci devient plus fort, plus subtil aussi, quand on inscrit un tableau à l'intérieur de la composition³²³. »

En utilisant l'outil du *Smartphone* comme élément présentant un espace-temps en mouvement, passé, l'écran présente ainsi un des motifs présentés par André Chastel, entre le miroir et la baie ; un miroir-écran placé dans le tableau, dans la composition du temps de l'expérience, et qui représente également la baie, un au-delà symbolique, celui d'une toute-puissance technologique, informationnelle. Puis, l'analogie à la représentation picturale, au geste du peintre faisant, de l'artiste créateur se présentant au cœur de l'action :

³²¹ « Expérience de la durée », Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans, Commissaires de la biennale de Lyon 2005.

³²² André Chastel, *Le tableau dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2012, p. 15.

³²³ *Idem*, p. 16.

«La motivation du tableau-dans-le-tableau est ici assurée par la charmante légende pieuse. L'image du peintre au travail apporte à la fois une scène de genre et une allégorie. Le plaisir de montrer une maquette de tableau se colore d'un certain tour publicitaire et de la satisfaction de rappeler que la peinture a la vocation du sacré³²⁴. »

Un très célèbre tableau de maître, *Les Ménines* (1656) de Diego Velásquez fait d'ailleurs état de ces éléments soigneusement réfléchis par l'artiste, dans l'organisation et le projet de la toile peinte, des motifs secondaires présents, ceux développés par André Chastel.



Diego Rodríguez de Silva y Velásquez, *Les Ménines*, 1656
Huile sur toile, 320,5 x 281,5 cm
Collection Musée National du Prado, Madrid
Capture d'écran de l'ordinateur, 2018
<https://www.museodelprado.es>

« Les trois motifs y sont récapitulés dans le fond de la composition : deux *tableaux* découpent la paroi du fond et la mesurent en quelque sorte grâce à leur cadre noir ; un *miroir* dans lequel paraissent deux figures complémentaires de la scène et enfin une porte entrouverte dans laquelle surgit, à contre-jour, dans une lumière dorée, un personnage attentif et lointain. La figure encadrée, le reflet dans le miroir, le tableau inscrit, constituent une sorte de gradation de la nature à l'art. L'importance, presque démesurée, accordée au fond, se trouve justifiée par la richesse et la

³²⁴ *Ibidem*, p. 25.

diversité des éléments qui l'occupent et qui se révèlent si heureusement accordés au reste de la composition³²⁵. »

Diego Velásquez peint ainsi de nombreuses découpes d'un même espace, imbriquant différents plans, présentant à travers les personnages, divers encadrements et ouvertures, des interprétations multiples. Le regard du spectateur cherche à travers ces multiples tableaux, les actions qui y prennent place, et se questionne.

Où va, d'où vient ce personnage au fond, tourné vers nous ? Quelle est l'apparence de ce tableau en cours, en train d'être fait par l'artiste ? Quelle est cette action représentée, en premier plan, qui laisse voir ces jeunes filles et jeunes femmes, certaines posant, comme si elles se faisaient portraiturées, d'autres semblant en mouvement, communiquer, d'une certaine façon avec leurs voisines ? L'attention se porte sur ce couple au fond, dont le reflet du miroir exhale les formes et contours. À force d'observation, d'intérêt et de participation, le spectateur peut voir qu'il est autant sujet immergé dans l'espace que les autres participants à l'intérieur duquel tous ou presque le regardent à son tour.

En utilisant la forme de la mise en abîme, l'artiste laisse donc toutes possibilités d'interprétation à celui ou celle qui le regarde. Nous n'aurons jamais la clé de cette pensée, ni la signification exacte de cette réalisation. Laisser planer le mystère, c'est mettre en avant la dimension sacrée de la peinture, se montrant par elle-même et pour elle-même, symbolique, sensible, le lieu et le moment de tous les possibles.

« Le tableau peint dans le tableau a en quelque sorte une double résonance : en tant qu'image, il renvoie à la nature (forme), en tant qu'image d'une image, à l'intellect (idée). L'exégèse du tableau-dans-le-tableau produit l'équivalent d'un traité sur l'art³²⁶. »

Ayant le désir d'atteindre une posture amateur, par la simplicité du dispositif choisi, l'apparence non-artistique du rendu proposé, l'action et le geste de mettre en composition le tableau miniature émanant de l'écran du téléphone mobile, l'arrangement provoqué par la présence du geste *présentant* possède en fin de compte, beaucoup plus de similitudes avec les postures artistiques traditionnelles de l'acte et du geste artistique.

³²⁵ André Chastel, *op. cit.*, p. 49.

³²⁶ André Chastel, *op. cit.*, p. 29.

Emboîtements

Le deuxième filmage, second temps de l'expérience, fait apparaître certains éléments dignes d'intérêt, qui permettent d'alimenter la réflexion, d'avancer le processus de questionnement face à la pratique. Dans la première partie, à 0'44" : une main apparaît dans le reflet de la vitre, filmée dans la vidéo projetée sur l'*iPhone*, lors du premier temps. La main, du second temps, le montre.

Un homme à vélo passe, au second plan, sur l'image « fixe », à 1'26". Le sifflement des oiseaux, partie intégrante du second temps de montage y est notamment très présent. On entend le son du rythme de la route du premier temps, en même temps que le frottement des feuilles au sol provoqué par un balai passé chez une des voisines, lors du second temps ; ce son est étonnant tant il paraît en très étroite relation avec le rythme des panneaux fléchés de l'autoroute.

On peut apercevoir une subtile ligne blanche à l'horizontale, provenant de l'écran du téléphone mobile qui expose un fragment, écran lui-même filmé par l'ordinateur. Cette ligne est énigmatique, elle découpe l'écran du *Smartphone* en deux parties quasiment égales, et semble s'opposer à la ligne tracée par la glissière de sécurité de la route (à 1'11"). Un autre horizon ? Une ligne blanche induite par le face à face entre les écrans, reflet d'une prise de vue instantanée, entre les médiums considérés. Le filmage du filmage à partir de l'écran du mobile provoque une perte de qualité de l'image, qui devient floue, semble onduler à travers les méandres algorithmiques, calculées, pixellisées.

À 1'44", le pouce pointe et choisit l'extrait à montrer. L'arrière-plan de la seconde partie change et met en évidence un autre paysage, dans lequel cinq chiens errants se promènent au bord de l'eau. Les deux derniers semblent tout droit sortir du cadre de la boîte noire de l'écran présenté, afin de rejoindre les autres. L'on entend le vent souffler fortement du son venant du mobile, en même temps qu'il vente au cours du second temps ; fait perceptible grâce aux reflets mouvants de l'écran presque noir, laissant apparaître des cheveux voler par intermittence, atténuant par là même la visibilité de l'image de l'*iPhone*, situé face au soleil, cachant la *bonne* vue.

« (...) Velásquez a mis en évidence le châssis retourné, sur lequel il est censé peindre. Sans doute le miroir livre-t-il indirectement le vrai sujet du tableau auquel travaillait l'artiste : le double portrait royal qui est le complément des *Ménines*. Ce tableau nous ne le verrons jamais. En obligeant le spectateur à occuper la place supposée des princes et à subir le regard impérieux du

peintre, Velásquez a apporté une indication audacieuse, que nous n'avons pas rencontrée encore. Grâce à cet effort sans précédent pour produire et pour faire éprouver l'illusion du monde sensible, la peinture proclame sa souveraineté ; comme si elle était le seul principe de consistance dans un univers de miroirs et de relations illusoires³²⁷. »

Dans mon travail, l'écran censé projeter le fragment vidéo, se retrouve obstrué par les événements extérieurs ; un cadre noir, un miroir, qui reflète des parties de mon corps, parfois rien du tout. Le doute subsiste, le vide est présenté, seul le son reste, qui permet d'imaginer la scène en train de se dérouler. Dans un autre registre que celui de Diego Velásquez, à des siècles d'intervalle, avec des moyens utilisés très différents, le tableau est en quelque sorte retourné, alors qu'il fait face au spectateur. Il pourra d'ailleurs, lors d'une visualisation de cette vidéo *Retour sur images : mars-septembre 2012*, se voir dans l'ombre de la toile ou du mur sur lequel la vidéo est projetée, ou encore voir son propre reflet dans l'écran de l'ordinateur ou du *Smartphone*.

Troisième montage : retour à l'arrière-fond de la première partie. La ligne blanche horizontale est encore ici, entre l'image du petit écran. Quelques détails de l'architecture permettent de faire une liaison, d'imaginer qu'il s'agisse du même immeuble, sous un autre angle, un autre côté. La main bouge, plus nettement, tremble, lève chaque fois un peu plus l'écran, au point de faire sortir le cadre de l'image tenue en main, du cadre de l'image filmée et projetée. La ligne droite en témoigne, elle perd, au cours du film, l'équilibre de la découpe initiale, là où elle divisait l'écran en deux parts régulières.

Que se passe-t-il, en dehors de ce cadre ? Là où l'image *disparaît* ? Le paysage de la quatrième partie est similaire au second. Le téléphone, cette fois-ci, est situé dans l'angle droit de l'image, toute la main *mobile* est projetée. On ne voit rien se dégager de l'écran, mis à part un point blanc qui circule entre l'écran à partir de la cinquième minute ; mais on entend un son qui en provient, celui de deux hommes parlant à la radio. Quelques insectes curieux s'approchent et ne font que passer, les branches de l'arbre sont légèrement secouées par le vent, au second plan.

D'une durée finale de 5'36", ce film est projeté quelques jours après la tentative de montage, le 23 octobre 2012, sur les murs de la salle de sculpture, à l'Instituto de Artes de l'UFRGS³²⁸. Elle sera également postée le 1^{er} mars 2014 sur la plateforme d'hébergement de

³²⁷ André Chastel, *op. cit.*, p. 50.

³²⁸ Intervention personnelle des avancées de recherche : « Le site et le voyage », prenant part durant une semaine de rencontre internationales entre la France et le Brésil : « Dynamiques contemporaines ; échappées, déplacements et

vidéo, *Youtube*³²⁹, publiée sous le nom de *Retorno (Retour)*³³⁰. Le titre de cette expérience subit quelques modifications au cours du temps, l'idée veut qu'il soit le témoin d'une imprégnation de ces entre-deux, d'une distance spatiotemporelle, comme d'une mise à distance sur la propre pratique, sur l'*emboîtement* de ces images. L'une dans l'autre, à six mois d'intervalle.

Pourquoi ne pas avoir réalisé ce montage au même moment ? Parce que l'*après-coup* est nécessaire. L'image est souvent très vite capturée, elle n'est pas assimilée, digérée, « et pour cela, il convient de (la) broyer menue. Tout le processus prend appui sur une métabole digestive : absorption, concassement, coction³³¹. » L'image « fragment », est en relation avec un ensemble supposé. « Au contact. Branché sur d'autres œuvres ou sur d'autres perspectives. L'isolement du fragment étant insupportable, il y faut toute la chaleur d'une liaison constamment tendue entre l'œuvre et le 'reste' pour qu'elle puisse être digérée. Fusionnée³³². » *Emboîtée*. « L'image du passé est ainsi re-formée selon le fragment³³³. »

Capter des images est un acte de résistance face au passage très rapide du temps. Elles sont captures, mais pas uniquement dans l'optique d'« embaumement » au sens entendu par Serge Tisseron, cette attitude se situe, une nouvelle fois, dans un interstice psychique, entre celui de l'*enferrmement* et celui du *développement* :

« À travers les images que nous capturons, nous visons à nous donner les moyens de retrouver les sensations, les émotions et les états du corps qui étaient les nôtres au moment de la prise de vue et que nous avons dû abandonner trop rapidement pour d'autres. Photographier consiste bien à 'enferrer'. Mais, comme dans le cas de l'appareil psychique, c'est 'enferrer' avec le désir de 'développer' plus tard les choses pour les vivre à nouveau, et surtout les assimiler à son rythme. Notre désir est en effet partagé à tout moment entre deux tendances opposées : d'un côté, découvrir le maximum de choses à enferrer en soi en se persuadant qu'on aura toujours le temps de les développer et de les assimiler plus tard ; et d'un autre côté, restreindre nos nouvelles expériences et nous donner du temps pour développer et assimiler celles que nous avons déjà faites³³⁴. »

formes de présentation », sous la coordination de Maria Ivone dos Santos, 16 au 23 octobre 2012, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre. Avec la présence spéciale de Françoise Vincent-Feria et Elohim Feria, invités pour la partie Française, et Hélio Ferverza pour la partie Brésilienne.

³³⁰ « Retorno », Pauline Gaudin Indicatti, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=xtdb3PU3-Ts>, consulté le 19 avril 2017.

³³¹ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, *op. cit.*, p. 69.

³³² *Idem*, p. 68.

³³³ *Ibidem*, p. 126.

³³⁴ Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne », *op. cit.*, p. 120-121.

Le retour sur images est donc une variante constitutive de l'appréhension des saisies réalisées. *Pour que poussent les images*, elles nécessitent d'être *augmentées*, énonce Jean-Louis Boissier. Un surcroît d'information nécessaire, en ce que « la lecture offre une autonomie de décision, de parcours, d'interprétation et de prise de distance » dans un développement *après-coup*.

« Il faudra désormais, pour que l'image de synthèse, pour que 'poussent' les images, un surcroît de saisie. Quand on redéfinit l'image, il faut revoir aussi la saisie. Passe de la prise de vue à la prise de vie. Cet élargissement de la saisie serait donc rendu nécessaire par l'élargissement de la notion d'image, par une représentation devenue simulation³³⁵. »

Cette augmentation n'est pas seulement présente dans l'imbrication de plusieurs temps et cadrages, par l'augmentation des pixels ou des bits, constituant une *hyperimage* ; mais également dans la lecture et la relecture des images, pour qu'elles soient expérimentées, montrées, et prennent *vie*.

4.4. Black Mirror

*« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu.
Dans le miroir je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui
s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas,
une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité,
qui me permet également de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir.
Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir
existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ;
c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque
je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi,
du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi
et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ;
le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place
que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle,
en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle,*

³³⁵ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p.43-44.

*puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas*³³⁶. »

La fenêtre, le cadre de l'écran, des écrans pluriels, mettent en avant l'importance de la vue au cours des déplacements. Le choix de prise de vue est avant tout un cadrage, un contrôle, des limites. Qu'est-ce qu'on voit, et qu'est-ce que l'on ne voit pas dans un voyage ? *Janelas*³³⁷, « dispositifs de passages qui se situent dans un entre, mécanismes d'encadrement par excellence³³⁸ » elles sont des structures architecturales séparant du dehors, laissant dérouler et se dévoiler des parcelles de vues de l'extérieur, en mouvement, quand le paysage est traversé.

Reprenant ce qu'expose Anne Cauquelin, c'est d'ailleurs à partir du cadre de la fenêtre que se construit le paysage³³⁹, qui sans ces limites resterait à l'état de nature. Un cadre en mouvance presque continue, à travers lequel j'observe ce qui passe, se passe devant mes yeux. La fenêtre. Le cadre, du cadre, de l'image. Une découpe, la figuration d'un certain regard. Qu'est-ce qui me contrôle, quand je cadre ? Ce contrôle, ce qui n'est pas montré, ce qui est caché, sous-entendu, autrement, hors des bords, des limites. Que se passe-t-il hors du cadre ?

Les questions concernant l'écran peuvent trouver des similitudes avec celles de la fenêtre, en ce qu'il constitue un cadrage spécifique, un contrôle certain. De plus, l'écran est noir, reflète, tel un miroir. Dans un langage plus courant, le téléphone mobile, portable, *smartphone*, est également prénommé ou surnommé « Black Mirror », pour l'écran noir qu'il représente ; celui à travers lequel nous voyons, mais également celui dans lequel nous voyons notre reflet, *nous nous y voyons*. C'est un terme utilisé pour parler de l'écran du *smartphone*, mais il provient d'une époque bien plus ancienne ; le miroir noir convexe teinté, que l'on attribue principalement au peintre Claude Lorrain, il était un outil des artistes et des connaisseurs, voyageurs, amateurs de la peinture de paysage, dès la moitié du XVIII^{ème} siècle³⁴⁰.

Les peintres utilisaient ces petits miroirs, qui tenaient en main, et reflétaient, par leur aspect teinté, les couleurs éclatantes des éléments du paysage. Une caractéristique cependant, ce miroir était utilisé pour réfléchir le paysage situé au dos de l'artiste, dans une direction opposée à

³³⁶ Michel Foucault, *op. cit.*

³³⁷ *Fenêtres*.

³³⁸ Claudia Zimmer, « Notas sobre as janelas », III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 3-6 mai 2011, <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Claudia%20Zimmer%20de%20Cerqueira%20Cezar.pdf>, p.617. « (...) janelas – dispositivos de passagem que se situam num entre, mecanismos de enquadramento por excelência. » Traduction de l'auteur.

³³⁹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2013, p.103.

³⁴⁰ Arnaud Maillet, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Editions de l'Eclat, 2005.

la position du peintre ; permettant, en isolant un fragment du sujet traité, de se concentrer, tel un photographe composant à travers le viseur de sa caméra.

Cette image de l'artiste saisissant le sujet souhaité à l'inverse, en négatif, n'est pas sans faire penser à la posture de l'artiste Iain Baxter, quand il réalise la série de photographies instantanées, *Instant America*, (1982), dans laquelle il choisit de tourner le dos aux attractions touristiques qu'il approche au cours d'un voyage dans 31 états des États-Unis, en 40 jours. Toujours accompagné par son miroir de poche, l'artiste prend l'image du miroir qui reflète le côté de l'exact opposé des endroits recherchés de tous, des touristes et voyageurs, qui souhaitent, pour la majeure partie d'entre eux, garder un souvenir photographique de leur passage.

Il montre le dos au Golden Gate Bridge, par exemple, ou au Washington monument, afin de mettre en évidence des parties et fragments de la vie américaine, d'espace-temps prenant place dans la société, de moments particuliers. La route également, est mise en valeur et célébrée. L'artiste montre le miroir et photographie sa main qui le tient, met en scène un autre décor.



Iain Baxter&, *Instant America*, 1982
 Série de 18 photographies *Polaroid*, 11 x 9 cm
 Captures d'écran de l'ordinateur, Montage *Photoshop*, 2018
http://centrevox.ca/fd/baxter/projet_2.html

« C'était un voyage instantané, dit-il, où j'ai pris des photographies instantanées d'un pays instantané.³⁴¹ » Ici donc, il n'est pas question, comme avec les peintres du XVIII^{ème} d'une longue et parfois pénible concentration sur le sujet présenté, d'un travail en peinture qui nécessite un processus sur une durée étendue. L'idée de Iain Baxter& est de retracer cette question d'instantané, qui est déjà, dans son approche du voyage, des sauts et passages journaliers à travers les différents états des États-Unis, un instantané de voyage.

³⁴¹ Extrait du texte de Paul Grescoe, "Reflections on America. Iain Baxter Has a Nation in the Palm of his Hand", *The Gazette*, March 20, 1982, pp. 18-19.

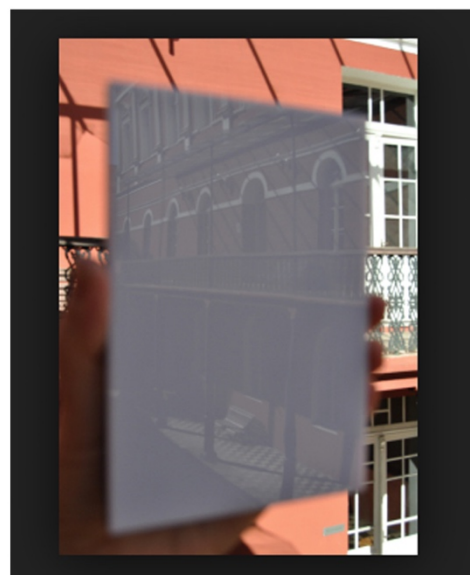
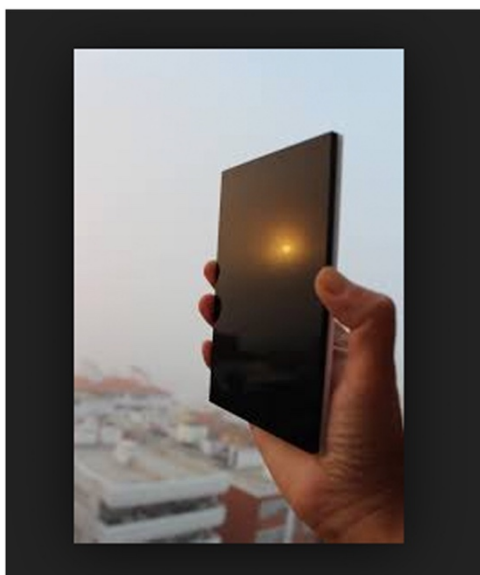
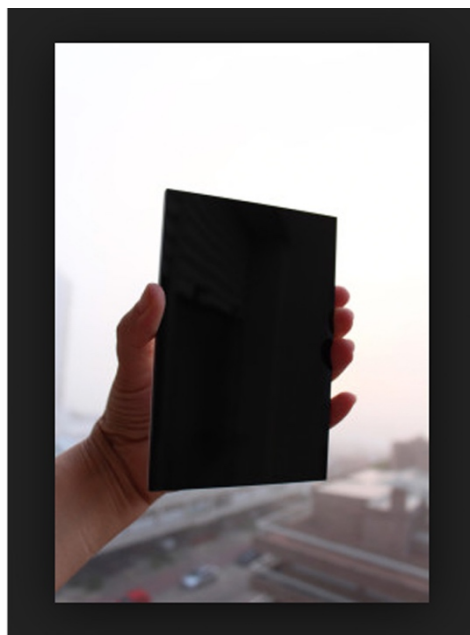
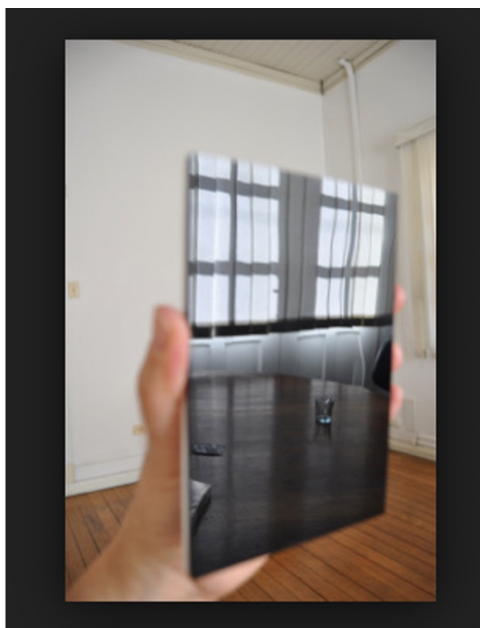
Renverser la perception, est souvent une réflexion induite par les travaux de l'artiste. En montrant le processus de capture de l'image, il permet également au spectateur de se mettre à sa place, ou d'imaginer tout du moins l'opération qu'il a dû mettre en œuvre pour la réalisation de ces *Polaroid*, eux aussi instantanés. C'est le point déictique par excellence, celui qui pointe, qui indique d'où il est, à qui il parle, l'instant recherchée, un « ici et maintenant » provoqué.

Cabe a alma (Où se loge l'âme)

Le travail de l'artiste Brésilienne Maria Ivone dos Santos, intitulé *Cabe a alma* (2013-...), se doit d'être explicité ici, qui, dans une approche visuelle similaire à celle de l'artiste Canadien, reprend un objet qui réfléchit le paysage inversé. Elle utilise des plaques d'acrylique de couleurs, blanche noir ou même orangée, avec lesquelles elle se déplace lentement et calmement, dans le quartier où elle vit à Porto Alegre, et constitue des essais de regards à travers ces plaques, qu'elle photographie ensuite.

C'est une expérience de rétro vision, où ces objets « rétroviseurs » qu'elle a élaborés, la pousse à expérimenter un état de « double attention³⁴² », dans la mesure où ils la forcent à s'arrêter et à sentir la ville d'une autre manière. A l'intérieur des images de l'artiste, ses mains apparaissent également, tenant la superficie réfléchissante qui représente une découpe d'une deuxième vue de l'environnement saisie par l'usage de la photographie.

³⁴² Maria Ivone dos Santos, « A imagem como experiência : Cabe a Alma », (*L'image comme expérience : Où se loge l'âme*). Article de l'artiste à paraître, gentiment concédé au cours de ces recherches.



Maria Ivone dos Santos, *Cabe a alma*, 2013- ...
Série photographique, impressions minérales sur papier
Dimensions variables
Captures d'écran de l'ordinateur de *Google Images*

« Busco esse duplo enquadramento no momento da tomada da imagem, pois me interessa reter essa tensão entre a vista que enquadro com o espelho e a vista da borda da imagem. Nessa colisão de planos de visão algo importante se produz e me instrui sobre a minha percepção daquele espaço. Em um mesmo plano posso confrontar as diferenças de aspecto de dois enquadramentos, pois a imagem que surge invertida na superfície espelhada ganha aspectos distintos do que a que capta a cena toda. Mais esmaecida ou mais intensa, dependendo se eu utilizo a face branca ou

preta, a vista espelhada parece adquirir o poder de me exilar do contexto onde me encontro, me transportando para outro lugar³⁴³. »

L'image produite enrichie autant l'image présente sur le miroir acrylique tenu en mains par l'artiste, comme son expérience de perception de la propre image expérimentée ; mais aussi celle de la perception de l'espace pratiqué. Un voyage invoqué par l'image, une « image-expérience » qui crée un lieu ; un jeu « entre le visuel et le sensible », dans une perspective critique, une dimension de capture visuelle autant que révélateur d'une subjectivité propre et attentive à ce qui se passe.

Citant l'*acte de pensée* développé par Régis Durand, Maria Ivone dos Santos indique que les miroirs lui permettent de créer une nouvelle forme relationnelle avec le lieu, en revisitant, après les expériences des peintres utilisant le miroir de Claude, la perception du paysage qui l'entoure. « O gesto de ver através da fotografia, um gesto de busca e de decisão, de encontro e de experimentação, pode ser visto como uma imagem-experiência³⁴⁴. »

L'*image-expérience* vue par le prisme de l'appareil photographique, montrant de la main un objet retenant un fragment du réel, du paysage, de l'espace pratiqué, à l'intérieur duquel elle se déplace lentement et contemple les alentours. A chaque nouvelle expérience, l'artiste intègre des formats et des couleurs différentes à ses miroirs, qui lui permettent de créer d'autres types d'interactions ; couleur, lieu, recto, verso, l'intérêt étant de provoquer une incidence, un étrangeté avec le réel qui s'y confronte directement.

La photographie permet de « fixer » et de « retenir » ce qu'elle nomme « rencontre », où les visions fugaces et éphémères saisies permettent de figer « un temps du monde qui adhère au rétroviseur » à portée de main. L'image-expérience provoquée par la confrontation de ces deux images emboîtées, photographiée par l'œil mécanique et numérique de la caméra, permet de *voir autrement*, de voir simplement, de manière visuelle et sensible, cet étrangeté de perception.

³⁴³ *Idem.* « Je recherche ce double encadrement au moment de la prise de l'image, car cela m'intéresse de retenir cette tension entre la vue qui encadre avec le miroir et la vue du bord de l'image. Dans cette collision de plans de vision, quelque chose d'important se produit et m'instruit sur ma perception de l'espace à ce moment. Dans un même plan je peux confronter les différences d'aspect de deux encadrements, puisque l'image qui surgit inversée sur la surface réfléchissante est enrichie d'aspects distincts de celle qui capte la scène toute entière. Plus atténuée ou plus intense, en fonction de l'utilisation de la face blanche ou noire, la vue en miroir paraît acquérir le pouvoir de m'exiler du contexte où je me trouve, me transportant vers un autre lieu. » Traduction de l'auteur.

³⁴⁴ « Le geste de voir à travers la photographie, un geste de recherche et de décision, de rencontre et d'expérimentation, peut être vu comme une image-expérience. »

« Et la photographie apparaît pour ce qu'elle est vraiment : construite dans un va-et-vient permanent entre réalité et fiction ou, si on préfère, entre la réalité objective et cette autre forme de réalité que sont les images intérieures du photographe. Ce statut mixte est même précisément désigné dans la culture numérique par l'expression de 'réalité mixte'. Ce n'est pas le moindre paradoxe du numérique que d'avoir libéré la photographie argentique d'un carcan idéologique qui l'empêchait de penser de l'originalité³⁴⁵. »

Par cette inversion de perception, présente et présentée à l'intérieur d'un cadre reprenant visuellement la forme de l'écran, il est aisé de concevoir, d'entrevoir, d'imaginer la question de la réalité ou de l'espace *augmentés*, dont nous sommes, dans le discours usuel, quotidien, technologique et informatique, les acteurs et contemporains.

Un va-et-vient continu, encore un entre, une tension. Par cette imbrication de différents lieux et encadrements d'images, ces différents projets artistiques présentés laissent entrevoir le concept de *réalité mixte* de Serge Tisseron, dans lequel il n'existerait pas seulement un type de réalité, non pas deux types distincts de réalité, dont le virtuel serait l'autre face de la pièce ; mais trois, inséparables les unes des autres.

« C'est pourquoi il est essentiel de reconnaître que la 'réalité' n'a pas qu'un seul aspect, ni même deux, mais trois, indissociables. Il y a d'abord la réalité du monde objectif, puis celle des images de plus en plus nombreuses que les technologies nous en donnent et qui obéissent à leurs règles propres, et enfin celle des représentations personnelles que chacun s'en fabrique. Et le problème, c'est que nous sommes, sans cesse, menacés de confondre l'une avec l'autre³⁴⁶... »

Trois étages de réalités, donc, qui nous aident à saisir ce concept si fuyant, la réalité augmentée donc, pose aussi de nombreux questionnements. Augmentée par les multiples déplacements et mobilités pratiqués, que ce soit localement ou globalement, connecté au reste du monde ? Augmentée par l'enrichissement plus important des données, de la croissance de l'information quotidienne ? Augmentée par notre interaction, l'échange, le va-et-vient entre le réel et le virtuel ? Augmentée par les souvenirs, la subjectivité de chacun, face à l'environnement

³⁴⁵ Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne », *op. cit.*, p. 121-122.

³⁴⁶ Serge Tisseron, « Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté à ne pas confondre le document et le monde », *Communications*, 80, 2006, p. 70.

mixte dans lequel nous vivons aujourd'hui ? Augmentée par les gestes, touchant l'objet technologie, caressant l'interface de l'écran, de nombreuses fois par jour ?

Instants-volés

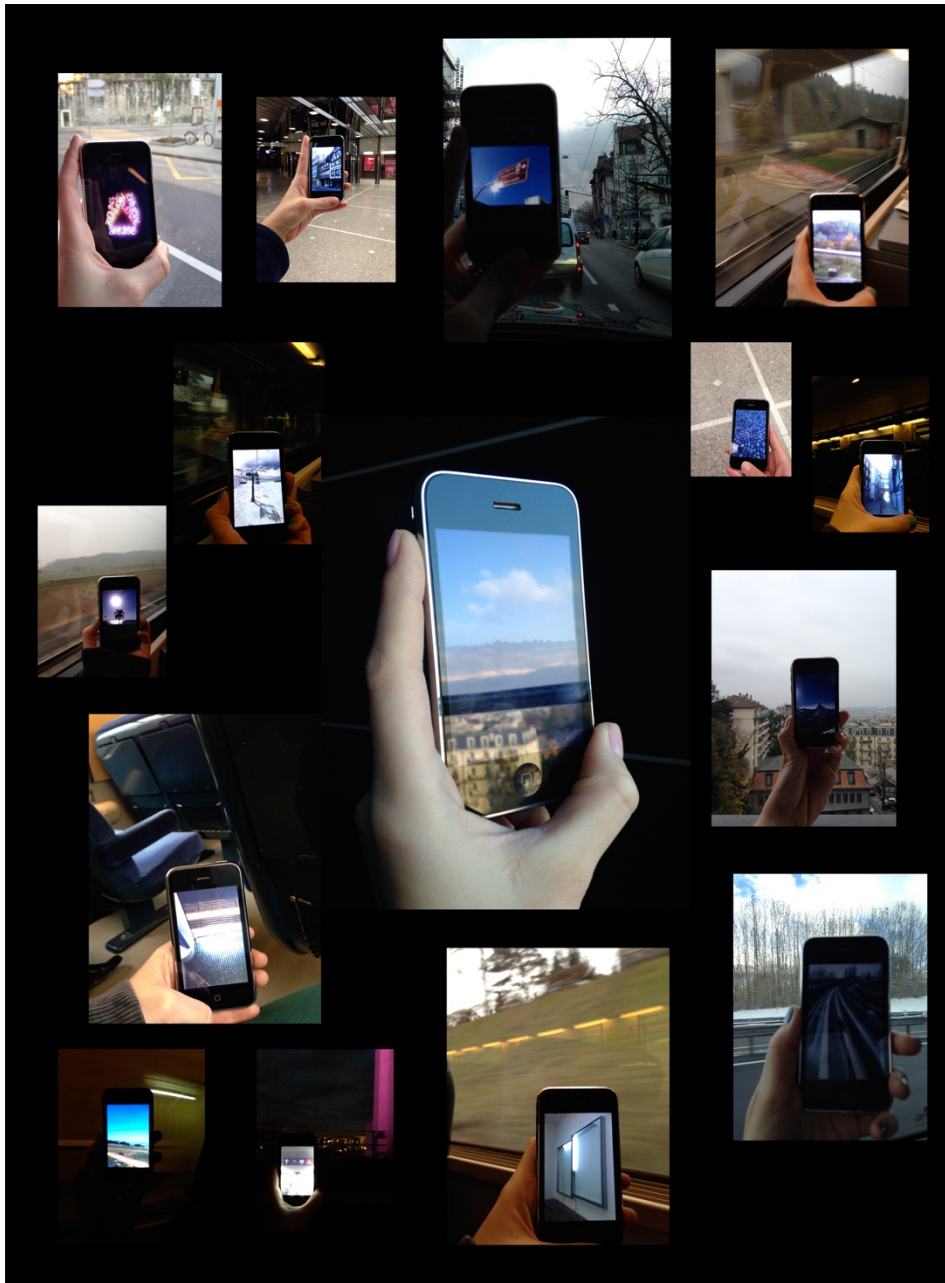
Des expérimentations de saisies réalisées en deux temps, d'un *iPhone* capturant l'image projetée par l'écran d'un autre *iPhone* sont construites au cours de déplacements à travers le monde, entre 2011 et 2016. Une nouvelle fois, la main tient bien fermement le téléphone, encadré par un bord noir, et montre des images qui contrastent toujours, d'une manière ou d'une autre, qu'il s'agisse de temps climatique, de temps distant, d'espace géographique, d'image prise à l'arrêt ou en mouvement.

L'écran du *smartphone* pose question. C'est également pour cela qu'il est un des éléments récurrents au cours des expérimentations, il ne s'agit pas seulement de geste à penser ou mettre en œuvre ; à la fois fenêtre, miroir, porte, sas ou passage, l'écran lève vers l'autre : le virtuel, l'extérieur. Il semble également, dans ces réalisations, s'apparenter à l'expérience pratique et esthétique, provoquée par une posture de *spect-agent*, qui, pour Jean-Louis Weissberg, concrétise :

« (...) pour la première fois, une forme d'ubiquité réelle, ces expériences ouvrent au dédoublement spatial, non plus seulement audiovisuel mais proprioceptif. Cette auto-perception s'opère à distance de soi-même, sur un autre soi-même, le *spect-agent*. Se percevoir percevant, telle est l'originalité de ces déplacements, déplacements d'espaces plutôt que déplacement dans l'espace³⁴⁷. »

Nous l'avons vu avec le travail de Maria Ivone dos Santos, elle recherche dans l'image-expérience, une transportation visuelle, virtuelle, vers un autre lieu. En même temps qu'agent produisant, construisant ces images, elle se trouve être spectatrice des effets qu'elle a elle-même provoqués par les images imbriquées, les dispositifs pensés pour altérer la perception de son environnement. En présentant à l'œil de l'autre, le dispositif engagé pour la prise d'images, elle se trouve, elle aussi, immergé dans le dispositif, expérimentant, sur l'instant, capturé, volé ; puis lors d'une autre lecture, une autre expérience.

³⁴⁷ Jean-Louis Weissberg, « Commentaires sur l'image actée, à partir de L'image-temps de Gilles Deleuze », Présences à distance, Déplacement virtuel et réseaux numériques : Pourquoi nous ne croyons plus la télévision, Paris, L'Harmattan, 2000. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>, consulté le 7 juin 2018.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Sans-titre*, 2012-2016
 Série de 22 saisies d'*iPhone 3G* par l'*iPhone 4*
 Sélection de 15 images, Montage *Photoshop*, 2016

«Le praticien (y inclus l'artiste) ne dispose pas d'un moyen de communiquer des messages (comme si ce système technique lui était extérieur : un médium ou un média) mais est lui-même disposé dans le système qu'il pratique : il est dans le dispositif. Le praticien 'dispositif', dans le sens de l'action : il n'instrumente pas seulement un dispositif qui lui serait étranger, il devient dispositif. Il est dispositif. Et s'il est un dispositif, il est une construction, c'est-à-dire une forme de fiction, certes réelle et parfois considérée comme une vérité, mais une fiction quand même, un trucage. C'est là que réside à la fois le point commun et de divergence avec le praticien

baroque : celui-ci est un trucage au sens de tromperie (il crée autant qu'il véhicule un faux message par l'expression de son propre corps) ; la pratiqueur contemporain cherche au contraire à se défaire de tout trucage en explorant le dispositif, en le soumettant à l'examen systématique de toutes ses pratiques pour, peut-être, se rendre compte qu'il est lui aussi non pas un truqueur mais le résultat d'un trucage (il ne cherche pas une vérité cachée, il joue simplement avec les perspectives et les modes de représentation que lui offrent son époque, les installations praticables artistiques étant des lieux et des moments privilégiés et singuliers pour radicaliser le jeu des construction-déconstruction)³⁴⁸. »

L'écran du *smartphone* pose question. C'est également pour cela qu'il est un des éléments récurrents au cours des expérimentations, il ne s'agit pas seulement de geste à penser ou mettre en œuvre ; à la fois fenêtre, miroir, porte, sas ou passage, l'écran lève vers l'autre : le virtuel, l'extérieur. Il semble également, dans ces réalisations, s'apparenter à l'expérience pratique et esthétique, provoquée par une posture de *spect-agent*, qui, pour Jean-Louis Weissberg, concrétise :

« (...) pour la première fois, une forme d'ubiquité réelle, ces expériences ouvrent au dédoublement spatial, non plus seulement audiovisuel mais proprioceptif. Cette auto-perception s'opère à distance de soi-même, sur un autre soi-même, le *spect-agent*. Se percevoir percevant, telle est l'originalité de ces déplacements, déplacements d'espaces plutôt que déplacement dans l'espace³⁴⁹. »

Nous l'avons vu avec le travail de Maria Ivone dos Santos, elle recherche dans l'image-expérience, une transportation visuelle, virtuelle, vers un autre lieu. En même temps qu'agent produisant, construisant ces images, elle se trouve être spectatrice des effets qu'elle a elle-même provoqués par les images imbriquées, les dispositifs pensés pour altérer la perception de son environnement. En présentant à l'œil de l'autre, le dispositif engagé pour la prise d'images, elle se trouve, elle aussi, immergé dans le dispositif, expérimentant, sur l'instant, capturé, volé ; puis lors d'une autre lecture, une autre expérience.

« Le pratiqueur (y inclus l'artiste) ne dispose pas d'un moyen de communiquer des messages (comme si ce système technique lui était extérieur : un medium ou un media) mais est lui-même

³⁴⁸ Emmanuel Mahé, « Les pratiqueurs », *L'Ère post-média, Humanités digitales et cultures numériques*, Paris, Editions Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, p. 126.

³⁴⁹ Jean-Louis Weissberg, « Commentaires sur l'image actée, à partir de L'image-temps de Gilles Deleuze », *Présences à distance, Déplacement virtuel et réseaux numériques : Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2000. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>, consulté le 7 juin 2018.

disposé dans le système qu'il pratique : il est dans le dispositif. Le praticien 'dispositif', dans le sens de l'action : il n'instrumente pas seulement un dispositif qui lui serait étranger, il devient dispositif. Il est dispositif. Et s'il est un dispositif, il est une construction, c'est-à-dire une forme de fiction, certes réelle et parfois considérée comme une vérité, mais une fiction quand même, un trucage. C'est là que réside à la fois le point commun et de divergence avec le praticien baroque : celui-ci est un trucage au sens de tromperie (il crée autant qu'il véhicule un faux message par l'expression de son propre corps) ; le praticien contemporain cherche au contraire à se défaire de tout trucage en explorant le dispositif, en le soumettant à l'examen systématique de toutes ses pratiques pour, peut-être, se rendre compte qu'il est lui aussi non pas un truqueur mais le résultat d'un trucage (il ne cherche pas une vérité cachée, il joue simplement avec les perspectives et les modes de représentation que lui offrent son époque, les installations praticables artistiques étant des lieux et des moments privilégiés et singuliers pour radicaliser le jeu des construction-déconstruction)³⁵⁰. »

« Simuler revient à construire dans son esprit une sorte de vaste modèle en réduction du monde et à le confronter à ce monde pour le valider.³⁵¹ » Praticien, au sens d'expérimentateur, faisant acte de simulation, plus, une simulation imbriquée dans une simulation existante, se faisant *spect-agent*, disposant et dispositif de l'expérience artistiquement, il s'agit d'un plus de l'*acte d'image*. Le doigt enclenche l'obturateur, la main tient le miroir-écran, l'œil cadre. Un plus, une invitation à entrer dans un virtuel, en interaction avec les différents éléments présents et présentés. Plus qu'un acte d'image ici, il s'agit d'*image actée* :

« L'*image actée*, ajouterons-nous, nous met en présence, d'une virtualité. Elle nous confronte à d'autres occurrences pouvant toujours doubler celle qui a été choisie. Elle révèle les dimensions abstraites de la perception, dans un mouvement paradoxal. Agir dans l'image, c'est à la fois très (trop ?) manifeste (on agit vraiment), mais aussi terriblement incertain, car l'action dans l'image nous fait affronter le non visible. L'écran – au sens littéral d'un masque – support de l'*image actée* opacifie toujours une réalité sous-jacente. Certes cette opacité est trouée à certains endroits, là où précisément un cliquage, par exemple, permet d'enchaîner sur d'autres scènes. Une réalité s'annonce qui ne dévoile jamais totalement ses prolongements, présentant et occultant simultanément les relations cachées entre les différentes phases du récit³⁵². »

³⁵⁰ Emmanuel Mahé, « Les praticiens », *L'Ère post-média, Humanités digitales et cultures numériques*, Paris, Editions Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, p. 126.

³⁵¹ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 38.

³⁵² Jean-Louis Weissberg, *op. cit.*

L'écran permet également ce que nomme Nanna Verhoeff, la « self-reflection », le reflet du self, de soi, du sujet qui le regarde, mais également de celui du travail projeté. Le reflet réfère à la visualité du miroir, mais désigne aussi l'activité intellectuelle, la pensée en construction. « Four types of self-reflections may occur: - the mirroring of the work, as in mise-en-abyme, or of the viewer, the act of viewing, and the effect of it – its performativity³⁵³. »

Hormis l'unique pulsion scopique évoquée, des facteurs nouveaux et récents, embarqués à l'intérieur du *Black mirror*, font surgir des questionnements différents quant à l'idée initiale d'écran comme fenêtre :

« D'écran plat, fenêtre sur le monde, l'écran du mobile devient une interface de navigation, hybride, interactive, qui repositionne sans cesse le spectateur comme acteur, au sein d'un monde d'interfaces qui défilent sous ses yeux. Dans cette constellation l'espace est constamment recréé par l'utilisateur ; révisant, de la sorte, fondamentalement les principes relatifs à la représentation³⁵⁴. »

Nanna Verhoeff nous incite à considérer le *smartphone* en tant que dispositif hybride ; il interagit avec toute une série d'écrans interposés à l'intérieur de l'espace de la ville, notamment. *Screenspace*, est cet espace, l'espace de l'écran, dans l'espace des écrans : petits, grands, publics, privés, montrés, cachés... En situation de mobilité, le *smartphone* est lui aussi mobile, capteur d'expériences sensibles et numériques, il intègre le spectateur dans un écosystème de gestes, d'usages et de comportements, qui, renouvelle complètement l'expérience de la saisie spatio-temporelle, permettant d'inaugurer un nouveau régime de visualisation de la navigation, qui pour Nanna Verhoeff, est d'ordre performatif et procédural³⁵⁵. Nous l'avons déjà énoncé, la spécificité du *smartphone* est son caractère intrinsèquement mobile, possédant dans propriétés hybrides, provenant d'un croisement « naturel ou artificiel » de deux ou plusieurs objets, il est à la fois « (1) capteur, qui capte, relie et positionne des données, (2) qu'une calculatrice qui traite et combine des données, (3) qu'un média ou support d'inscription et de visualisation produisant des perceptions³⁵⁶. »

³⁵³ Nanna Verhoeff, *Mobile screens: The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 51-52. « Quatre types de reflets de soi peuvent apparaître: - l'effet miroir du travail, comme dans la mise en abyme, oui celle du regardeur, l'action de voir, et l'effet de cet acte – sa performativité. »

³⁵⁴ Bénédicte Jacobs, « Flânographier l'espace : pour une poétique computationnelle de saisie de l'expérience urbaine », http://www.larbitlab.be/wpcontent/larbitlab_publications/flanographier_lespace_larbitlab_20130622.pdf, consultée le 10 octobre 2014.

³⁵⁵ Nanna Verhoeff, *op. cit.*, p. 133.

³⁵⁶ Bénédicte Jacobs, *op. cit.*

« En tant que capteur qui capte, relie et positionne les données, le smartphone sollicite les propriétés de connexion et de captation du portable. C'est le niveau intermédiaire des senseurs : GPS, Wifi/4G, boussole, accéléromètre, gyroscope, mais encore caméra, micro. Cela permet de repérer le smartphone, bref, de le positionner ainsi que de le connecter au réseau. Le smartphone peut de la sorte être géolocalisé et communiquer avec l'environnement ainsi qu'avec l'espace de données. Le traitement des données se fait typiquement par le système d'exploitation du smartphone qui, à l'arrière-plan, calcule et combine des données en continu. On se trouve ici au cœur du portable. Les visualisations et perceptions sont affichées sur l'écran tactile du smartphone. C'est le niveau où se déroule l'interaction ; l'échange, la communication entre l'utilisateur et l'outil. Le petit écran tactile, fait ici office, d'interface et est à la fois un écran d'entrée et de sortie. »

Il provoque donc, depuis son apparition, de toutes nouvelles manières de se repérer, et de se situer à travers l'espace, dans le monde ; qui dépend, au préalable de sa connexion Internet ou WI-FI, et du lien qui le relie aux différentes bases de données. Ce qui apparaît sur l'image de l'écran est donc d'un tout autre ordre d'image que celui de la seule représentation, en ce que cette image est le produit d'une étroite interaction entre l'utilisateur, le smartphone et l'environnement appréhendé, pratiqué.

« L'écran, ici, du smartphone est perçu par l'utilisateur comme une surface plane, une étendue qui l'engage, inéluctablement, dans une appréhension performative et procédurale de l'environnement. Plus précisément : l'ensemble des attitudes, des faits, gestes qu'adopte l'utilisateur, en situation de mobilité ; lorsque, par exemple, par petites touches, frappes, pressions, balayements ou encore pincements des doigts, il manipule le smartphone, sont autant d'indices permettant de spatialiser l'espace, bref de le cartographier. Ce qui est affiché sur l'écran ne représente plus à proprement parlé l'espace comme la carte d'état-major pouvait le faire, mais est le produit ou résultat des actions et mouvements de l'utilisateur, relayée et calculée. La perception de l'utilisateur s'en trouve modifiée. L'écran du mobile n'étant plus a priori saisi comme un écran d'objectivation et de projection, mais est essentiellement perçu comme un espace, performatif, de navigation cartographique, projetant l'utilisateur comme acteur, au sein d'une surface composée d'interfaces d'affichage qui défilent au fil de ses actions³⁵⁷. »

L'expérience de cartographie performative étudiée par Nanna Verhoeff désigne donc ces nouveaux usages pragmatiques, de l'ordre de gestes et de praxis, de faire avec l'espace et de le percevoir. Il s'agit d'une nouvelle forme de concevoir l'espace, celui quadrillé par les satellites, où

³⁵⁷ Bénédicte Jacobs, *op. cit.*

chaque acte est autant « inscription que déchiffrement de l'environnement », que l'utilisateur manipule des doigts, du pouce, et le parcourant avec les yeux. Qu'il soit mobile ou non, l'utilisateur du *smartphone* expérimente le visuel par une navigation d'un autre type, où tout le corps est engagé entre l'interface du mobile et son mouvement inhérent et constant.

« As far as interaction with screens is concerned, the given technology of particular interactive devices entails an ambiguous status of screens: what is shown on the screen has to do with how one interacts with it, that is, we can almost literally see what we are doing³⁵⁸. »

J'ajouterai que nous ne voyons pas seulement ce que nous sommes en train de faire, mais nous voyons aussi, d'un coup de doigt, (d'où nous le voyons), situé, à l'intérieur de cette vaste planète, rétréci brutalement depuis l'apparition de *Google Maps*. Cette expérience performative n'est donc pas directement liée aux images réalisées, mais à l'espace haptique dans lequel, avec lequel nous performons dans la co-présence, le fait d'être, de se sentir, de ressentir, l'ici et le maintenant simultanément. « Being here and there simultaneously. » Le visuel est annulé par l'haptique, et bouleverse notre manière de percevoir et de pratiquer l'espace-temps actuel ; renouvelle notre relation au monde, à l'autre, aux images, à l'objet, à l'expérience du déplacement, l'expérience de soi.

³⁵⁸ Nanna Verhoeff, *op. cit.*, p. 15. « D'autant plus que l'interaction avec les écrans est concernée, la technologie provoquée par des dispositifs interactifs particuliers, implique une ambiguïté de statut des écrans : ce qui est montré à l'écran est lié à la manière dont on interagit avec lui, c'est-à-dire que nous pouvons littéralement voir ce que nous sommes en train de faire. » Traduction de l'auteur.

*Alter Bahnhof Video Walk, (2012) –
Réflexion contemporaine de l'expérience*

Alter Bahnhof Video Walk, de Janet Cardiff et George Bures Miller est présenté à la dOCUMENTA13 de Kassel en 2012 s'inscrit dans la série des marches vidéo du duo d'artistes. Le spectateur investi dans le dispositif, se voit remettre un *Ipod* et des écouteurs afin de participer activement à un parcours prenant pour lieu la gare de Kassel, espace possédant une histoire, lieu témoin des multiples passages, du temps et des voyageurs ou passants.

L'espace de la gare entraîne dans la perspective d'un voyage imminent, la préparation de celui-ci, l'attente, les attentes, l'ennui parfois, le brouhaha au sortir du train, l'empressement de certains retardataires.

Le spectateur ensuite appareillé, se voit immergé dans un espace projeté par l'*Ipod*, espace architectural qui se trouve être le même que celui dans lequel il se trouve, invité à emprunter le point de vue choisi par les artistes lors d'un enregistrement antérieur. Le parcours est préalablement établi et l'individu participant à ce travail doit suivre la piste sonore, dont la bande-vidéo est narrée par Janet Cardiff. Il s'agit du même espace, cependant le récit et les événements divergent les uns des autres, deux univers se distinguent :

« (...) l'espace physique déroge à l'action vécue et favorise la confusion du spectateur face au dédoublement du réel. Circulant à travers les différents étages et plateformes de la gare, le spectateur sent l'attention de la narratrice et des personnages portés sur lui³⁵⁹. »

Ici, le spectateur est directement confronté à l'espace dans lequel il se déplace : faisant l'expérience de l'interaction, happé par la situation, la chronologie des événements, l'interpellation instantanée introduite par la narratrice. L'expérience mêlant deux univers, le participant semble être le seul témoin de ces événements improbables, tentant par ses efforts de suivre les personnages fuyants du cadre de la vidéo et de l'appareil.

³⁵⁹ Anne-Marie Trépanier, « Janet Cardiff et George Bures Miller : Alter Bahnhof Video Walk », CUJAH, [En ligne], [www. http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-8-volume-9/](http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-8-volume-9/), consulté en janvier 2015.

Ce travail se révèle être une expérimentation aboutie sur la frontière ténue qui démarque le monde réel du monde virtuel, mêlant des mises en scène inhabituelles dans l'espace ordinaire de la gare, à des anecdotes et informations historiques datant de la seconde guerre mondiale notamment.

La voix s'applique cependant à inclure le spectateur, ne lui laissant pas de marge de « liberté » concernant le parcours à adopter, le sollicitant à chaque instant, lui donnant une direction, l'interrogeant, supposant un lien qui ne rompe pas le contact avec le monde extérieur. Il ne s'agit pas d'une narration banale du quotidien, mais d'une construction élaborée de divers scénarios, transportant « les auditeurs dans différents portails spatio-temporels³⁶⁰ », provoquant un renvoi immédiat à la sphère intime du spectateur, son histoire, son imaginaire. L'œuvre artistique fait alors fusionner une expérience sonore, visuelle, marchée, déplacée, avec l'expérience des souvenirs personnels et de la conscience du *promeneur*.

Les sons de chaque espace, chaque instant, se mélangent et se superposent. L'on entend un chien aboyer sur la bande-son initiale, lorsqu'un pigeon passe et s'empresse d'éviter les passants dans la gare « réelle ». Un dépaysement se produit, faisant perdre les références et les habitudes instaurées par la raison consciente, *rationnelle*.

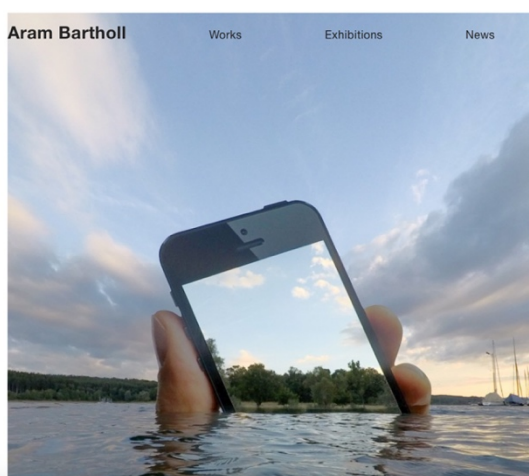
Reproduisant la composition interactive du jeu vidéo, la marche vidéo *Alter Bahnhof* met en tension deux états, deux réalités, situant l'expérience à la limite de la réalité virtuelle et du lieu véritable. Une situation mouvante, créant la sensation d'instabilité et d'incertitude concernant l'espace pratiqué par chacun, un *entre-deux*.

Le promeneur se voyant attribué l'*Ipod* et les écouteurs, se trouve alors figuré comme un voyageur parmi d'autres, prenant l'apparence d'un individu d'aujourd'hui, qui, en transit, dans ces lieux historiques, est occupé à regarder ses emails, écouter de la musique, vérifier son agenda, ou en train de prendre une photographie, ... Avec des moyens actuels, des objets quotidiens, par des gestes connus de tous (ou presque !), l'expérience du voyage dans l'espace et dans le temps proposée par Cardiff et Miller est une marque signifiante dans les pratiques artistiques contemporaines, interrogeant directement les différentes réalités dans lesquelles nous vivons, à l'aide de procédés technologiques actuels et employés par une très grande majorité de personnes, et ce, dans le monde entier.

³⁶⁰ Anne-Marie Trépanier, *op. cit.*

Par ce langage universel, le duo d'artistes réussit également à préserver une interaction singulière, étrange, dérangement, avec le spectateur, créant une relation spécifique directe par la conscience physique de l'individu, pratiquant des espace-temps imbriqués ; faisant perdurer cette présence de l'autre, sans la laisser « au hasard. »

Obsolete Presence (2017)



Aram Bartholl, *Obsolete Presence*, 2017
Installation *site specific, in situ*
Impression 4 couleurs sur forex, bois, miroir
200 x 240 cm
Exposition Odyssee, Möhnesee
Captures d'écran de *MacBookPro* du site de l'artiste
<https://arambartholl.com/obsolete-presence/>

'*Obsolete Presence*', *Arrr...* (2017), est une installation présentée par l'artiste Aram Bartholl, lors de l'exposition collective « Odyssee » à Möhnesee³⁶¹. L'installation en bois représente une main géante³⁶², sortant de l'eau et tenant dans sa paume un *Smartphone*. L'écran du téléphone mobile se trouve être un miroir quelque peu déformé, qui laisse entrevoir celui qui le regarde, de la rive, lui-même ou la végétation, le paysage qui se trouve derrière-lui. En jouant avec les reflets et l'espace de l'écran du *Smartphone*, l'image furtive qui en découle, l'artiste joue également avec l'idée de la présence, réelle, virtuelle.

³⁶¹ Site de l'artiste, *Aram Bartholl*, <https://arambartholl.com/blog/obsolete-presence/>, consulté le 3 mars 2018.

³⁶² Elle mesure 200 x 240 cm.

Déplaçant cet objet qui tient dans la poche et l'exposant dans un environnement de loisir, Aram Bartholl provoque des interrogations quant à l'usage que nous en faisons. Nous nous y voyons en faisant des selfies, le regardons et le touchons des centaines de fois par jour, ne voyant plus vraiment cette présence en dehors du cadre de l'écran, la tête baissée dans les mains.

De plus, disposés dans l'eau calme et paisible, cette présence obsolète exprimée dans le titre de l'œuvre, ne peut qu'interroger notre relation au temps, celui qui passe, celui vécu, au contact de la nature, du paysage, un temps libre, partagé avec l'autre.

CHAPITRE 5

FAIRE ACTE D'IMAGE

*« Avec le numérique,
chacun se met en scène,
moins pour s'exhiber comme
le craignent beaucoup d'adultes,
que pour créer des liens et
plus encore symboliser des relations
de confiance à travers
des gestes concrets, comme de donner
à quelqu'un son code secret sur Facebook,
ou de lui envoyer un sexto³⁶³. »*

Cette très récente pratique sociale du *selfie* est inhérente à l'objet miroir que nous tenons en mains, avec lequel nous ne voyons pas que notre reflet, mais notre « nous » dans toute sa splendeur. Il suffit d'inverser la caméra de l'appareil photo et nous nous y voyons comme dans un miroir ; ensuite, tendre plus ou moins le bras selon le cadre souhaité, ou même utiliser un *selfie-stick*, une perche à selfie, qui permettra d'allonger la prise de vue, efficace lorsque l'utilisateur souhaite se prendre au cœur d'un panorama, d'un espace touristique, comme autour d'un nombre plus important d'individus, où la longueur de bras n'est pas suffisante.

³⁶³ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 126.

5.1. « Je *selfie* donc je suis »

« L'Oxford Dictionary a enregistré en 2013 le mot *selfie* pour désigner toutes ces images narcissiques de soi que ces déracinés sèment à tous les vents du numérique. Nous aspirons à nous distancer des frustrations du réel en étant téléportés dans cette plénitude perdue. Le Web se présente alors à nous comme une matrice aqueuse de vie individuelle et sociale réunificatrice. C'est par la communication, l'Internet, les connexions que nous nous 'rebranchons' dans l'utérus social³⁶⁴.»



Pauline Gaudin-Indicatti, Michiko et Sandro, prenant un selfie, 2014
Captures d'images de l'*iPhone 4*
Montage, *Photoshop*, 2016

En 2013, toujours, le mot *selfie* a d'ailleurs été élu le « mot de l'année », en 2015 il entre dans les dictionnaires Larousse et en 2016 dans le Petit Robert. Impossible donc, d'y échapper, il est omniprésent, tant dans les pratiques usuelles, les images partagées sur le Web, sur les réseaux sociaux ou sur messageries instantanées, il est devenu en quelques années une image faite par tous et reconnue de tous. Ce nouveau *geste-image* quotidien, car il tient en peu de choses et

³⁶⁴ Hervé Fischer, *La pensée magique du Net*, Paris, François Bourin, p. 31.

nécessite très peu de moyen, comme de savoir-faire. Un cadrage à l'inverse (encore !) de la main ou du bras tendu, un clic, et il est dans la *boîte*. Un effet de filtre éventuel, une amélioration des contrastes, des couleurs, une atténuation des yeux rouges, tout ceci, rendu possible par la palette graphique intégrée dans le *smartphone*, ou dans un nuancier pré-fabriquée proposé par les applications de publications et de plateformes d'images, comme *Instagram*, notamment. Ces pratiques se répètent et se font chaque fois plus rapides, mobiles. Dans le train, en marchant, à un concert, une exposition, en déjeunant... Sur le pouce.

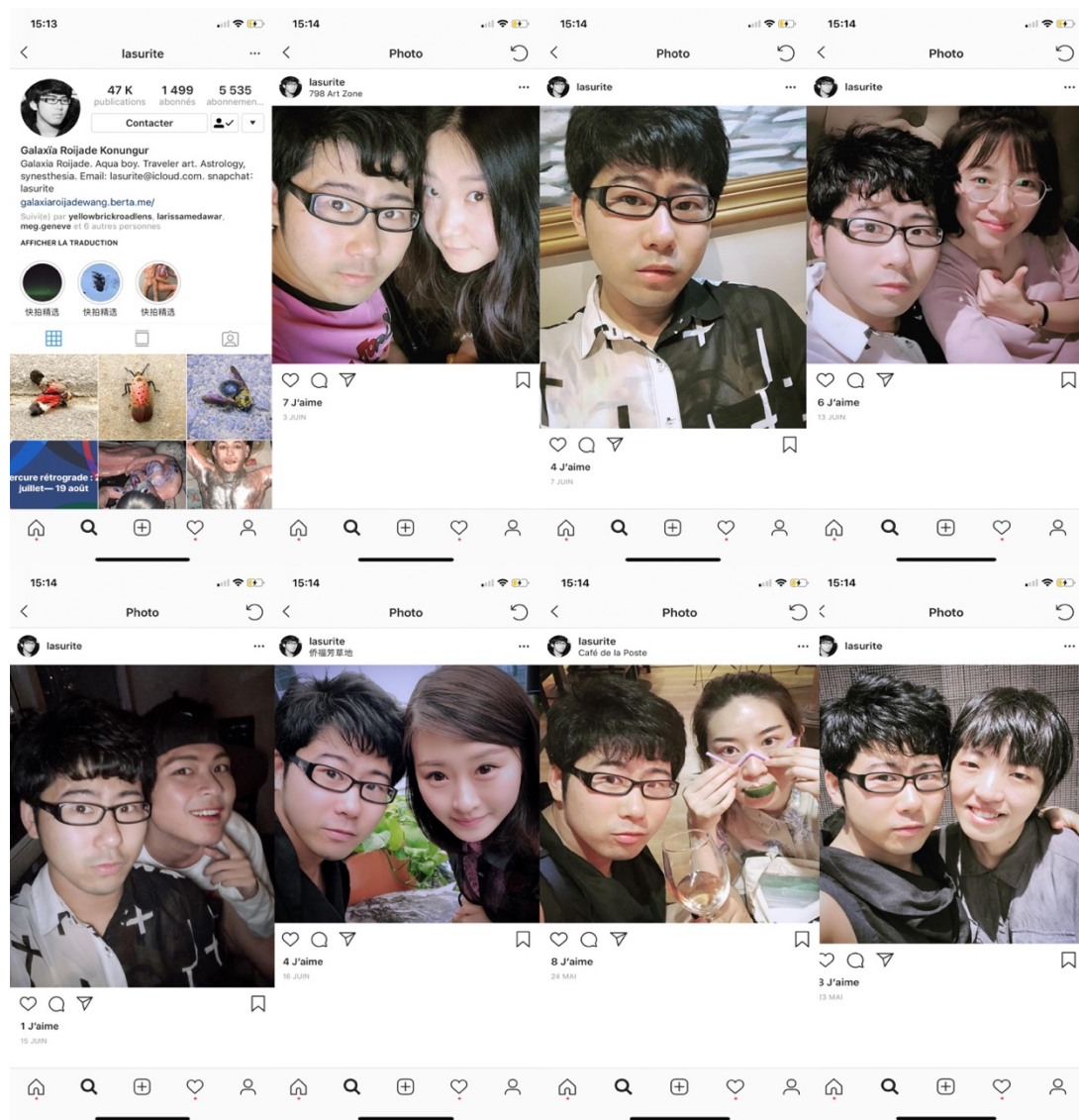
Il fait partie de ce que Elsa Godart nomme le *stade du selfie*³⁶⁵, où, depuis l'apparition du numérique le sujet humain a basculé dans un nouveau rapport à lui-même et au reste du monde ; c'est en effet la perception de ce monde qui a été bouleversée, en particulier par l'intrusion de l'objet hybride et mobile, nous accompagnant au quotidien, nous assistant dans toute tâche, à la fois téléphone, écran, appareil photographique et ordinateur, dont l'attribut principal est son intelligence.

« Cet objet singulier et devenu le trait d'union entre les autres et nous, entre ce que nous ressentons et ce que nous donnons à voir, entre *je* et *tu* : dans quelle mesure est-il en train d'inaugurer une nouvelle relation entre les individus ? Surtout quand on considère qu'il se résume essentiellement à un *écran*, c'est-à-dire à la production d'images, et qu'il est aussi ce qui affiche une partie de *moi*. Et de quel *moi* s'agit-il ? Que dit-il de *moi* ? Réaliser une photo de soi et la poster sur un réseau social en attendant qu'elle soit *liked* entraîne-t-il une modification du rapport à soi et, plus largement, un changement en profondeur de notre moi ? Cela modifie-t-il notre lien à l'autre³⁶⁶ ? »

Pratique narcissique, affirmation de soi, communication ou conversation par l'image ? Pour Elsa Godart, ce geste si trivial et habituel cache tout un monde. Le fait d'inverser la caméra arrière en caméra frontale, celle permettant la prise de l'image tant escomptée, est une véritable révolution. Cet acte fait entrer la virtualité dans notre quotidien, et provoque un autre impact de l'image. Le *selfie* montre une représentation du temps, celle du *hic* et du *nunc*, de l'ici et du maintenant, dans l'instant d'un clic, un immédiat connectique, le tout « tout du suite » ; mais permet notamment un bouleversement dans le régime de la spatialité, provoquant un passage de la 3D à la 2D, où la profondeur en 3D est recomposée par la spatialité horizontale de l'écran.

³⁶⁵ Elsa Godart, *Je selfie donc je suis – Les métamorphoses du moi à l'ère du virtuel*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 14.

³⁶⁶ Elsa Godart, *op. cit.*, p. 14.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Selfies de Galaxia*, 2018
 Montage de captures d'écran d'*Instagram*, 2018

Réaliser un selfie, c'est faire partie du monde de la puissance écranique. Est-ce vouloir y trouver une place, favorisant une crise narcissique ? Elsa Godart affirme qu'il serait trop simple de s'arrêter à ce postulat. Elle évoque en ce sens une caractéristique forte et propre à la pratique du selfie, celle d'un *néo langage*. Un nouveau mode d'expression, qui permet de créer un lien d'un genre nouveau avec l'autre, à travers son regard. C'est l'universalité d'un langage, le *Pic Speech*.

Le *selfie* premier, nous l'avons tous à l'esprit, celui de Narcisse contemplant son reflet dans l'eau. Étonné par tant de beauté. De nombreux siècles plus tard, dans une autre réalité, nous pouvons voir dans les médias et sur les réseaux sociaux, de multitudes d'« égoportraits », pour reprendre le terme québécois, ou encore « autophoto », qui montrent leur auteur sous un aspect

presque figé de lui-même, dans des positions similaires, à différents moments de la journée, seuls ou accompagnés.

Ces pratiques remettent directement à la question d'*extimité* abordées par Nicolas Thély, dans les images faites et diffusées avec les webcams³⁶⁷, où, dans un cadre miniaturisé, des individus se mettent à montrer tous les instants de leur vie *intime*. L'intimité est ce qu'on « ne montre à personne, ou seulement à quelques 'intimes', tandis que l'espace privé est confondu avec la famille. Mais l'intimité comporte aussi une autre dimension : ce que chacun ignore sur lui-même³⁶⁸. » L'extimité serait, pour Serge Tisseron, le « *processus* par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés³⁶⁹. »

« Le désir d'extimité tente de répondre à deux questions ; 'Qu'est-ce que je suis ?' et 'Qu'est-ce que je veux ?'. Ces deux questions, qui témoignent du désir de se connaître davantage, renvoient en fait à une seule et même préoccupation : 'Comment me plaire ?'. La question 'Comment plaire aux autres ?' ne vient que dans un second temps. Le désir de se trouver est en effet premier et la reconnaissance par autrui n'est qu'un moyen pour y parvenir. Mais comme l'extimité n'existe que médiatisée à travers une expression visible, la tentation a été de penser qu'elle serait 'médiatique' par essence, ce qu'elle n'est pas forcément. Bref, ce désir ne doit pas être confondu avec la recherche de la célébrité, même si les deux peuvent être associés³⁷⁰. »

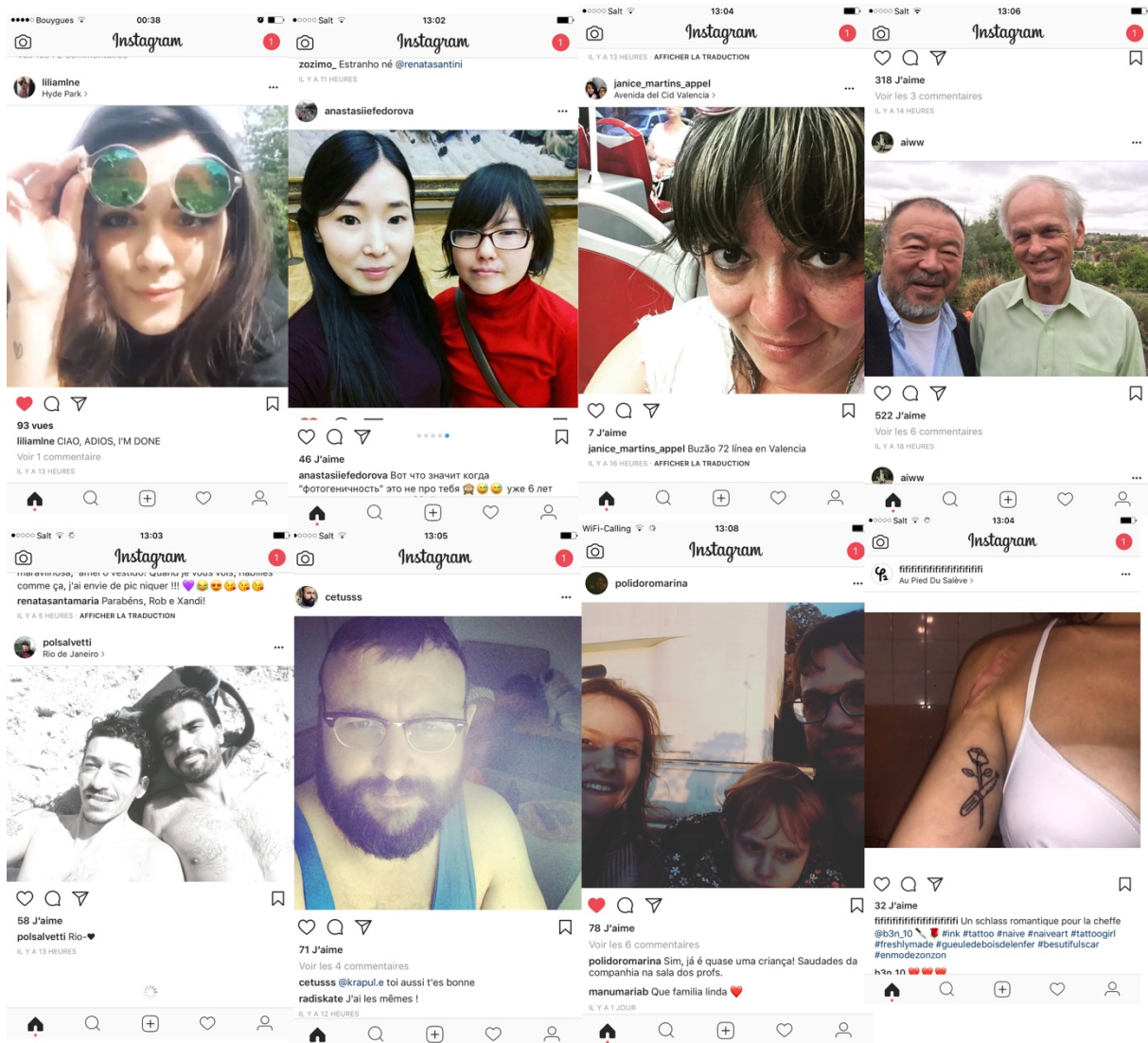
Bien plus qu'une simple question de narcissisme donc, qui est d'ailleurs vital, c'est l'excès qui en est problématique. Il ne s'agirait pas non plus d'une crise de l'égo, mais comme l'énonce Serge Tisseron, une manière, à travers la mise en scène de soi, d'apprendre à se connaître et se forger une identité par ce reflet sur l'écran, de cet autre qui nous ait présenté en face à face. Mais plus encore, c'est un lien avec l'autre qui est recherché et créé dans la pratique et la publication de selfies.

³⁶⁷ Nicolas Thély, *Vu à la webcam: essai sur la web-intimité*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

³⁶⁸ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n°88, p. 84.

³⁶⁹ *Idem*, p. 84.

³⁷⁰ Serge Tisseron, « Extimité ou le désir de s'exposer », *Esse*, n°58, 2006.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Selfies des amis*, 2017
 Captures d'écran des images publiées par mes amis internautes
 Défilant sur mon mur *Instagram*
 Montage *Photoshop*, 2018

Une manière de communiquer autrement, une image *conversationnelle*, exposée par André Gunthert, où cette image qu'il qualifie de *fluide*, partagée, change drastiquement de statut, elle est d'ailleurs, essentiellement « usage » :

« La victoire de l'usage sur le contenu est particulièrement flagrante avec Snapchat (2011), une application mobile de messagerie visuelle qui propose l'effacement de la photo quelques secondes après sa consultation. Le caractère protégé de la conversation comme la fugacité du message iconique ont fait le succès de ce média auprès de la population jeune, qui l'utilise à un rythme proche du SMS. En programmant la disparition de l'image, Snapchat ajoute une dimension ludique, mais aussi une liberté supplémentaire pour l'utilisateur, encourageant un usage informel ou

relâché. L'application illustre clairement l'abandon du territoire de l'œuvre et de l'élaboration au profit de la conversation en acte. Déjà largement perceptible sur la plupart des réseaux sociaux, ce déplacement suggère de décrire les pratiques ordinaires de l'image comme un nouveau langage³⁷¹. »

En utilisant très rapidement ce nouveau langage, les jeunes désertent d'ailleurs, par la même occasion le réseau social *Facebook*³⁷², qui ne dispose pas de ces fonctionnalités, utilisant plus massivement l'écriture, qu'ils trouvent souvent vide de contenu. Acter l'image fluide comme un nouveau langage.

«La photographie connectée fait du selfie le véhicule d'un type bien particulier de communication : le signalement instantané d'une situation, spécifiquement destiné à un récepteur. L'image devient ici un message visuel, dont l'interprétation dépend étroitement du triangle formé par son émetteur, l'occasion représentée et le destinataire visé, autrement dit présente un fort degré de dépendance au contexte³⁷³. »

Une *image-message-visuel*, qui, de son contenu, ne laisse souvent pas de trace. Elles sont des passages, des « fulgurances », où quelques secondes ne suffisent pas à les appréhender suffisamment. Pas d'échange en profondeur, le doigt est passé, l'image également. Une image conversation ? Elle l'est d'autant plus lorsque l'image est *ratée*. Plus encore, André Gunthert expose une caractéristique intéressante, car pour être un « embrayeur de conversation », le *selfie* doit être *moche*.

« Les critères esthétiques ne s'appliquent pas aux selfies. Ils doivent être moches parce qu'ils sont des 'embrayeurs' de conversation : une image qui comporte une forme d'autodérision aura plus de succès qu'une image toute belle toute propre à la Harcourt. L'intérêt passe aussi par des erreurs techniques, ma photo est mal cadrée ou mal éclairée justement parce que je ne suis pas photographe. Avec un dosage subtil, il existe une certaine esthétique du raté, soulignant la dimension personnelle et authentique. Depuis Marcel Duchamp, l'histoire de l'art nous a appris une vision plus ouverte et le selfie décrit une expressivité nouvelle. Tout ne se réduit pas à un formalisme académique, et heureusement³⁷⁴ ! »

³⁷¹ André Gunthert, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 149.

³⁷² Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*

³⁷³ André Gunthert, *op. cit.*, p. 158.

³⁷⁴ André Gunthert, "Embrayeur de conversation, le selfie doit être moche", *Image sociale*, <https://imagesociale.fr/1962>, mis en ligne le 6 août, consulté le 15 octobre 2015.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Natalia Mordinova, taking a selfie, Strasbourg, 2016*
Images prises de l'iPhone 6

Elsa Godart doute du terme utilisé par André Gunthert, la conversation est *conversatio*, et renvoie directement à la « fréquentation ». Or, ici, impossible de fréquenter l'autre, pas de prise sur sa présence. « Dans les images conversationnelles, l'autre n'a pas d'odeur, pas de goût³⁷⁵. » L'image n'est plus *représentation*, mais une *apparition*, qui ne laisse que peu d'espace pour une interprétation. Sitôt publiée, sitôt effacée. Même sur un fil ordinaire d'actualité sur un réseau social, le doigt est déjà tellement habitué à *zapper*, que l'œil n'arrive plus à suivre et à se fixer.

« Ces 'images conversationnelles' en restent au stade du 'formel de la forme', c'est-à-dire qu'elles ne disent rien de plus que ce qu'elles montrent : à la fois interprétables à l'infini (donc non significantes) et en même temps figées dans ce qui est représenté (donc limitées dans le sens). Si bien qu'elles ne font plus trace ni empreinte, mais passent sans rien dire. Et si elles ne peuvent plus être porteuses de sens, c'est parce qu'il est impossible de rattraper l'image... car elle est éphémère³⁷⁶. »

Impossible de rattraper l'image, puisqu'elle s'est déjà enfuie aux confins des bas-fonds du numérique. Et ce nouveau langage développé par Elsa Godart, c'est le *pic speech* : si l'on traduit

³⁷⁵ Elsa Godart, *op. cit.*, p. 57.

³⁷⁶ *Idem*, p. 57.

littéralement, le « discours par l'image. » Il s'agit d'une autre langue, celle « à dimension globale puisqu'elle s'appuie sur des outils et des technologies diffusées mondialement³⁷⁷. » Une langue généralisée, qui fédère les jeunes populations du monde entier, un phénomène inédit dans l'histoire d'une langue, sans être universelle car elle ne peut être entendue de tous. Une de ses particularités est qu'elle prend place dans la vitesse du numérique, dans l'instant, l'immédiat.

« Dans cette recherche d'immédiateté conversationnelle, la vitesse a toute sa place. Le *pic speech* s'inscrit dans un temps court, impatient. Il y a une urgence palpable dans le rapport au monde qui transparait fortement dans cette langue. Les jeunes recherchent avant tout des modes de communication rapides et simples, d'où l'utilisation, pour le moment, plus importante des images que des vidéos : les fichiers image étant plus légers, ils savent qu'ils vont arriver plus rapidement à leurs interlocuteurs. »

La vitesse, est donc, partout omniprésente. Urgent même, l'est le message-image partagé. Sous peine de perdre du temps, l'image est préférée. En un clic, elle est capturée. En un clic, elle est insérée. En un clic, elle commentée par un smiley. En un clic, elle est envoyée. Que reste-t-il de ces images, de ces messages, de ces traces dans la mémoire subjective de ceux qu'ils l'ont vue, commentée, laissée passer ? « *Like snapshots of almost contact...* »³⁷⁸

Encoreunestp

« Faites un Selfie et devenez une œuvre d'art », voici le slogan qui apparaît au-dessus des œuvres de l'artiste Encoreunestp, lors de l'exposition « La belle vie numérique », à la Fondation EDF, du 17 novembre 2017 au 18 mars 2018. Oui, le *selfie* a déjà une place réservée au musée ou à la galerie, tant dans sa pratique avec les œuvres d'art, les événements artistiques et les environnements proposés ; qu'en tant œuvre d'art elle-même³⁷⁹.

³⁷⁷ Thu Trinh-Bouvier, *Parlez-vous pic speech, la nouvelle langue des générations Y et Z*, Bluffy, Editions Kawa, 2015, p. 39.

³⁷⁸ Larissa Hjörth, *Snapshots*, Séoul, SSamzie space, Asialink, p. 3. « Comme des instantanés de quasi contacts... »

³⁷⁹ En janvier 2015, le musée d'art contemporain de Salzbourg a consacré une exposition au selfie, destinée à montrer son caractère ludique, mais aussi artistique. Une exposition baptisée 'Nationale Selfie Gallery' a déjà eu lieu à Londres en 2013 où une vingtaine d'artistes avaient été invités à retravailler sur le thème de l'autoportrait. En décembre 2013, à New York, les spectateurs de l'installation de Yayoi Kusama étaient invités à se prendre en photo avec les œuvres de l'artiste.

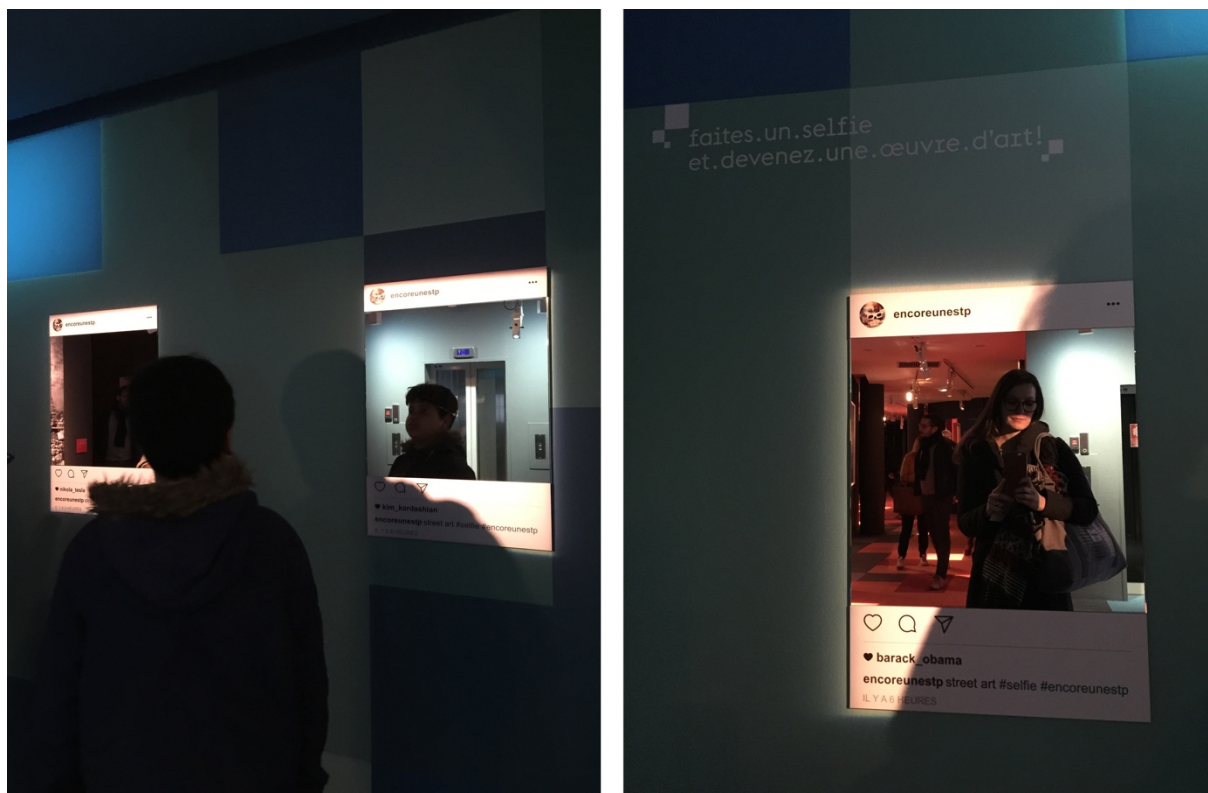
Le 22 janvier 2014, Marc Dixon et CultureTheme ont organisé la première journée mondiale dédiée au *selfie* dans le musée ; les internautes devaient partager leurs selfies sur *Twitter* en utilisant le hashtag *#Museum.Selfie*.

En mars 2015, s'est ouvert à Manille, aux Philippines, à l'Art in Island Museum, une aile entière réservée aux selfies.

Depuis 2013, l'artiste anonyme *Encoreunestp* installe des *Insta'mirrors* dans les rues de Paris. Reprenant les éléments graphiques du cadre de publication d'Instagram, il insère à l'endroit de l'image normalement postée, un miroir, dans lequel le spectateur, ici, le passant, le touriste, le promeneur peut se voir et se prendre lui-même en photo. Un peu à la manière d'un Photomaton contemporain, l'on se prend littéralement le portrait. Le plus intéressant est le fait de publier à nouveau cette image, qui, à chaque fois est déjà « habillée » d'un *like* d'une célébrité.

« Barack Obama, Jon Snow, Andy Warhol,... Comment se fait le choix de la personnalité mentionnée dans le like de ton installation ? »

Obama et son selfie ont marqué le début de mon concept. Mes premiers miroirs ont donc tous porté le *like* de Barack. Puis je me suis intéressé à la « social géolocalisation » de mes œuvres et à me demander quel *like* pourrait le mieux interpeller le public selon sa localisation. En partant de ce principe, je peux aller coller une œuvre avec le *like* de Andy Warhol devant le centre Georges Pompidou, un Zinédine Zidane devant le Stade de France ou un Jackie et Michel à Pigalle³⁸⁰ !



Pauline Gaudin Indicatti, 2018
 Détails de *Insta'mirror* (2017), de l'artiste *encoreunestp*,
 Exposition « La belle vie numérique », Fondation EDF, Paris
 17 novembre 2017 – 18 mars 2018

³⁸⁰ Tamara, Entretien avec *Encoreunestp*, *Urbanart*, « *Encoreunestp*, l'histoire des mystérieux miroirs », <http://urbanart-paris.fr/2017/02/encoreunestp-lhistoire-des-mysterieux-miroirs/>, mis en ligne le 7 février 2017, consulté le 18 mars 2018.

L'artiste joue donc sur les codes du numérique et les usages que nous faisons des réseaux sociaux. Il joue d'ailleurs, sur de nombreux déplacements, le premier, mettre l'art dans la rue. A moins que ce ne soit le deuxième. Ériger le *selfie* au rang d'œuvre d'art, c'est faire des usages et gestes ordinaires une manière de vivre et de concevoir l'art, un acte de résistance, quand il s'oppose au musée notamment. Déplacer l'image numérique dans l'espace urbain, où encore faire intégrer ces miroirs dans l'espace interne de l'exposition.

« La mise en abyme que je proposais avec mon installation de rue a fonctionnée instantanément. On peut parler d'une forme de *street art* 2.0 puisque contrairement aux autres œuvres de rue, il est impossible avec la mienne d'avoir deux fois la même photo qui circule sur la toile. Chaque « selfiste » faisant partie de mon œuvre, ou plutôt NOTRE œuvre car si on considère le selfie comme de l'art, on obtient de l'art dans l'art, une œuvre dans l'œuvre³⁸¹. »

Ses œuvres sont collectives, c'est une œuvre écrite à plusieurs, à milliers. Diffusée et diffusable sur le Net à des millions d'yeux ; par le « tampon » du *like* proposé, elle reste à l'état d'œuvre unique, par celui qui l'a réalisée. L'artiste ajoute au cours de cet interview, qu'il a toujours été très intéressé par le fait de faire voyager ses œuvres, d'un point de vue physique.

« L'arrivée des réseaux sociaux, et notamment *Instagram* avec le *#streetart*, nous a enfin donné un moyen à nous artistes de faire voyager nos œuvres à travers le monde. Je considère donc les réseaux sociaux comme une véritable galerie 2.0.³⁸² »

Une véritable galerie 2.0 qui permet le partage de cette image instaurée en tant qu'œuvre d'art. Car, selon lui, le selfie est autant un instant d'échange qu'une recherche artistique. En pratiquant et recherchant un angle spécifique, une lumière, un élément particulier, elle serait un écho aux autoportraits photographiques et picturaux que nous connaissons à travers l'histoire de l'art. Une mise en garde cependant face aux dangers de cette pratique :

« Mais attention à ne pas laisser le selfie prendre le dessus ! Avec mes *insta'mirrors*, je cherche à interpeller le public sur cette question. Sur le fait que certaines personnes fassent des milliers de kilomètres pour voir un monument et finissent par lui tourner le dos pour se prendre eux en photo avec la bâtisse en toile de fond. En plaçant mes miroirs devant certains monuments, je permets au public de rester face à ce qu'ils sont venus admirer, tout en se prenant en selfie³⁸³ ! »

Ne pas occulter ce qui est notable. Voir, autrement que par l'œil d'un *self-compulsif*. Le selfie est un moyen d'échange, de conversation, mais n'est pas une fin en soi, il ne doit pas

³⁸¹ Tamara, Entretien avec *Encoreunestp*, *op. cit.*

³⁸² *Idem.*

³⁸³ *Ibidem.*

constituer une pratique dénuée de réflexion. Son nom l'indique d'ailleurs, Encoreunestp. Encore une photo, encore un selfie ? Ou encore un instant particulier, digne d'intérêt, qui n'a pas besoin d'être reproduit infiniment.

La posture du *street* artiste n'est pas sans faire écho à de nombreuses préoccupations personnelles quant à la réalisation d'un art sur mobile, par le mobile et diffusé avec le mobile. Un *art mobile*, au sens entendu par le groupe MAM, *mouvement art mobile*, composé des artistes MissPixels, Sven et Erik Beck, qui lance le Manifeste des arts mobiles actuels en février 2015³⁸⁴. En voici le texte :

« La révolution numérique sera mobile. Smartphone, tablette, wearable camera, montre intelligente et bientôt drone forment une constellation de technologies digitales d'écriture et d'écrans connectés dans les mains des usagers.

Certains d'entre eux, suivant des intentions plurielles allant de la quête artistique à la reconnaissance de soi, les investissent en tant que support d'écriture créative.

Ces praticiens, ces talents, ces artistes se réapproprient des genres constitués (photographie, littérature, vidéo, art numérique, installations) ou mettent en forme des genres en devenir (digital painting, applications transmedia, dataculture, créations algorithmiques etc.)

Il existe désormais des créations mobiles à part entière qui représentent un enjeu crucial pour la création artistique actuelle. Elles demeurent trop souvent camouflées sous la masse des images touristiques du quotidien, trop souvent travesties par les discours sur les pathologies du narcissisme contemporain et trop souvent assimilées à des noms de marques ou de plateformes digitales.

Les mobiles peuvent être tout à la fois origine, studio de traitement et outil de diffusion d'œuvres artistiques. Ils favorisent une création composite sédimentant et métamorphosant arts séculaires et genres culturels. La circulation sociale des Arts Mobiles fait également partie intégrante du processus de création (hashtags, métadonnées, interfaces socio-numériques).

Le Manifeste pour les Arts Mobiles Actuels regroupe des enseignants-chercheurs, des producteurs, des praticiens, des diffuseurs et des étudiants, qui œuvrent à la prise en compte des dispositifs mobiles comme objets de recherche scientifique et comme terrains de l'activité créative.

Affirmons ici que les Arts Mobiles Actuels viennent occuper un territoire hautement identifiable au sein du champ culturel.

³⁸⁴ MAM, mouvement art mobile, *Manifeste des arts mobiles actuels*, <http://www.mouvementartmobile.com/blog/2016/10/31/manifeste-archive>, consulté le 10 décembre 2014.

Pour les institutions culturelles, galeries d'art, maisons d'éditions, collectionneurs, industries culturelles et créatives, pour les artistes, les praticiens ou les usagers, il importe de soutenir ces écritures mobiles.

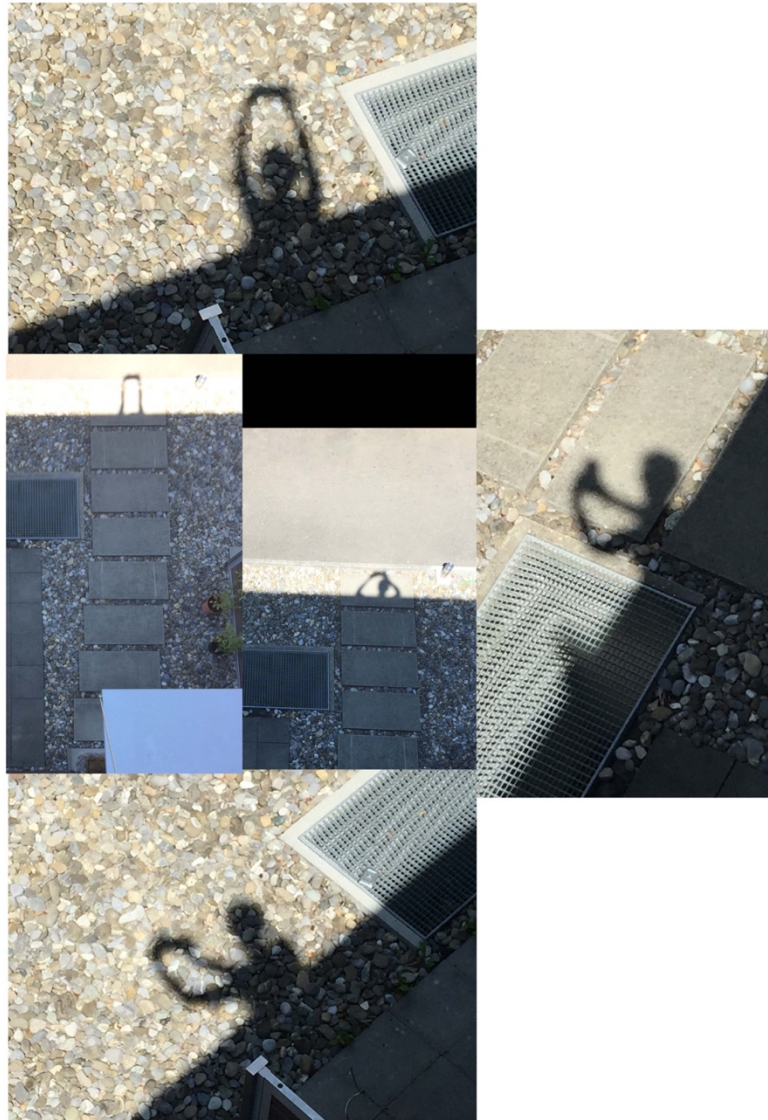
Les Arts Mobiles Actuels devraient, par exemple, être conservés sous ses différentes déclinaisons afin de renouveler les collections des institutions culturelles et ses approches en matière d'expressions créatives numériques.

Les politiques culturelles devraient soutenir les mobiles sous toutes ses formes en création et dissémination sociale. Les politiques scientifiques devraient intégrer la recherche en *Mobile Studies* comme espace de réflexivité et de monstration des Arts Mobiles Actuels.

La révolution numérique saura-t-elle accueillir les Arts Mobiles Actuels ³⁸⁵ »

Un *art mobile*, vecteur de créativité, qui, à l'intérieur du quotidien, renouvellerait le regard, l'expérience, l'échange, de lien avec l'autre. La diffusion de l'œuvre artistique, la réception. La pratique elle-même s'en voit modifiée, puisque le mobile est tour à tour l'atelier de production, de montage, d'expérimentation et de publication.
Pour des artistes mobiles, toujours plus mobiles.

³⁸⁵ MAM, mouvement art mobile, *Manifeste des arts mobiles actuels*, *op. cit.*



Pauline Gaudin-Indicatti, *Selfies dans l'ombre*, 2017
Images d'*iPhone 6*
Captures d'écran d'*iPhone 6*

Expérience réalisée en 2017, à Thônex. Des *selfies* or du virtuel, afin d'interroger ce geste, que je ne fais que très rarement. L'étudier, nécessite d'en faire la pratique. Autrement, sous un autre aspect, l'acte d'image *selfique* est capturé grâce à la lumière du soleil et à la présence de l'ombre. Je ne me vois pas dans l'écran, je capture l'apparence, de mon fantôme, celle du dessous. L'œil, là encore, ne cadre pas par le biais de l'écran.

5.2. *Printscreen*

Il semblerait que le concept actuel, si nous suivons les artistes mobiles, soit similaire à celui des artistes *radicants*. « Soyons plus mobiles encore », il ne serait pas question, dans cette optique, d'idéaliser un quelconque type de stagnation. L'artiste *radicant*, pour Nicolas Bourriaud, est celui en mesure de créer un éternel déplacement, un mouvement dans l'espace et dans l'esthétique contemporains. L'artiste est un *sémionaute*, « il met les formes en mouvement, inventant par elles et avec elles des trajets par lesquels il s'élabore en tant que sujet, en même temps que se constitue son corpus d'œuvre. Il découpe des fragments de signification, recueille des échantillons ; il constitue des herbiers de formes³⁸⁶ »

Réaliser un mouvement dans le but de « transplanter l'art » sur de nouveaux territoires, aussi divers que variés, produit d'une hétérogénéité certaine, et confronter l'art à tous les formats disponibles. L'idée moderniste qui consistait en une idée sédentaire, celle de « cultiver son champ » n'est plus. *Soyons donc, plus mobiles encore.*

« (...) créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir. Indigènes d'un territoire sans limites a priori, ils se voient placés dans la position du chasseur-cueilleur d'autrefois, du nomade qui produit son univers en arpentant inlassablement l'espace³⁸⁷. »

C'est en ce sens que je conçois la pratique qui va suivre. Celle qui, comme dans la quasi totalité de ce travail de thèse, voit dans la capture d'écran un *acte d'image* essentiel. Elle peut être capture de mes propres images, capture de mes vidéos, captures d'images d'Internet, captures d'images des réseaux sociaux, captures d'images de films. Elles proviennent essentiellement du *smartphone* mais peuvent aussi être prises par l'ordinateur. Elles sont des prises de notes, des expérimentations, des plans rapprochés, des vues d'ensembles. Elles sont inséparables de la pratique artistique.

Printscreen, comme son nom l'indique, en anglais, c'est l'impression de l'écran ; du téléphone, de l'ordinateur. Avec le mobile, elle est produite grâce à un geste très simple, mais

³⁸⁶ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 69.

³⁸⁷ *Idem*, p. 118.

nécessite tout de même, à l'inverse de la saisie simple de l'image, au moins deux doigts, qui, en simultané, devront appuyer sur les touches de l'accueil et celui réservé à l'appareil photo. Avec le nouvel *iPhone X*, il est désormais possible de la réaliser d'une seule main, en enveloppant le mobile dans la paume. Le pouce et l'index feront, de chaque côté, le travail en même temps, et la magie pourra opérer.

Je parle de *magie*, puisqu'à chaque prise de cette capture d'écran, un flash blanc apparaît pour signifier la bonne réalisation de celle-ci. Un blanc, clignotant, un *entre* qui surgit entre les images. Si l'opération se répète, comme c'est souvent le cas, avec les captures d'images animées, chaque prise est ponctuée de cette espace blanc rythmant, avec un léger différé, la collecte de la collecte. Il faut être relativement synchronisé, car si l'on s'éternise, l'écran s'éteint.

Voici maintenant, un exemple concret de ce type d'expérience. Elle peut évidemment avoir lieu partout où je me trouve, mais cette fois encore, elle a lieu en mouvement, sur l'autoroute. Le 18 juillet à 2017, à 17h05 exactement, une capture (la 9^{ème}) saisie l'écran du téléphone pour attester de la chronologie des événements. Parfois, il arrive que lors de la synchronisation des images du téléphone sur l'ordinateur, la date de création de l'image soit modifiée. Par mesure de précaution donc, je capture souvent une trace de cet espace-temps, dans le temps. Et ici, le mouvement.

Une image est saisie, et montre à nouveau le reflet d'un *entre* dans la fenêtre opposée. Je prends une image du paysage et me concentre sur ce détail. Je répète l'opération, la saisie à nouveau, la dispose sur *Instagram* pour en voir les effets ; capture d'autres saisies de paysages, et comme à zoomer, agrandir l'image. Le détail est flou, brouillé, décentré, comparé avec les autres, pris avec les autres, le cadrage noir présent à force de répétition se révèle un autre cadre, et provoque d'autre rythme et une autre dynamique. Je prends les lignes blanches qui séparent les captures les unes des autres. L'opération dure quelques minutes à peine ; 95 images sont collectées.

Le 28 novembre 2017, soit huit mois plus tard, 9 captures d'écran de ces captures d'écrans sont publiées sur mon compte *Instagram*. Je n'avais, ce jour-là, pas de connexion sur la route. Donc aucune publication n'était possible. Mais l'intérêt n'est pas toujours d'avoir à publier dans l'instantanéité. Comme évoqué avec l'expérimentation *Essai sur l'entre*, un temps entre, d'attente, de relecture, de digestion est souvent nécessaire. L'action est toujours extrêmement

rapide. La diffusion elle, ne se fait pas sous un mode compulsif comme celui de la collecte. Elle est mesurée, choisie, pensée.

Ces *actes d'images*, prises et emprises de matériaux existants, mettent en avant la pratique d'un certain recyclage, un art du glanage pour Stéphane Sauzedde, « où le ramassage prélude à la transmutation du résidu en matière précieuse³⁸⁸. » Glâner, puis *reprogrammer de l'existant*, un acte de *postproduction*, pour Nicolas Bourriaud.³⁸⁹ Issues des pratiques quotidiennes, des déplacements, d'une sphère de l'intime, elles peuvent même être assimilées à ce que Stéphane Sauzedde nomme des *formes faibles* :

« (...) il y a des formes faibles, proches de celles issues des pratiques amateurs, parfois obscènes ou ridicules de 'bassesse', qui s'avèrent passionnantes ; et surtout il semblerait bien que ces formes dégagent une puissance bien plus stupéfiante que celles données d'emblée comme spectaculaires et remuantes – comme si la densité était inversement proportionnelle à son effet d'annonce³⁹⁰. »

C'est aussi pour ces formes qui peuvent paraître faibles, *basses* dans leur aspect, que se porte mon attention. Elles pourraient être faites dans une chambre, dans l'intimité, dans un espace clos, recyclées, retravaillées. C'est le geste d'appropriation de la capture qui est important. Finalement, dans cette forme faible, à chaque prise, saisie, capture, un plus s'ajoute, des pixels en plus, un plus d'information. Il s'agit d'*hyperimages*, au sens entendu par Jean-Louis Boissier. Une image numérique, est déjà simulation et sujette à cette qualité d'*hyper-*, d'accroître et de pousser avec d'autres, de muter, de transformer, « derrière chacune de ses composantes, voire derrière chacun de ses pixels, se cachent d'autres informations, et la possibilité pour l'image d'évoluer, de se métamorphoser, de s'ouvrir vers d'autres images³⁹¹. »

En capturant des captures, malgré le geste banal et simple qui est réalisé, l'image se déplace, voyage, subit des transformations. Une autre spécificité dans cette expérience, en tant que captures, elles ne peuvent se voir et se montrer dans leur individualité. Elles sont collecte, collection, éléments indissociables.

³⁸⁸ Stéphane Sauzedde, Nicolas Thély, *basse def, Partage de données*, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 95.

³⁸⁹ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*

³⁹⁰ Stéphane Sauzedde, Nicolas Thély, *op. cit.*, p. 89.

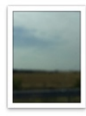
³⁹¹ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 113.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Paris-Segré*, 18 juillet 2017 à 17 :05
Image de gauche, saisie de l'*iPhone 6*, sur l'autoroute
Image de droite, saisie en capture d'écran, de l'*iPhone 6*, sur l'autoroute



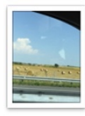
IMG_3693.jpg



IMG_3694.jpg



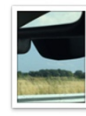
IMG_3695.jpg



IMG_3696.jpg



IMG_3697.jpg



IMG_3698.jpg



IMG_3699.jpg



IMG_3700.PNG



IMG_3701.PNG



IMG_3702.PNG



IMG_3703.PNG



IMG_3704.PNG



IMG_3705.PNG



IMG_3706.PNG



IMG_3707.PNG



IMG_3708.PNG



IMG_3709.PNG



IMG_3710.PNG



IMG_3711.PNG



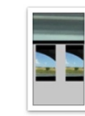
IMG_3712.PNG



IMG_3713.PNG



IMG_3714.PNG



IMG_3715.PNG



IMG_3716.PNG



IMG_3717.PNG



IMG_3718.PNG



IMG_3719.PNG



IMG_3720.PNG



IMG_3721.PNG



IMG_3722.PNG



IMG_3723.PNG



IMG_3724.PNG



IMG_3725.PNG



IMG_3726.PNG

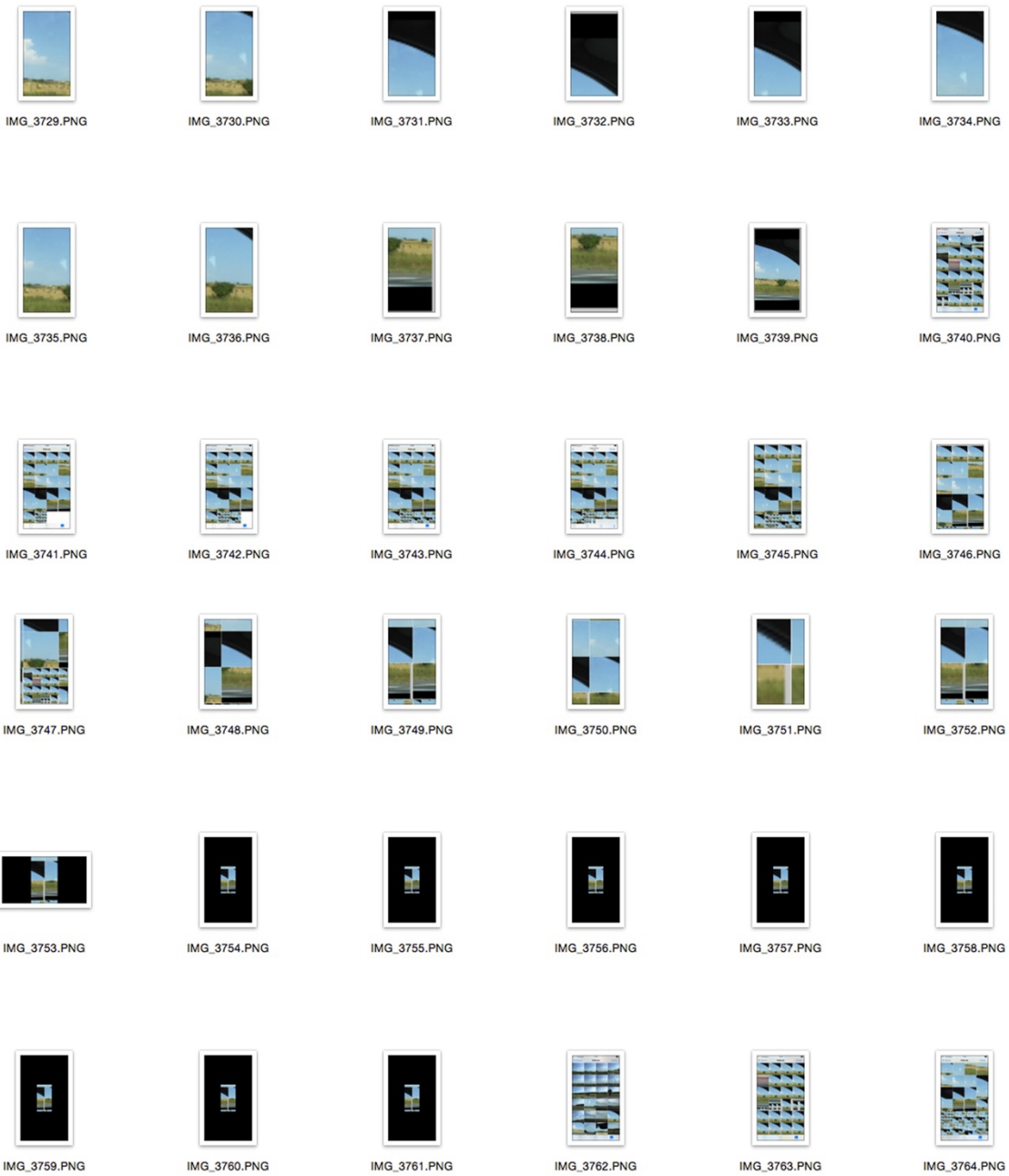


IMG_3727.PNG

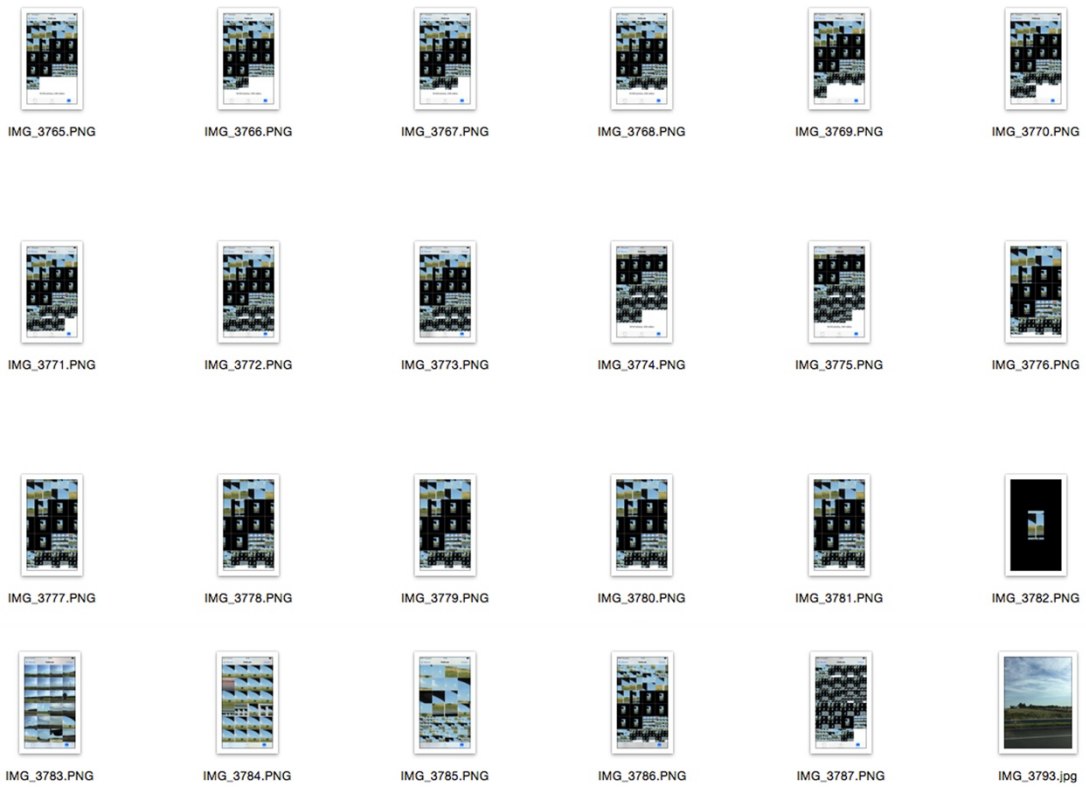


IMG_3728.PNG

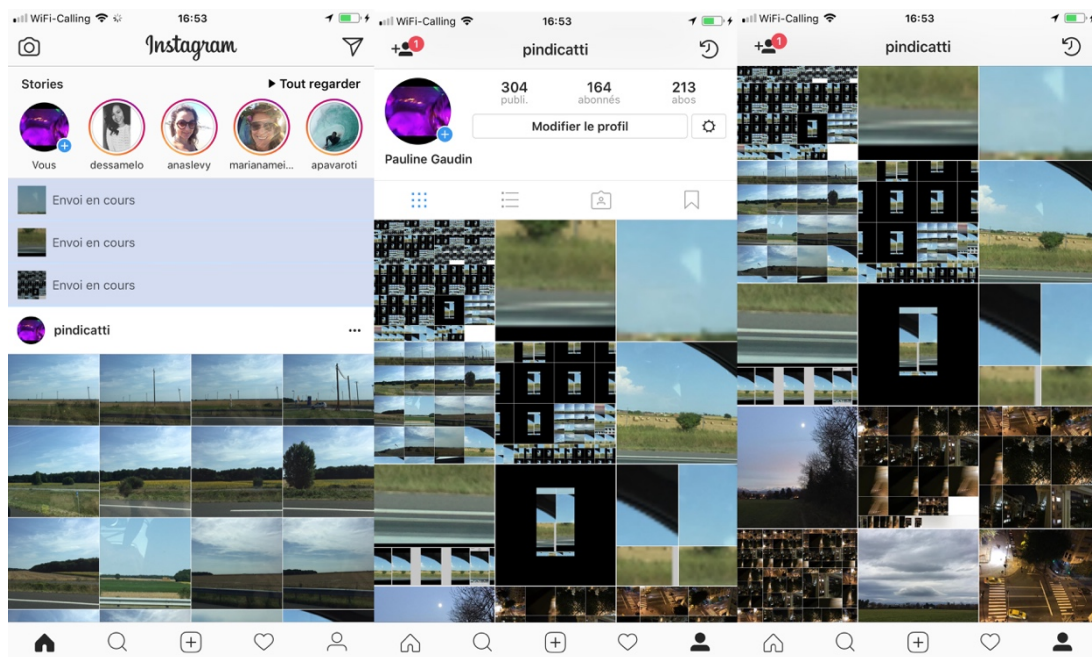
Pauline Gaudin-Indicatti, *Paris-Gré*, 18 juillet 2017
Captures d'écran du *MacBookPro* des 36 premières images
Montage *Photoshop*, juillet 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Paris-Segré*, 18 juillet 2017
 Captures d'écran du *MacBookPro* des images 37 à 72
 Montage *Photoshop*, juillet 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Paris-Segré*, 18 juillet 2017
 Captures d'écran du *MacBookPro* des images 73 à 96
 Montage *Photoshop*, juillet 2018



Pauline Gaudin-Indicatti, *Paris-Segré*, sur *Instagram*, 28 novembre 2017
9 captures d'écran d'*iPhone* publiées sur *Instagram*, le 18 juillet 2017
Captures d'écran du processus de publication
@pindicatti

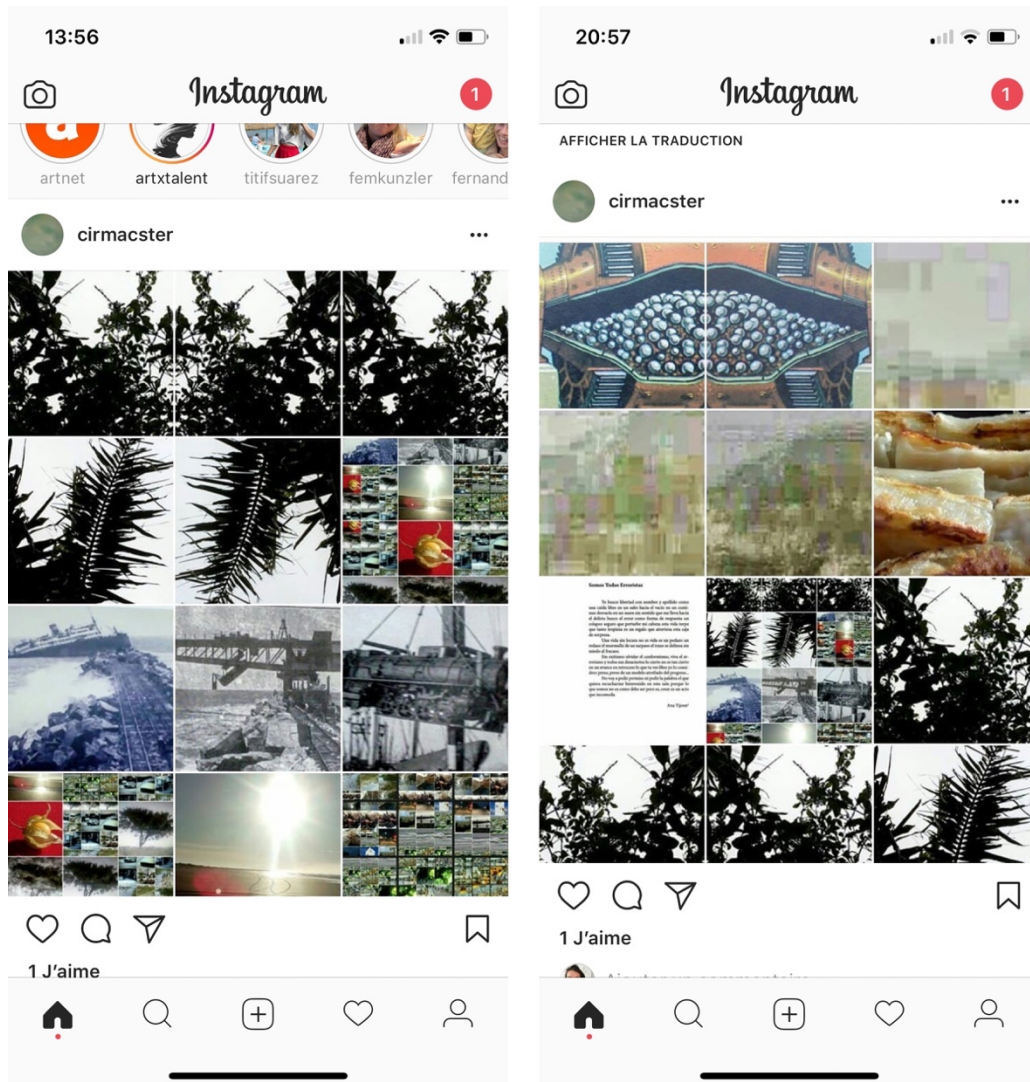
En mai 2018, j'observe en errant à travers le mur de mon profil *Instagram*, des images produites par Cláudio Maciel, artiste visuel vivant à Rio Grande, au Brésil. Je retrouve avec étonnement des présentations similaires, des expériences avec la capture d'écran, *captura de tela*, en portugais. Je prends donc directement contact avec lui *via* la messagerie de l'application.



Cláudio Maciel, 1 :3 :5 :7 :4 :3 :1, 2018
 Images et captures d'écran du *Smartphone*, 2018
 Captures d'écran de l'*iPhone X* du compte *Instagram* de l'artiste
 @cirmacster

Cette surprise concernant l'intérêt commun que nous nourrissons sur cet usage de la capture est d'autant plus fascinante puisque nous partageons déjà de nombreux thèmes similaires

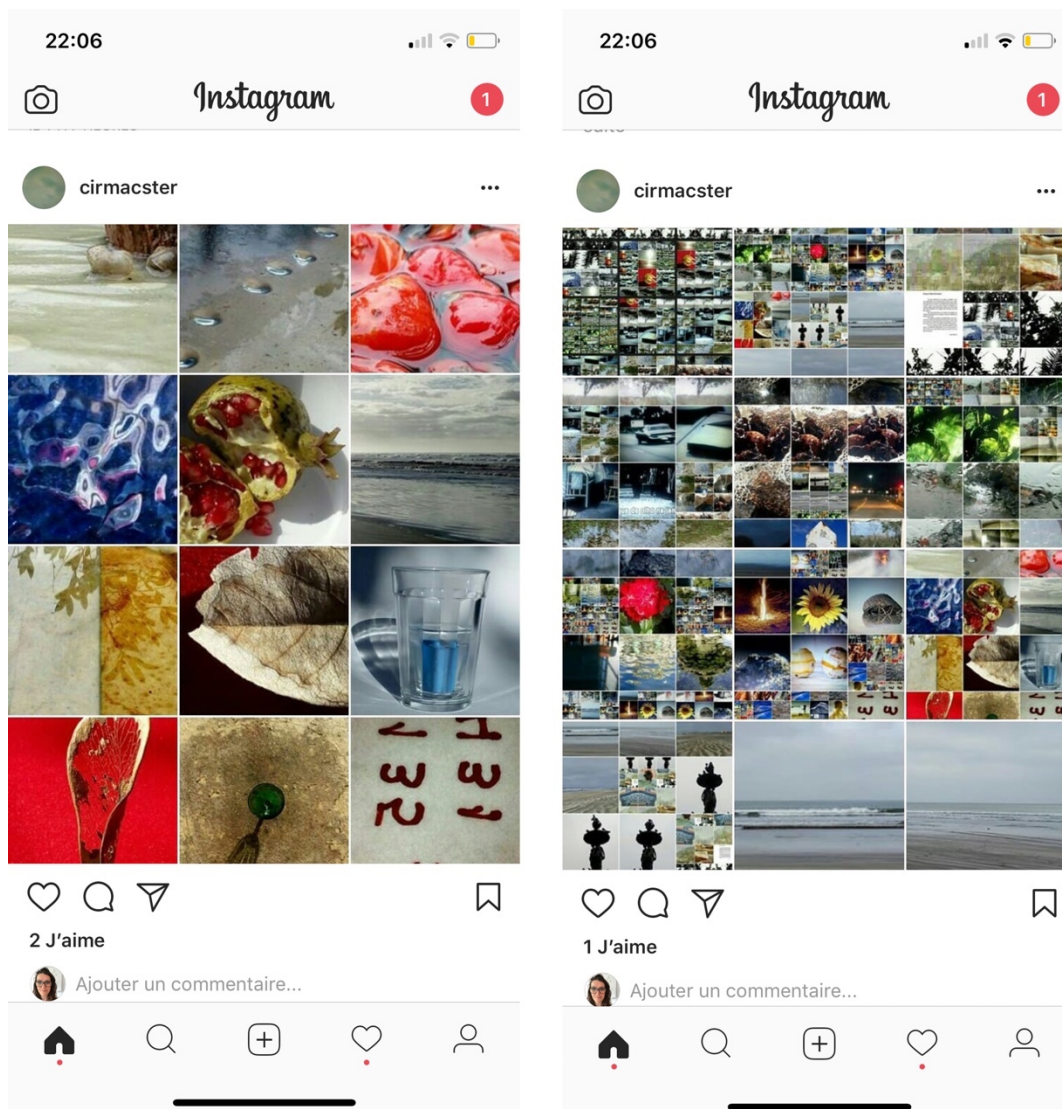
dans les images que nous produisons. Cláudio voyage beaucoup et profite de ses déplacements pour enregistrer et photographier des moments singuliers.



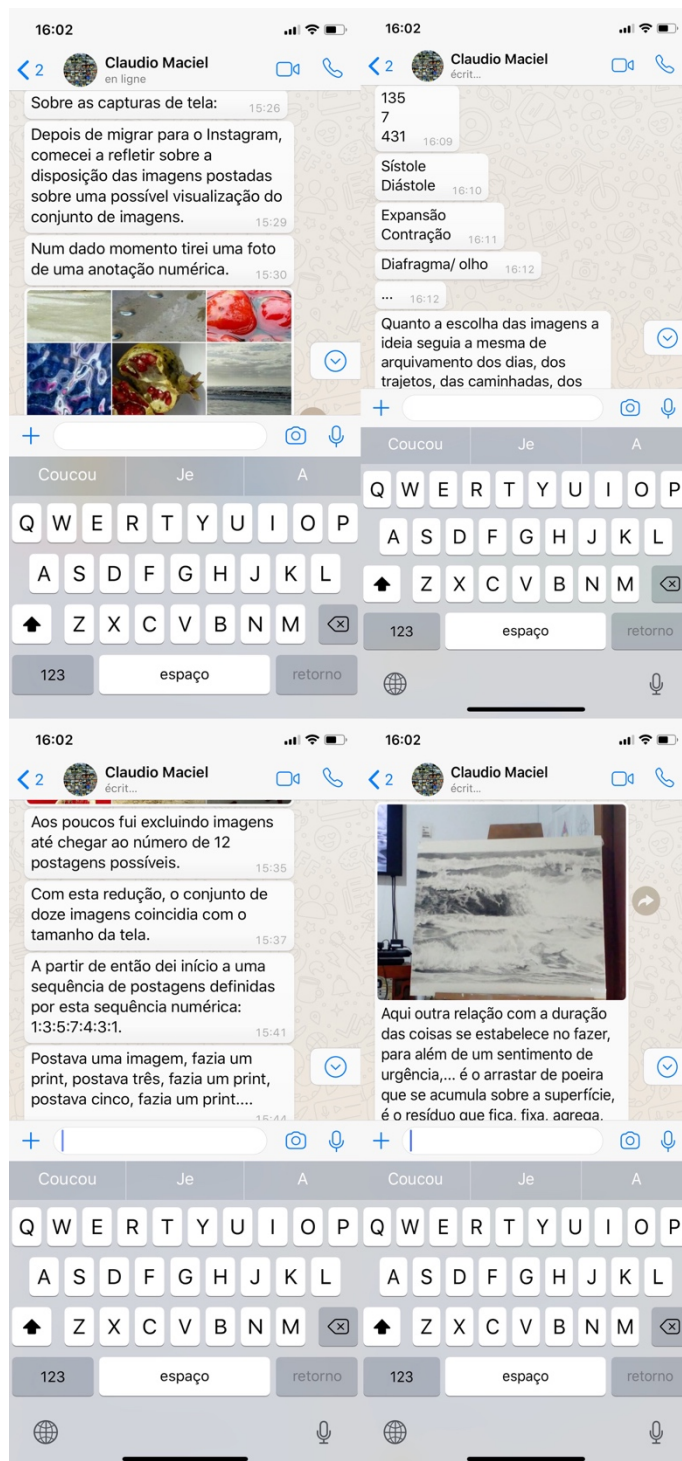
Cláudio Maciel, 1 :3 :5 :7 :4 :3 :1, 2018
 Images et captures d'écran du *Smartphone*, 2018
 Captures d'écran de l'*iPhone X* du compte *Instagram* de l'artiste
 @cirmacster

La *gêne visuelle* à travers la fenêtre, le mouvement présent face à la vitesse pratiquée, des instants de son quotidien, dans la sphère domestique de son jardin, en particulier. Nous commençons donc à correspondre plus régulièrement, sur la messagerie *Whatsapp*, pour plus de facilité dans les échanges : d'écrits, d'images, de sons. Nous avons depuis notre rencontre à Pelotas en 2014, toujours échangé. Mais le temps et la distance parfois, ne permettent pas

toujours la régularité et la présence, le décalage horaire n'aide pas toujours. Parfois aussi, nous nous écrivons à quelques jours d'intervalle. La correspondance reste forte et poétique.



Cláudio Maciel, 1 :3 :5 :7 :4 :3 :1, 2018
Images et captures d'écran du *Smartphone*, 2018
Captures d'écran de l'*iPhone X* du compte *Instagram* de l'artiste
@cirmacster



Pauline Gaudin-Indicatti, *Conversa com o Cláudio (Conversation avec Cláudio)*, 2018
 Captures d'écran des conversations via *Whatsapp*, juillet 2018
 Montage, *Photoshop*, 2018

Cláudio Maciel aborde la pratique des captures sous un autre angle. Il m'explique qu'après avoir « migré » sur *Instagram* et avoir expérimenté la publication fréquente de ses images, il

commence peu à peu à réfléchir à une autre disposition pour les images qu'il poste. Sur une possible vue d'ensemble.

À un certain moment (non daté), il prend une photo numérique : note, notation, annotation (la traduction peut laisser court à une certaine divagation). À partir de cette prise de note, capture, il commence à exclure, effacer des images qu'il avait préalablement postées, pour ne finir qu'avec 12 publications possibles.

Après cette réduction, la composition de 12 images a coïncidé avec la taille de l'écran du *smartphone*. 12 images peuvent tenir dans l'écran. À partir de cette « découverte », une séquence de diffusion est ébauchée par une séquence numérique de type : 1 :3 :5 :7 :4 :3 :1. Le titre de la série prend le titre de cette séquence.

Suivant cette séquence, il publiait donc une image, faisait un *print*, postait ensuite trois images, faisait un *print*, postait 5 images, faisait un *print*, et ainsi de suite.... Après avoir réalisé deux fois cette séquence, « duas voltas ³⁹² », *deux tours*, selon ses propres mots, il insérait un *printscreen* de tous ceux réalisés jusqu'à présent ; ensuite commençait une nouvelle séquence. Cette expérience a duré pratiquement 1 mois, du 22 mai au 21 juin 2018, à partir du solstice d'hiver. Il reprendra la publication à l'équinoxe de printemps. Les questions de temps et de durée sont toujours omniprésentes dans l'expérience qu'il entreprend. Le temps climatique, également. Chaque image possède donc une relation directe avec le temps qu'il pratique, qu'il vit.

Le plus intéressant selon lui, est qu'il est passé du « stade » de photographe à celui de capteurs d'images, qu'il s'approprie sur Internet, il évoque d'ailleurs assez ironiquement que *Google* est devenue une aide précieuse, au point d'offrir ses services afin d'améliorer ses propres captures. Le choix de ses images varie. L'important, un détail aperçu, au cours de trajets, promenades, de « fazeres », *faires*, tout ce qui peut attirer son attention.

Avec ces deux expériences, la question de la relation se fait d'autant plus présente. Pas seulement celle que nous faisons entre les deux pratiques, très distinctes d'ailleurs, si nous les comparons. Pas seulement non plus, dans notre approche de correspondance et d'échanges virtuels et numériques, d'images numériques. Une relation au sens entendu par Jean-Louis Boissier, « un art de la relation, art de l'interface », où l'interactivité est peut-être le « lieu favorable

³⁹² Conversation sur *Whatsapp*, du 28 juin 2018.

à l'émergence d'une nouvelle subjectivité³⁹³ », celle d'une dramaturgie dans, par l'image, une relation transportée par le virtuel.

« Porter notre recherche sur une poétique de la virtualité, c'est travailler un argument esthétique de la relation. Cette relation est toujours un principe internet puisque le système qui l'héberge s'étend par principe au destinataire lui-même. Un tel *continuum* a sa source dans le transport qu'opère l'informatique³⁹⁴. »

Un art de la relation, où l'image n'est jamais seule. Elle est toujours informée, liée à l'autre, informatique, réel ; l'homme, la machine. Elle n'est pas seule non plus, dans notre approche, puisqu'elles interagissent ensemble. Elle n'est pas seule encore, puisque l'image ne se voit plus seule aujourd'hui. Il suffit d'entrer dans un album, un dossier, un échange... Chaque image est liée à une autre, si elle n'est pas liée à une légende, un instant, une personne. Difficile de l'isoler du monde, des autres images. Capturées entre captures, elles refont un monde.

5.3. Toucher la réalité

L'expérience qui s'esquisse ci-dessous prend place, à l'instar de *l'Essai sur l'entre* (2012), en plusieurs temps. Au cours d'un trajet en train, le 22 février 2018, qui constitue le temps d'une première captation vidéographique : comme à l'accoutumée, j'observe, en même temps que j'étudie ou je travaille, le paysage à travers la fenêtre. Puis, une action se déroule devant moi et m'interpelle, celle du reflet de l'écran sur la vitre, du téléphone mobile de mon voisin situé sur le siège avant. J'observe seulement, au départ. Mais les gestes se font tant présents, les passages d'images de plus en plus rapides, que je ne peux empêcher le désir irrésistible de dégainer le *Smartphone* et de capturer, au moins, cet effet par une seule image simple. J'utilise le mot *simple*, car la tentation est de dire « image fixe », celle de la simple capture, or nous avons pu constater au cours de ce développement, qu'il s'agit désormais d'images nomades, comme l'évoque Nicolas Thély³⁹⁵.

³⁹³ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 231.

³⁹⁴ *Idem*, p. 232.

³⁹⁵ Nicolas Thély, *Le tournant numérique de l'esthétique, op.cit.*, p. 153-166.

« On pense aussi aux images capturées par les téléphones portables, envoyées sur d'autres portables ou sur des galeries en lignes. Dans ce contexte d'échange et de circulation des images, qu'elles soient fixes ou en mouvement, le nomadisme va de soi, il est littéral, évident et relève d'une logique de la dissémination. Mais le nomadisme des images ne s'arrête pas là, il peut suivre une logique plus surprenante, capable de produire d'infimes mais capitales variations³⁹⁶. »

Une image simple donc, pour commencer. Nomade, de surcroit. Mais l'action perdue, je souhaite donc en faire une vidéo, afin de prendre en mouvement, ce geste pris à grande vitesse. L'opération de prélèvement filmique prendra cinq minutes. C'est déjà une durée qui dépasse de beaucoup d'autres les enregistrements habituels, qui ne dépassent généralement pas la minute. Je m'arrête de filmer également lorsque j'aperçois vaguement que l'individu s'arrête de passer d'une image à l'autre, d'une application à l'autre, de fenêtre en fenêtre pour rechercher dans une plateforme qui s'apparente à celle de *Youtube*³⁹⁷, et commence tranquillement à regarder une vidéo.

Les gestes insistants, fait par un autre, laissant entrevoir, sans le savoir, des images de son intimité, faisant dérouler à coup de pouce, glissant sur l'écran, est un excellent témoignage d'attitudes recherchées au cours de ces mois et années de recherches.

Quelques mois plus tard, en juin 2018, je reprends à nouveau les documents visuels de la collecte, des différents albums composés depuis 2011, puisque la lecture et relecture de ceux-ci est indissociable de l'écriture. Elle permet de reprendre possession de ces saisies, de pénétrer à nouveau à l'intérieur de certaines situations et questionnements.

Le 30 juin 2018, je procède à une nouvelle copie de cette captation vidéo, avec l'aide de l'ordinateur sur lequel elle est projetée durant son entièreté, les cinq minutes sont « couvertes », ressaisies par la capture de 155 images réalisées avec le *Smartphone*. Ce type d'exercice n'est pas nouveau, les multiples déplacements de l'image par le biais de projections et de captations entre écran me meuvent, dans la tentative de l'expérimentation sensible d'une interaction entre ces objets technologiques que l'on dit « communicants ».

« Les *objets communicants* évoquent peut être d'abord, au travers d'une prolifération de gadgets plus ou moins futiles, l'apparence concrète et séductrice de ce qui pourrait n'être qu'une surenchère

³⁹⁶ *Idem*, p. 153.

³⁹⁷ *YouTube* est un site web d'hébergement de vidéos et un média social sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, regarder, commenter, évaluer et partager des vidéos.

commerciale. Il s'agit en fait d'une évolution bien plus fondamentale, partant de la mise en réseau généralisée de ces objets pour aller jusqu'à leur intégration transparente dans les différents environnements d'utilisation, qui deviennent ainsi des environnements interactifs de communication ambiante³⁹⁸. »

Au fur et à mesure de voyages d'images, des captures d'écrans des 155 images sont prises dans l'intégralité, celles présentes sur le mur défilant de l'album photo du *Smartphone*. 29 images, 11 captures d'écrans, puis trois captures d'écrans du processus de publication et de présentation de légendes en trois langues (Français, Portugais, Anglais) sont également publiées, au nombre de 43 au total, sur *Instagram*. Tout ce procédé n'aura duré que 15 minutes à peine.

À l'intérieur de cette expérimentation, encore une fois plusieurs éléments sont convoqués. Le geste par lequel se joue toute une dramaturgie, où la sensation de l'haptique joue un rôle prépondérant ; la monstration rapide, instantanée d'images, vues à la volée, dans un angle de vue spécifique, regardées par le biais du *Smartphone*, qui prend la place de l'*observateur-voyeur*, le filtre entre ce qui est vu, et mon œil, qui voit à travers lui. Enfin, les divers déplacements de l'image, par différents outils et médias utilisés, et la question de la mise en abîme des écrans dans les fenêtres, captées et capturées à l'infini, dans une folie du voir, mais pas seulement, dans une volonté de montrer sans artifice, des usages banals d'aujourd'hui.

Le titre de ce travail, *Toucher la réalité*, est directement emprunté au travail de l'artiste Thomas Hirschhorn.³⁹⁹ L'heure est à l'appropriation des images, pourquoi pas des titres, des noms, des notions déjà exposées, afin de réactiver certaines questions, provoquer un autre registre d'expérimentation et de monstration. Approprié également, pour reprendre ce geste tant usuel, mais pourtant si récent dans notre quotidien. *Petite Poucette*, encore présente. Toucher les images, sans se rendre compte du contact *réel*, froid et distant, et pourtant affectant les sens, le tactile, couplé à l'objet digital.

Toucher la réalité, puisque je considère les images prises dans ces recherches, comme des documents d'instant, de *temps réels*, « c'est-à-dire, comme l'énoncent les informaticiens, avec un temps de réponse compatible avec le processus en cours⁴⁰⁰ », où chaque capture n'est pas

³⁹⁸ Roland Airiau, Gilles Privat, « Des objets communicants à la communication ambiante », *Mobilités.net, op. cit.*, p. 124.

³⁹⁹ *Touching reality*, 2012, voir *Infra*.

⁴⁰⁰ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p. 102.

représentation, mais prise de note, information, *voire* conversation. Réalité également, qui cherche à puiser dans une réflexion plus profonde que celle du temps réel, de la réalité elle-même, dans le sens où il existe trois réalités bien distinctes, si nous reprenons la pensée de Serge Tisseron. Il est donc de rigueur de prendre une certaine distance vis-à-vis du document visuel, informationnel présenté.

« Autrement dit, l'effort qui permet à chacun de vivre en bonne intelligence avec toutes les images passe par trois domaines : les repères qui accompagnent la diffusion de chaque image, l'éducation d'un regard personnel et enfin la distance vis-à-vis des émotions familiales.⁴⁰¹ »



Pauline Gaudin-Indicatti, *Toucher la réalité*, 2018
Vidéo prise par l'*iPhone 6*, en train (Genève-Paris : 22 fév. 2018), 5'
155 captures d'images par l'*iPhone X* de cette vidéo projetée sur ordinateur
Captures d'écrans de l'*iPhone X* de ces images
Publiées ensuite sur *Instagram*, 30 juin 2018
Montage des 12 premières images capturées dans

⁴⁰¹ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 73.

Savoir lire les images, les appréhender, faire avec elles, est une question d'éducation, de pratique ; cela permet de les apprécier, autant que de les contredire. Les questionner, laisser l'émotion nous surprendre, en maîtrisant la situation dans une perspective critique et subjective. Serge Tisseron évoque d'ailleurs cet ensemble sous le « cadre des images », qui représente une véritable condition de « liberté face à elles⁴⁰². » Ne pas se laissant emprisonnés par l'émotion donc, en particulier aujourd'hui où l'image médiatique n'a jamais été aussi présente, véhiculée, manipulée, et manipulable.

Choisir de présenter cette expérience et de la publier sur *Instagram*, n'est d'ailleurs aucunement irréfléchi. L'objectif premier était de pouvoir montrer, sous une autre forme de bricolage, ces gestes que l'on fait sur *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, chaque jour, et ce, de manière répétée, compulsive, souvent. Ou lorsque l'on s'envoie des images par messagerie instantanée, comme *Whatsapp*, et l'on doit faire défiler, de manière excessive, le fil chronologique des fragments de vie, des événements et lieux visuels pratiqués. Ce sont des gestes automatiques, automatisés. Montrer ce qu'on en fait, n'est pas uniquement mettre en avant le reflet poétique de l'écran et de ce que l'on peut entrevoir, à force de voiles numériques.

La mise en évidence de *cette mise en abîme évidente*, de ces « images d'images », pour reprendre l'expression développée dans un ouvrage dirigé par François Soulages et Bruno Zorzal⁴⁰³, dans laquelle « l'image est à la fois l'image physique et l'image au sens métaphorique, comme quand on parle de l'image d'une entreprise ou d'un produit⁴⁰⁴ », est, bien évidemment, volontaire.

« En conséquence, le concept d'image doit être enrichi : il faut non pas en rester au sens purement matériel, mais prendre en compte aussi les sens donnés par l'image poétique, l'image idéologique, l'image métaphorique, l'image littéraire, l'image psychique, etc. Ce sont tous ces sens qu'il faut intégrer dans le concept d'images d'images, qui est alors beaucoup plus riche que l'on croit : pour l'artiste, les possibilités de modalités de création sont alors immenses⁴⁰⁵. »

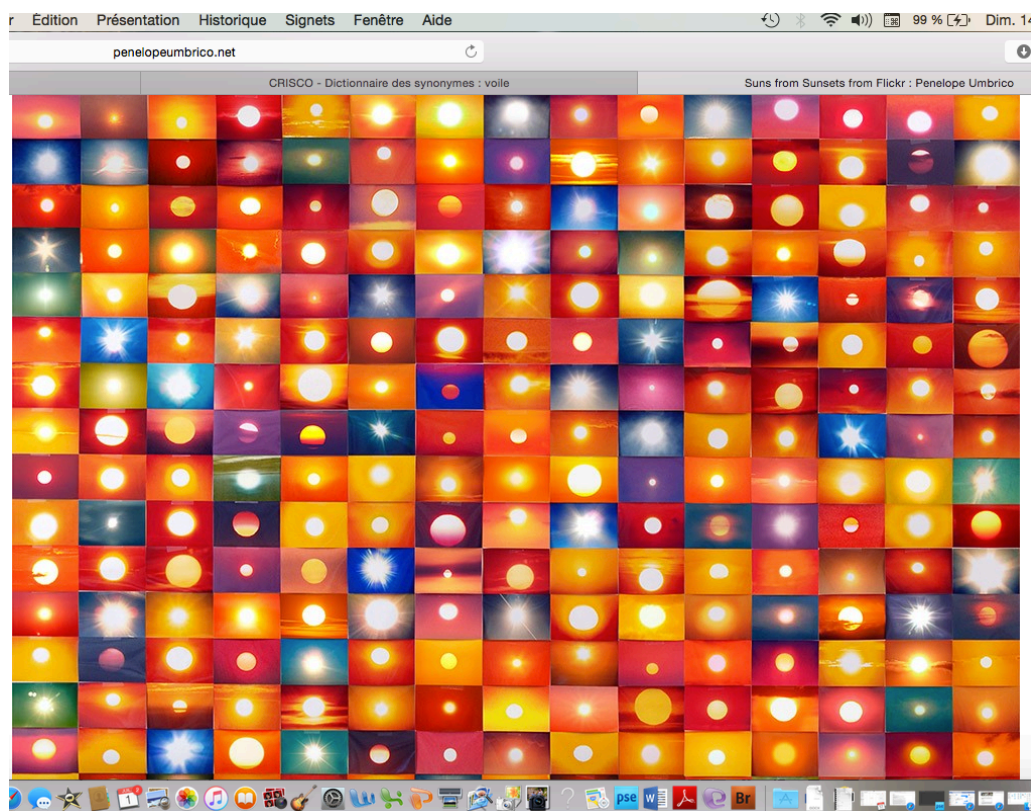
⁴⁰² Serge Tisseron, *Idem*, p. 74.

⁴⁰³ François Soulages, Bruno Zorzal (dir.), *Images d'images*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁴⁰⁴ François Soulages, « La photographicit  : comme réflexion sur les images (d'images) », *Revista Farol*, Paraiba, n 18, 2017, [En ligne], <http://periodicos.ufes.br/farol/issue/view/Farol18>, consulté le 12 mars 2018.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 12.

Bruno Zorzal⁴⁰⁶ prend pour exemple le travail de l'artiste Penelope Umbrico, notamment la série *in progress* (*ongoing*, « en cours » reprenant les termes de l'artiste⁴⁰⁷), des images de couchers de soleil qu'elle s'approprie du site *Flickr*,⁴⁰⁸ depuis 2006. Elle fait la « trouvaille » d'un demi-million d'images correspondant au mot-clé recherché : *sunset*, après avoir prospecté le sujet le plus photographié et le plus « tagué⁴⁰⁹ » sur le site de partage : 541 795 en 2006.



Penelope Umbrico, *541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 1/23/06, 2006*
 Détail de 2000 impression c-prints, 4 x 6 pouces, 10 x 15 cm
 Capture d'écran de l'ordinateur, du site de l'artiste, 2018
<http://www.penelopeumbrico.net>

« J'ai trouvé que cette singularité avec le soleil, la quintessence de sa source de vie et de chaleur, constante dans nos vies, le symbole de l'illumination, de la spiritualité, de l'éternité, de tout ce qui

⁴⁰⁶ Bruno Zorzal, « Imagens de imagens e a fotografia digital : Penelope Umbrico », *Revista Farol, op. cit.*, p. 36, [En ligne], <http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/18668>, consulté le 12 mars 2018.

⁴⁰⁷ Site de l'artiste : <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>, consulté le 3 juin 2018.

⁴⁰⁸ *Flickr* est un site Internet de partage de photographies et de vidéos gratuit, possédant certaines fonctionnalités payantes.

⁴⁰⁹ *Taguer*, au sens informatique est : catégoriser des données avec une étiquette, <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/taguer/>, consulté le 23 juin 2018. L'on peut aussi taguer des membres des réseaux sociaux, en utilisant le signe @, sur Facebook ou Instagram, notamment. Lorsque l'on tape les premières lettres du nom de l'am(e), la liste des contacts correspondante apparaît automatiquement. Lorsque l'on est tagué, on reçoit une notification, un message informant du « tag ».

est inaccessible et éphémère, tout puissant, producteur d'un certain optimisme et de vitamine D... et photographié sous un mode ubiquitaire, désormais subsumé sur Internet – cet objet chaud si spécifique fabriquait des multiples dans l'espace électronique du Web, et ensuite vus à travers la lumière froide de l'écran⁴¹⁰. »

L'artiste récupère donc ces couchers de soleil, en réalisant une sélection des soleils les plus définis, qu'elle recadre ensuite, pour ne laisser apparaître le cercle éclatant au milieu des images. Ce projet est, comme déjà cité précédemment, un travail en cours ; à ce jour, Penelope Umbrico a déjà réalisé un total de 4500 images de 10 x 15 cm, de soleils de ces couchers de soleils qu'elle télécharge directement dans des laboratoires photographiques grand public, afin d'être imprimés pour l'exposition. Pour chaque installation réalisée, le titre de la fresque installée, d'aspect monumental, reprend la quantité exacte du nombre d'images correspondantes au mot-clé.

Pour exemple, le premier projet est intitulé : 541,795, soleils de « sunsets » de *Flicker*, accompagné d'un autre qualificatif (*Partial*), référent au fait qu'il s'agisse d'un fragment d'une série plus importante, un nombre partiel d'images de cette multitude impossible à montrer dans son entièreté, comme de tout voir, dans cet espace et moment *expositifs*. Ainsi, l'artiste, à chaque nouvelle installation, constitue une réactualisation du nombre d'images, et renouvelle chaque fois le titre, en fonction de la date et du travail présenté, atteignant, au dernier, plus de trente millions de photographies référencées par le site :

« 541,795 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 01/23/06
2,303,057 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 09/25/07
3,221,717 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/31/08
5,911,253 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 08/03/09
7,626,056 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 07/17/10
8,730,221 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 02/20/11
10,291,373 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 01/12/12
13,806,070 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 11/01/13
18,297,350 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 04/16/14
21,314,840 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 05/14/14

⁴¹⁰ Penelope Umbrico: “ I thought it peculiar that the sun, the quintessential giver of life and warmth, constant in our lives, symbol of enlightenment, spirituality, eternity, all things unreachable and ephemeral, omnipotent provider of optimism and vitamin D... and so ubiquitously photographed, is now subsumed to the internet – this warm singular object made multiple in the electronic space of the web, and viewed within the cool light of the screen.” Site de l'artiste, *op. cit.* Traduction de l'auteur.

27,709,969 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 05/05/15

27,694,473 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 05/11/15

30,240,577 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/04/16⁴¹¹”

Ces chiffres présents dans le titre, font office d’information réflexive quant à la prolifération toujours plus croissante et exponentielle de ces usages, des passages et publications dans les communautés de photographies, les banques d’images numériques. De plus, ce nombre n’est qu’illusoire, car, sitôt référencé, il est déjà devenu obsolète, par l’apparition de nouvelles publications ; en cela « analogue au coucher de soleil » évanescent, furtif, mais cependant capté et capturé par le flux numérique, et réintroduit à nouveau dans ce milieu, livré à lui-même, à l’intérieur des flots colossaux de l’espace du Web.



Some pictures I have found (mostly on Flickr) of people taking their pictures in front of my installations (as if the sunset itself), 2009 - 2014

« Quelques images que j’ai trouvées (la plupart sur Flickr) de personnes prenant des photos devant mes installations (comme le coucher de soleil lui-même), 2009-2014 »
Capture d’écran de l’ordinateur, du site de l’artiste
<http://www.penelopeumbrico.net/>

⁴¹¹ Penelope Umbrico, Site de l’artiste, <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>, consulté le 23 juin 2018.



Some pictures I have taken and found (on Instagram) of people taking selfies in front of my installations at the Perez Art Museum, Miami, 2015 - 2016

« Quelques images que j'ai prises et trouvées (sur Instagram) de personnes prenant des selfies devant mes installations au Perez Art Museum, Miami, 2015-2016 »

Capture d'écran de l'ordinateur, du site de l'artiste
<http://www.penelopeumbrico.net/>

Ici encore, nous pouvons invoquer la notion de *postproduction*, où l'appropriation du, des donné(es) en constitue le stade premier ; des postures qui visent à « inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes. Il s'agit de s'emparer de tous les codes de la culture, de toutes les mises en forme de la vie quotidienne, de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire fonctionner.⁴¹² » Ainsi, les expériences d'artistes, mais pas seulement, Nicolas Bourriaud mentionne également la pratique du DJ, ou l'activité du *web surfer* impliquent, dans l'attitude de postproduction, une autre forme de connaissance, prenant place sous forme « d'itinéraires à travers la culture », un comportement nouveau, une figure nouvelle, celle du *sémionaute*⁴¹³, « inventeur de parcours à l'intérieur du paysage culturel », un nomade « cueilleur de signes » :

« Tous trois sont des *sémionautes* qui produisent avant tout des parcours originaux parmi les signes. Toute œuvre est issue d'un scénario que l'artiste projette sur la culture, considérée comme le cadre d'un récit – qui projette à son tour de nouveaux scénarios possibles, en mouvement sans fin⁴¹⁴. »

⁴¹² Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op. cit., p. 10.

⁴¹³ Nicolas Bourriaud, *Radicant*, op. cit., p. 44.

⁴¹⁴ *Postproduction*, p. 10.

En cela Penelope Umbrico prend part à cette figure du *sémionaute*, en réactivant à sa manière, des signes culturels omniprésents dans la société, provoquant une, des formes nouvelles, et questionnant par là même leurs existences, leurs significations. Un autre projet de l'artiste est important à noter ici, celui de *Sun/Screen*, une vidéo de 35 minutes réalisée en 2014⁴¹⁵, avec la matière première des couchers de soleils partagés sur le Web, ceux déjà recadrés par elle-même, toutes assemblées, montées les unes fondues sur les autres, « chaque image se dissolvant dans la suivante », créant ainsi un seul diaporama. Au fur et à mesure de la progression et du mouvement de ces images, la résolution de l'image, le pixel, varient en fonction de la superposition de l'une sur l'autre et de la transition de l'une à l'autre, constituant un effet moiré, qui se meut lentement. Cet effet ondoyant est plus encore mis en avant, puisque Penelope Umbrico filme ce diaporama avec son *iPhone* ; une certaine dissonance, un bruit supplémentaire est ajouté aux images, mettant en conflit la résolution de l'écran de l'ordinateur et les pixels des images, provoquant une dissolution de la forme du soleil, à l'intérieur de l'écran, diffusant alors la lumière chatoyante de ces effets de flou, mouvants, hors de l'écran.

« *Sun/Screen*, attire ainsi l'attention sur la matérialité de l'écran, qui nous éloigne plus encore de la source naturelle de la lumière des images originales. Il s'agit d'une méditation sur la simulation de la lumière activée pour produire des images de la lumière naturelle, dérivées d'images digitales trouvées en ligne, d'une source naturelle de lumière (le soleil) ; c'est un dialogue entre l'analogique et le digital ; le naturel et le simulé ; la surface et l'écran ; la projection et la réception.⁴¹⁶ »

Une partie intégrante de l'expérience personnelle *Toucher la réalité*, 2018, revient aux déplacements multiples créées par l'ordinateur et le téléphone mobile des images, qui sont captées et appropriées de nombreuses fois. La notion d'image nomade est donc clairement exposée et visible ; l'effet de flou invoqué par la saisie en pleine vitesse, le reflet bougé sur la vitre, provoquent visuellement un double ou un triple écran sur la paroi mouvante et transparente de la fenêtre du train, puis la capture de l'écran de l'ordinateur, font de toutes ces images, des multiples documents en basse définition, des fragments peu évidents à discerner.

Les détails sont gommés, la miniaturisation de l'image n'aidant pas à l'amélioration du regard ; l'impression est d'une image ratée. C'est d'ailleurs en cela qu'elle intéresse. En occultant

⁴¹⁵ Il est possible de consulter 46 secondes des 35 minutes de cette vidéo, sur le site de l'artiste : <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>, consulté le 23 juin 2018.

⁴¹⁶ Penelope Umbrico: "*Sun/Screen*, draws attention to the materiality of the screen and further distance us from the natural sunlight source of the original images. It is a meditation on simulated light activated to produce images of natural light derived from digital images found online of a natural light source (the sun) it is a dialogue between analogue and digital; natural and simulated; surface and screen; projection and reception." Traduction de l'auteur.

ce qui est visible, il est possible de penser à cette absence, d'imaginer, de rêver, par l'impossibilité même de voir. Voyager par transports multiples. Voyager avec des images qui voyagent :

« Les images voyagent désormais d'un univers à un autre, perçues dans un univers domestique, privé, feutré, ou bien consommées sur place dans des espaces publics, des transports en commun... Ces relations aux écrans définissent une sensibilité instantanée, pyrotechnique : nous sommes comme cet enfant que Jean-François Lyotard décrit dans *L'a-cinéma*⁴¹⁷, cet enfant qui frotte une allumette simplement pour voir, 'pas pour faire chauffer du café', mais pour voir. Comme lui, nous regardons ces images par pur plaisir, peu soucieux de leur support originel. Nous aimons ces petites différences qui affectent leurs natures : un flou, une image qui peine à suivre le son, la taille minuscule des personnages dans des écrans LCD miniatures, le son compressé dans le casque audio, ou inversement la facture lisse de l'image d'un film DVD vidéo projeté sur l'écran spécialement déterminé par la nature de son dispositif de diffusion, mais par sa dispersion, son 'actualisation' sur un écran qui correspond au moment où l'on a décidé de voir ou de faire partager un programme audiovisuel. Libérées de toutes instances normatives, les images nomades s'éprouvent différemment : plastiquement élastiques, elles définissant une sensibilité à géométrie variable dont on peut faire actuellement l'expérience dans le champ de l'art contemporain⁴¹⁸. »

Le moiré engendré par le passage de l'image de l'écran de l'ordinateur au viseur optique du téléphone intelligent introduit donc un nouvel élément visuel, où il est possible de percevoir les mouvements et transitions, l'interférence de résolutions ; un effet physique qui crée dans ce type d'expérience des passages complètement abstraits, marques du temps, présence de la propre image de l'écran sur l'écran de l'ordinateur, cet objet enregistré en vidéo et sur lequel se voit encore une image.

⁴¹⁷ Jean-François Lyotard, "L'a-cinéma", *Les Dispositifs pulsionnels*, Paris, Editions Galilée, 1994.

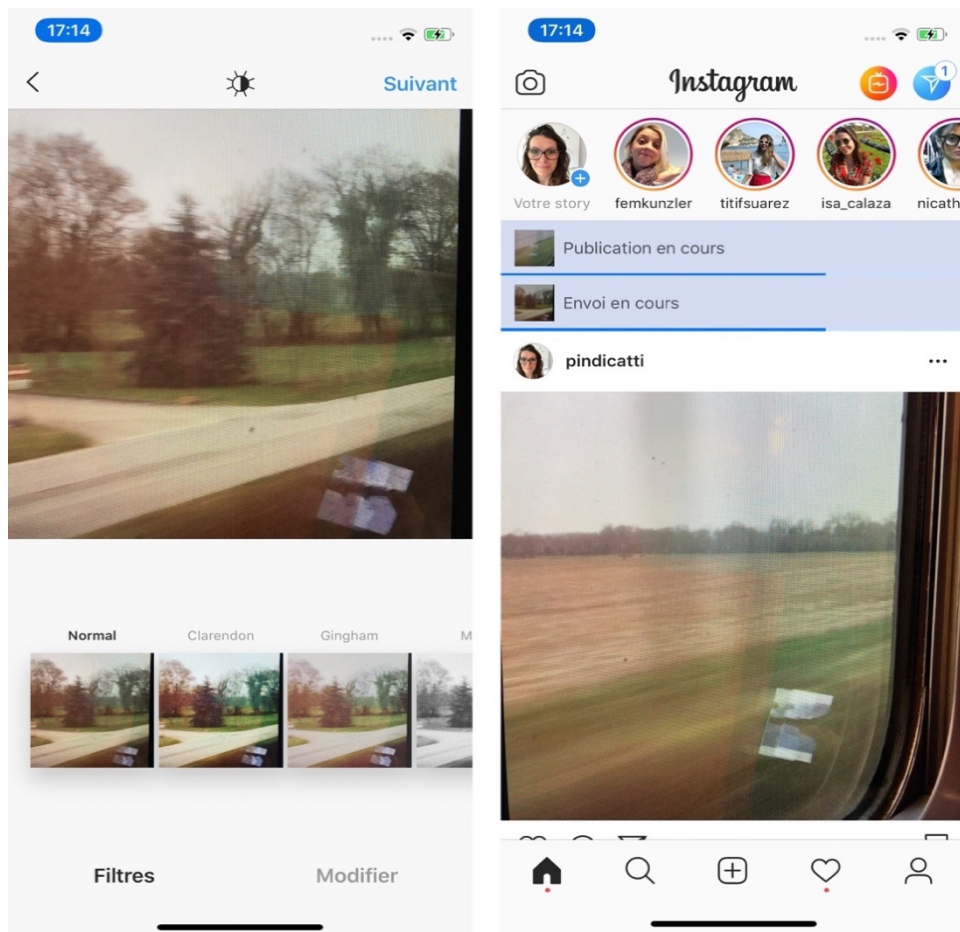
⁴¹⁸ Nicolas Thély, *op. cit.* p. 163-164.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Toucher la réalité*, 2018
 Vidéo prise par l'*iPhone 6*, en train (Genève-Paris : 22 fév. 2018), 5'
 155 captures d'images par l'*iPhone X* de cette vidéo projetée sur ordinateur
 Captures d'écrans de l'*iPhone X* de ces images
 Publiées ensuite sur *Instagram*, 30 juin 2018
 Montage des images 12 à 24 capturées dans
 L'ordre chronologique

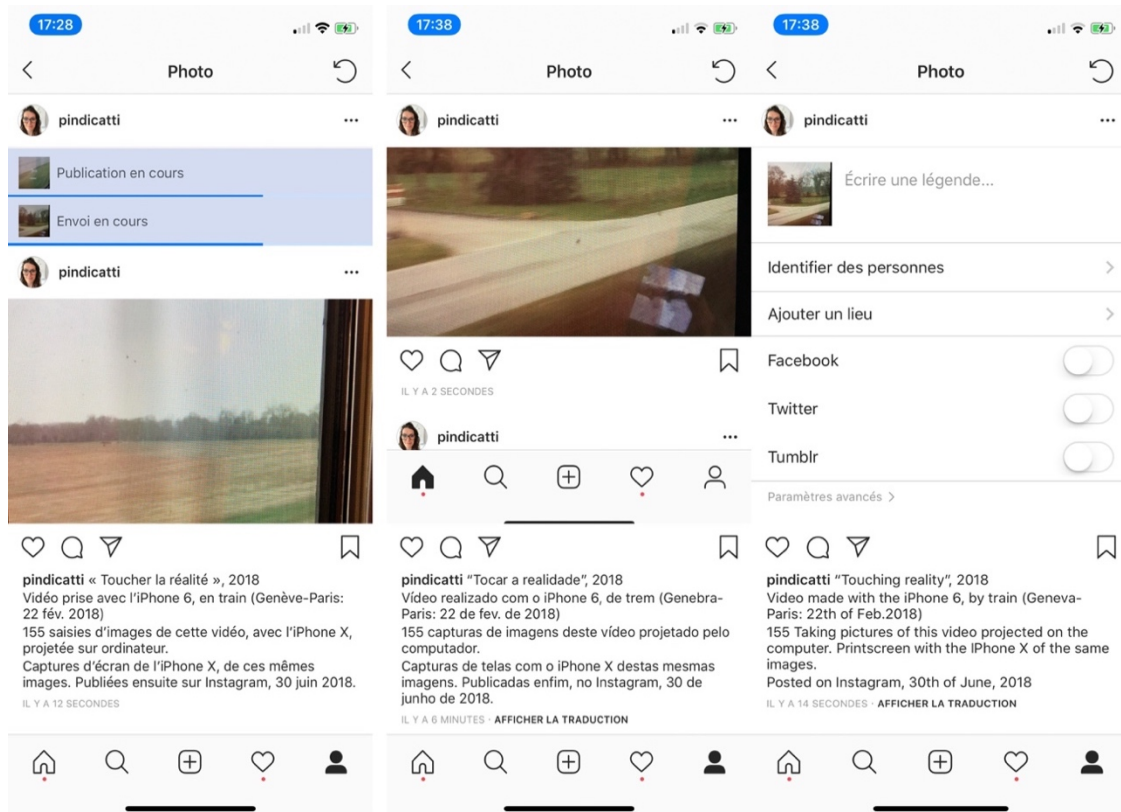
« L'œuvre est ainsi construite par une espèce de somme de différentes images d'origines distinctes. Face à cela, le spectateur est invité à commencer une traversée d'une image à l'autre, d'un médium à un autre, d'une superficie à l'autre, etc. Les images d'images créées par l'artiste s'enrichissent par un autre sens avec des passages : initialement, du non-art à l'art et d'Internet au mur : puis, de la photographie à la vidéo ; finalement, d'une vidéo à l'autre... dans une dynamique qui peut ne pas

connaître de fin. Tout ceci constitue l'œuvre et sert de base à des esthétiques possibles. Si au départ, ces images d'images révèlent des processus basés dans le re-faire, elles exposent, finalement, une condition particulière assumée par les images elles-mêmes⁴¹⁹. »



Pauline Gaudin-Indicatti, *Toucher la réalité*, 2018
 Vidéo prise par l'iPhone 6, en train (Genève-Paris : 22 fév. 2018), 5'
 155 captures d'images par l'iPhone X de cette vidéo projetée sur ordinateur
 Captures d'écrans de l'iPhone X de ces images
 Publiées ensuite sur *Instagram*, 30 juin 2018
 2 captures d'écran du processus de publicatio

⁴¹⁹ Bruno Zorzal, *op. cit.*, p. 38.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Toucher la réalité*, 2018
 Vidéo prise par l'*iPhone 6*, en train (Genève-Paris : 22 fév. 2018), 5'
 155 captures d'images par l'*iPhone X* de cette vidéo projetée sur ordinateur
 Captures d'écrans de l'*iPhone X* de ces images
 Publiées ensuite sur *Instagram*, 30 juin 2018
 Montage des captures d'écrans présentant les trois
 Légendes en Français, Portugais, Anglais

Touching reality, 2012

Comme cité précédemment, cette expérimentation personnelle réalisée en juin 2018, s'est appropriée du titre d'un travail artistique du Suisse Thomas Hirschhorn, présenté à la Triennale de Paris en 2012, lors de l'exposition « Intense Proximity. » *Touching reality*, met en scène, sous la forme d'une projection à taille humaine, des images de destructions de corps, présentées par l'intermédiaire d'une tablette, où une main, des doigts montrent, agrandissent, rétrécissent, passent ces témoins de situations désolantes, effroyables même. Un non-initié à l'art, ne saurait d'ailleurs faire la différence, entre une approche et démarche artistique, et un reportage de guerre. Or, ces images ont été prélevées d'Internet, de conflits violents, où apparaissent des corps détruits.

Le premier élément fondamental que questionne Thomas Hirschhorn, et qui l'intéresse particulièrement, c'est la question du geste ; celui, nouveau dans le vocabulaire ou dans l'écosystème des gestes, de la main, du doigt qui touche sans cesse, aussi tactilement que froidement cette espace de l'écran. C'est un geste que l'on utilise pour exprimer quelque chose, comme l'indique l'artiste « toucher l'écran pour faire défiler des images de vacances⁴²⁰ », tout simplement, « d'appartements à visiter », « dans les galeries on montre les œuvres disponibles » de cette manière également. Il constitue une « froideur terrible », en même qu'il touche les choses, de manière furtive, « non engagée. »

Le corps ensuite, est primordial, en ce qu'il apparaît toujours vêtu, que ce soit de pantalon, veste, chaussettes, etc. Le corps ici est montré comme un corps, sorti de son contexte, afin de composer avec des corps égaux, de ne pas se questionner sur un détail quelconque, une religion, une opinion, quelconque fanatisme spécifique. On ne sait d'ailleurs pas s'il s'agit d'un « bon corps », d'un « mauvais corps », qui aurait subi cette destruction ou en serait au contraire coupable, principal protagoniste. L'égalité entre l'ennemi et la victime est d'importance. Le contexte prend trop de place, il voudrait tout expliquer, et en cela, provoquerait un jugement évident. Il faut toujours, avec le contexte, trouver une raison, une motivation à, contre quelque chose. En cela, l'artiste instigue un propre corps à corps. Même si les deux écrans, celui de la projection, comme celui de la tablette qui constitue un filtre, n'annule pas le corps à corps entre

⁴²⁰ Entretien de Thomas Hirschhorn, *Mediapart*, [En ligne], <https://www.dailymotion.com/video/xshfl0>, consulté le 18 juin 2018.

ces corps, et la main, le doigt ne fait que confirmer cette situation de rapprochement physique, malgré les distances de toiles.

L'utilisation des images de basse qualité, celles faites par des amateurs est une motivation de plus. Contrairement à celles issues des professionnels appartenant au monde de la « dictature du journalisme », où les images sont complètement manipulées, redondantes, participant d'un matraquage visuel le plus souvent, elles viennent d'ailleurs d'une provenance très incertaine, « non vérifiées, non vérifiables » ; les images de provenance non professionnelle aident à sa lutte personnelle « contre l'*iconisme* » aujourd'hui chaque fois plus présent. Où l'on ne montre pas d'images de mort, mais de ceux qui décident, ont le pouvoir. « Je n'accepte pas cette image pour l'autre qui n'existe pas. »

Cette situation de non acceptation de l'autre, de l'absence de corps, fait directement écho aux images du 11 septembre 2001, qui est, selon Marie José Mondzain, le « plus grand coup porté à cet empire du visible », où « venus du ciel comme des anges exterminateurs, deux avions abattent les tours de la domination.⁴²¹ » « En un sens, en massacrant tant d'hommes, en abattant ces tours, on nous avait donné le premier spectacle historique de la mort de l'image dans l'image de la mort⁴²². »

« Nous sommes dans le rapport social du spectacle analysé par Guy Debord : 'le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante⁴²³'. C'est-à-dire qu'il n'y a plus d'un côté le réel et de l'autre sa représentation, tout est immédiatement image. D'où l'importance pour les terroristes de s'attaquer spectaculairement à une image-miroir, déjà *en représentation* – celle des Twins Towers – symbole du capitalisme mondial – et pas seulement américain⁴²⁴. »

Un coup fatal porté à l'empire du visible, du visuel, où de ces images télévisuelles retransmises, nous ne verrons aucun corps. « Où sont passées les images des victimes⁴²⁵ ? » Dans les images passant sous silence la présence de l'autre, les médias américains font preuve d'une logique stratégique et idéologique, face à cet ennemi étranger qu'il faudra combattre, tous soudés contre un but commun.

⁴²¹ Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 9.

⁴²² *Idem*, p. 9.

⁴²³ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 11.

⁴²⁴ Jean-Marc Vernier, « L'image-absolue du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres, *Quaderni*, n°48, 2002, p. 55.

⁴²⁵ Jean-Marc Vernier, « L'image-absolue du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres, *Quaderni*, n°48, 2002, p. 55.

« Que les citoyens des Etats-Unis ne supportent pas de voir leur mort en face est une chose, mais qu'ils remodelent l'image devient très troublant. Ils sont dans la propagande purifiée. On finit par ne plus devoir rien montrer. Alors règne, en maître incontesté, le commentaire de l'événement transformé en stéréotype visuel universel⁴²⁶. »

Omettre certaines images sous couvert de violence, c'est se tromper de sujet. Car les images se présentent comme des « objets » avec lesquels nous devons penser, provoquer un discours, basé sur une connaissance préalable. Le faire ensemble, si possible, car chacun porte un savoir, une histoire, des lacunes, une sensibilité. La violence, elle, est affaire de sujets, actants. « Accuser l'image de violence au moment où le marché du visible prend effet contre la liberté, c'est faire violence à l'invisible, c'est-à-dire abolir la place de l'autre dans la construction d'un 'voir ensemble'.⁴²⁷ »

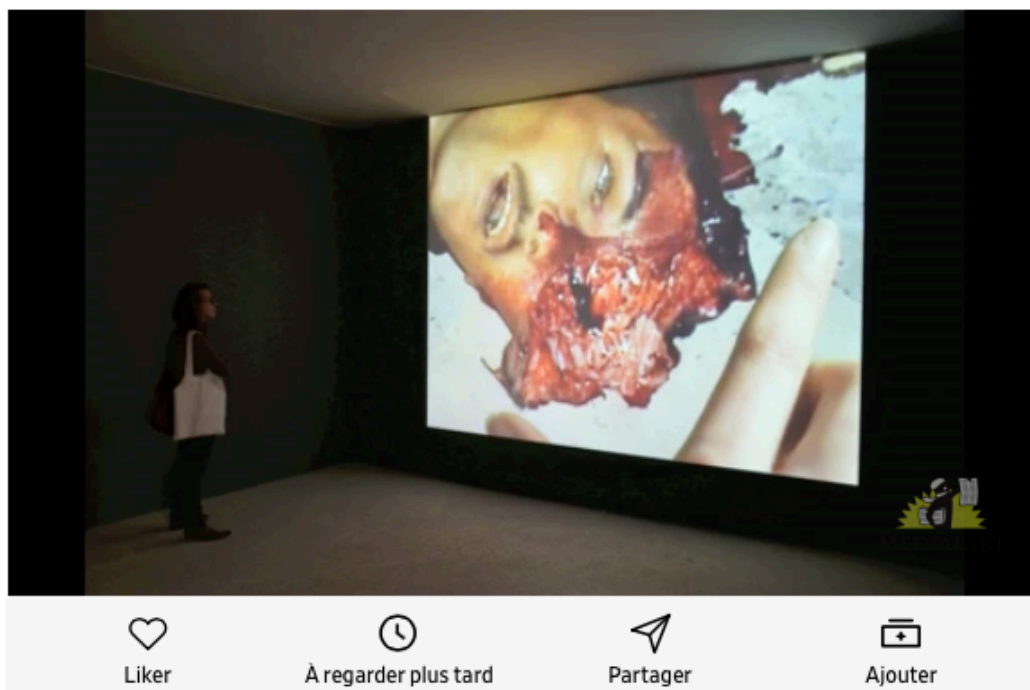
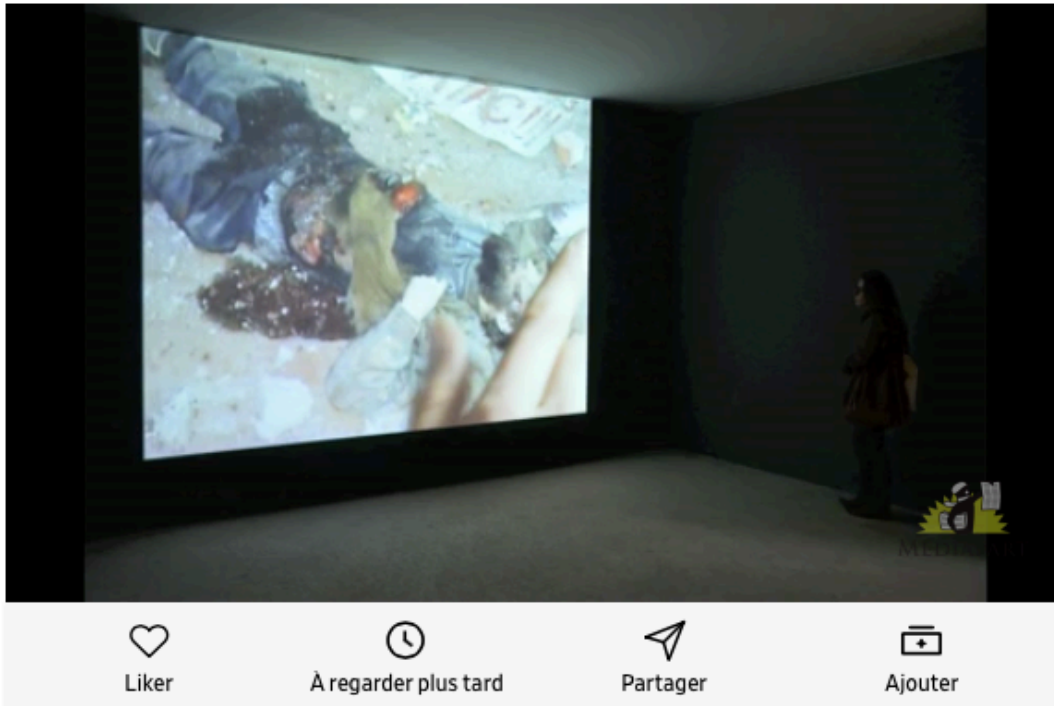
C'est la possibilité de critique avec les images d'aujourd'hui, et non d'actualité, une distinction de taille, que Thomas Hirschhorn souhaite construire ; une critique de l'histoire contemporaine, et poser la question d'un faire (quelque chose) aujourd'hui, dans le domaine de l'art, si il peut y avoir un quelconque impact. Les images contemporaines sont la seule manière de rester en contact avec toutes les difficultés et les dangers d'aujourd'hui, et c'est le rôle de l'artiste, de s'y atteler. Penser de manière critique, avec l'échange artistique. Consulter et questionner les images contemporaines, dans le but s'émanciper totalement de l'hégémonie du visuel diffusée par les médias, qui sont eux soutenus par les moyens multiples de (télé)communication, la société de consommation et le monde de l'information. Prendre de la distance, ensemble, si possible. Car,

« Il est plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser⁴²⁸. »

⁴²⁶ Jean-Luc Godard, *Libération*, 6 avril 2002.

⁴²⁷ Marie José Mondzain, *op. cit.*, p. 90.

⁴²⁸ *Idem*, p. 88.



Thomas Hirschhorn, *Touching reality*, 2012
Vidéo, couleurs
Vue de l'exposition "Intense Proximity", La Triennale, Paris
Captures d'écrans de l'ordinateur de l'entretien vidéo de l'artiste pour Mediapart, 2018
Hebergée sur la plateforme *Dailymotion*
<https://www.dailymotion.com/video/xshfl0>

CHAPITRE 6

AVEC L'AUTRE

« Après avoir vu quelques héros cosmonautes partir pour la lune, nous voilà tous devenus pour de bon des internautes au long cours sur le Web, et même, avec nos téléphones embarqués, des mobinautes. Et il faut rappeler ici que nautés vient du grec ancien ναύτης signifiant 'marin, matelot'. On ne peut manquer, en effet, de noter la fréquence des métaphores océaniques du Web. Le bleu de nos écrans cathodiques, c'est celui de l'eau, de la mer – la mère – qui reflète le ciel. Nous y découvrons donc des continents électroniques. Il est vrai que les flux numériques sont envahissants et puissants. Comme de l'eau, ils se répandent, inondent le réel, traversent les frontières, et fécondent même les dunes de sable des Émirats arabes unis, où numéraire et numérique fusionnent dans des cités du multimédia innovatrices. Nous recourons à des navigateurs du Web, tels qu'Explorer, nous crawlons les pages du Web, nous surfons sur le Web, nous y naviguons comme sur l'océan. Nous y rencontrons des pirates. Et nous en soupçonnons la profondeur, les abîmes inaccessibles. Nos moteurs de recherche y pratiquent le cabotage sans s'éloigner des côtes. Et les spécialistes nous disent qu'au-delà des milliards de pages Web indexées par exemple par Google, il en existe quelque cinq cents milliards de plus dans le Web profond, que seuls des moteurs de recherche spécialisés, peuvent atteindre éventuellement⁴²⁹. »

⁴²⁹ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 25.

6.1. Entre « natifs digitaux »

Les *mobinautes* sont ces mobiles internautes, qui naviguent et surfent les vagues d'Internet ; ils pourraient correspondre à cette génération appelée « natifs digitaux », celle qui est « née dans le courant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix » et qui « a connu très tôt l'avènement des ordinateurs et du numérique⁴³⁰ » ; ils sont nés avec le Web, le manipulent et y vivent sereinement, tels Petit Poucet et Petite Poucette. Les nouveaux Bovary, pour Georges Lewi, qui reprend le nom de *Emma Bovary* (1857) dans le roman de Gustave Flaubert ; caractérise la *génération Facebook* dont le comportement consiste à « fuir dans le rêve l'insatisfaction éprouvée dans la vie.⁴³¹ » Face à une quelconque insatisfaction, ils recherchent un certain changement dans l'espace virtuel, un dépassement de soi, qui se trouverait être source de création. En changeant de monde, ils rêvent la vie.

« Le changement permet de retrouver et de recréer de l'intérêt pour la nouveauté souvent situé au bout de la rue ou plus précisément au bout des doigts de ces 'digital natives'. Ils vivent en réseaux et passent chacune de leur minute rivés à leur iPhone comme si leur vie dépendait des messages reçues en 'non-stop'. Ils attendent la surprise de l'instant, et vivent de ce principe d'espérance comme Emma Bovary, dans l'attente d'une nouvelle lettre du château, espérait être réinvitée à danser au bal de la Vaubyessard⁴³². »

Facebook a été dès sa mise en ligne un succès planétaire, en 2004. C'est un réseau social, qui consiste, à première vue, à retrouver ses amis physiques dans l'univers du numérique, ou encore à rendre possibles de « nouvelles modalités existentielles, expressives et relationnelles⁴³³. » Se faire des amis autrement, en se montrant également sur un autre jour. S'exprimer, commenter, communiquer, à tout moment de la journée, partout. Intégrant un nouvel élément, celui basé sur le langage des émoticônes 👍 le pouce relevé en signe d'approbation, celui du *like*, du verbe *to like*, aimer en anglais en est un des principaux.

Inventé en 1999 par Shigetaka Kurita, le langage *emoji*, en japonais, langue de son inventeur, se décline dans des centaines de petites icônes représentant diverses émotions ; elles permettent aux utilisateurs des réseaux sociaux tel *Facebook* de réagir en temps réel par des petits smiley, prenant différentes faces et contenance en fonction de la situation désirée. L'on ne

⁴³⁰ Michael Stora, Anne Ulpat, *Hyperconnexion*, Larousse, 2017, p. 24.

⁴³¹ Georges Lewi, *Les nouveaux Bovary. Génération Facebook, l'illusion de vivre autrement ?*, Montreuil, Pearson, 2012, p. 17.

⁴³² *Idem*, p. 17.

⁴³³ Eric Sadin, *La vie algorithmique, Critique de la raison numérique*, Paris, L'Echappée, 2015, p. 149.

communiqué donc plus de la même manière, seulement par le biais de l'écriture ou celui de l'image. Parfois même, des phrases entières sont constituées en émoticônes, et relève d'une toute autre langue, très récente mais qui s'est, grâce aux fonctionnalités permises avec les *smartphones*, en ont généralisé l'usage.

« Lorsqu'il lance Facebook, en 2004, Mark Zuckerberg défend une idée très simple : il s'agit d'un réseau social où l'on se montre tel que l'on est. Après tout, nous sommes entre amis et connaissances, donc autant partager nos humeurs, nos envies, nos points de vue. Et c'est peu dit qu'il cartonne. Tout le monde, ou presque, poste sa pensée, son déplacement (surtout en avion) ou son dessert du jour. Pour Mark Zuckerberg, il convient de dire et de montrer tout ce que l'on veut, dans un idéal de transparence totale. Comme si l'on ouvrait la porte de chez soi à tous ses amis, quasiment en permanence⁴³⁴. »

L'idée de transparence est un des éléments clés présentés à tous, comme une révolution sociale. Et elle va plus loin, puisque, même si la totalité de nos amis ne sont pas des inconnus, certains ne sont pas non plus des personnes si intimes, souvent elles ont été retrouvées après des années d'absence. A force de transparence, il nous arrive même parfois de nous sentir mal pour l'autre, de ne pas répondre ou réagir à une publication, et nous *likons*, comme les autres, ou justement, nous *likons* pour ne pas laisser l'ami dans la tristesse et la frustration.

« Désormais, ne restent plus que des *like*. Soit on aime, soit on se tait. À la rigueur, on peut exprimer son humeur ou son émotion avec des 'smiley', ces icônes montrant des visages ravis ou ronchons. L'objectif est bien d'apporter nos suffrages, positifs donc. D'ailleurs, obéissants que nous sommes, nous ne nous en privons pas. Et narcissiques que nous sommes également, nous comptons combien de '*like*' accompagnent nos statuts. Nous voici prisonniers d'un audimat de l'intime⁴³⁵. »

Like, veut aussi dire « comme » en anglais. On fait tous comme l'autre, on suit comme l'autre, pas à pas sa vie, ses envies, ses voyages, ses rencontres, ses sorties. Et on ne peut qu'adhérer, car l'émoticône pour le *Dislike* n'existe pas. « Facebook ressemble au final, à un immense cocktail où tout le monde glousse gentiment, ravi de se retrouver dans un monde sans questions et sans aspérités. *Amazing*⁴³⁶! » Quand les vidéos de chats remportent tous les suffrages,

⁴³⁴ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 90.

⁴³⁵ *Idem*, p. 97.

⁴³⁶ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 101.

en effet, il est normal de se questionner, « Facebook vient ainsi réenchanter notre monde qui se divise entre le bien et le mal, ou plutôt le bien et le bien⁴³⁷. »

Qu'en est-il de la transparence donc, si l'on ne peut exprimer réellement son avis, ni publier ce que l'on vit, réellement ? Nous le voyons chaque jour, notamment dans les publications imagées aujourd'hui ; la censure est omniprésente, une part de nudité, un bout de sein, et la publication sera bloquée du contenu de son propriétaire. C'est ce qu'il s'est passé par exemple, avec l'un des projets de l'artiste Sophie Lambert, *100 bodies in 100 days*⁴³⁸, initié sur *Instagram* (racheté par *Facebook* en 2012). L'idée était, comme son nom l'indique, de constituer une série photographique de 100 corps, qui seraient nus et sans visage, un corps serait posté par jour sur le réseau social. Après 40 jours, donc 40 images publiées, l'artiste s'est fait expulsée et bannir du réseau.

Pour se faire, Sophie Lambert fait cette invitation à tous, dans une liberté totale, dans la prise de vue, le cadre et la mise en scène, seul le visage ne peut apparaître, la contrainte principale étant de présenter l'autre de manière anonyme. Chacun d'entre nous est, sous ses vêtements, un corps, nu, avec son histoire, sa pudeur, sa sensibilité, sa sensualité. Un défi à se mettre à nu face à l'autre, aux autres, néanmoins tout relatif puisque personne ne saura de qui il s'agit. Sophie Lambert, en proposant aux autres de se mettre dans leur plus simple appareil, provoque ainsi deux pieds de nez au couple *Facebook/Instagram*.

Éviter la transparence totale et illusoire que prônent les réseaux sociaux, dans la présentation de l'autre, et la monstration d'une nudité qui, chaque jour un peu plus fait débat. Même les musées, les galeries, les artistes doivent s'autocensurer et ne plus montrer d'art, de toile, de photographie, de performance de nu ? La liberté artistique, comme la liberté d'expression critique semblent donc complètement étrangères à un environnement si pacifique et si ouvert *a priori*.

Facebook, est, comme l'indique Elsa Godart, le « livre des visages », une multiplicité de visages présentées dans une base de données numérique, mais qui, finalement ne représente personne en tant qu'identité propre, mémoire, histoire.

⁴³⁷ *Idem*, p. 103.

⁴³⁸ Sophie Lambert, *Cargo collective*, <http://cargocollective.com/sophie/100-corps>, consulté le 3 juillet 2018.

« Il faut bien entendre ‘personne’ au sens concret du terme. En effet, les réseaux, sans avoir pour autant de ‘corps physique’, sont souvent personnifiés, considérés comme une sorte ‘d’altérité aux multiples visages’. C’est bien le sens de Facebook : le ‘livre des visages’. Une mémoire soutenue par personne et un corps qui n’existe plus...⁴³⁹ »



Participants, dans l'ordre habituel : Nathalie Lachance, Marc Séguin, Gabriel Perron, Fernando Balthazard, Isabelle Lefebvre, Eliott Balthazard, Dave St-Pierre, Joanne Lamoureux, Gab Gagnon, Franck LC, Patrick Ferland, Marie-Christine Trottier, Jean-Michel Dufaux, Simon Beaudry, Léa Clermont-Dion, François Buingo, Jacques Blondin, Sylvain Bellemare, Virginie Dubois, Rachelle Labbé, Hugo Dumas, Mélanie Ouellette, Louis Moncouyoux, Éric CLément, Brice Salmon, Pierre Brassard, Geneviève Roy, Stéphane Moukarzel, Audrée-Pier M. Léveill   et Vali Fugulin.

Sophie Lambert, *L'envers de la face (book)*, 2011- ...
 S  rie d'images de *Smartphone*, archive *in progress*
 D  tails, Captures d'  cran de *MacBookPro*, 2018
<http://cargocollective.com/sophie/L-envers-de-la-face-book>

⁴³⁹ Elsa Godart, *op. cit.*, p. 39.



Participants, dans l'ordre habituel : Caroline Noël, Marie-Pierre Duval, Pascal Desjardins, Marie-Eve Gauthier, Patrick Ferland, Gen Larocque, Catherine Perreault-Lessard, Marc Cayer, Michel Lambert, Mickael Carier, Philippe Fehmiu, Anne-Marie Charette, Jacques Languirand, Julie Lemonde, Doria Rahmani, Gertrude Menga, Boucar Diouf, Stéphane Aquin, Podz, Matthieu Dugal, Louis Dallaire, Catherine Boulay, Damien Robitaille, Marie-Luc Robert, Louise Piuze, Jasmin Leduc, Mathieu Gagnon, Benoit Belleville, Renaud Plante et Delphine Manta.

Sophie Lambert, *L'envers de la face (book)*, 2011- ...

Série d'images de *Smartphone*, archive *in progress*

Détails, Captures d'écran de *MacBookPro*, 2018

<http://cargocollective.com/sophie/L-envers-de-la-face-book>

« Qu'en est-il du moi dans le virtuel ? » Telle est la question. Sophie Lambert, toujours, réalise à partir de 2011, le projet *L'envers de la face (book)*, qui réunit des images qu'elle fait avec son *smartphone*, et qui constitue dans un premier temps une archive visuelle de 400 images. Leur spécificité est d'être des portraits d'individus pris de dos, qui ne laisse qu'apparaître les cheveux et le haut du dos des personnages cadrés.

Ces personnes sont, de près ou de loin, connues ou inconnues de l'artiste, mais elles partagent un lien spécifique avec elle, celui d'être en relation d'amis sur son profil *Facebook*. Il peut même s'agir de personnages connaissant une certaine notoriété, mais seul le dos les caractérise et

les rassemble ici. Encore une fois, la question de l'anonymat est prégnante. Celle de l'identité aussi, puisque leur nom apparaît en légende, mais nous ne savons pas de qui il s'agit réellement.

Par la présentation de cet envers d'amis, envers de faces, elle met en scène un autre « book », qui pourrait déjà à lui seul, constituer une sorte de réseau parallèle et contradictoire à celui de Facebook. Un book de photos d'identités de gens de dos, une véritable résistance aux réseaux sociaux actuels.

Un réseau où l'on ne posterait pas que des images de son déjeuner, de ses chats, ou uniquement des *selfies*. Un autre réseau basé sur d'autres éléments que celui du self, de la monstration compulsive de soi-même et de ses habitudes somme toutes très normales. Des relations humaines qui se tisseraient sous d'autres formes, une autre manière de dévoiler son image face, ou envers l'autre. De la partager avec l'autre.

C'est par une idée similaire, celle-ci, sortie du contexte des réseaux sociaux du virtuel, dans le but de restituer une expérience de l'intime, que naît le temps d'échange *Thé --- change ?* en 2014.

Café Paris, Pelotas (2014)

Thé --- change ? (2014) est le temps d'une rencontre, avec Alice, Duda, Márcia et Raquel. Elles sont des amies, collègues, professeurs et artistes, vivant toutes à Pelotas ; ville située à 261 kilomètres au sud de Porto Alegre. Au cours d'une résidence artistique d'une durée de deux semaines, je demande à Márcia, une collègue doctorante chez laquelle je séjourne, s'il est possible d'organiser une rencontre avec elle et d'autres collègues, doctorantes et professeurs que je connais depuis nos années de Master, à l'Institut des Arts de la UFRGS. Elles ne se connaissent pas, ou peu, et j'ai une idée derrière la tête. Ou plutôt dans la main. Je souhaiterais que nous *conversions*, et ce, en prenant un thé ou un café, dans un espace public de la ville, prévu à cet effet et pour ce type de réunion et d'échange.

Une conversation peu conventionnelle, car elle ferait intervenir l'usage du *Bluetooth* de notre téléphone mobile. Ne possédant pas le réseau 3G au Brésil, et l'accès au système Wi-Fi

étant peu important⁴⁴⁰ dans les lieux publics, je désire mettre plus en pratique cette fonctionnalité que nous détenons désormais tous ou presque, et ce, sur de multiples objets que nous possédons et utilisons dans notre vie quotidienne.

« Le système *Bluetooth* permet désormais de relier par ondes radio, sans fil, non seulement des ordinateurs, des téléphones numériques et leurs accessoires (imprimantes, souris, consoles, claviers, scanners, assistants personnels, baladeurs MP3, etc.), mais aussi des objets, qu'on appelle donc des hyperobjets. Ce dispositif a d'abord été mis au point par la compagnie suédois Ericsson en 1994. Et son nom Bluetooth ne vient pas d'un ogre vorace et légendaire ou du conte populaire Barbe Bleue, mais du roi danois Harald I^{er} surnommé Harald Blåtand (l'homme à la dent bleue) qui parvint à unifier le Danemark, la Norvège et la Suède dans un seul et même royaume⁴⁴¹. »

Le désir de l'homme d'être moderne et unifié, depuis toujours. Il s'agit d'une conversation peu conventionnelle j'entends, car elle laisserait place à l'appareil et aux connexions possibles entre les différents outils présents sur cette table autour de laquelle nous serions réuni(e)s. Peu conventionnelle, est-ce le terme juste ? Qui n'a pas encore été témoin de cette scène, où dans un café deux adolescent(e)s commandent un jus de fruits ou un café, sont totalement capté(e)s par l'écran tactile qu'ils ou qu'elles tiennent si naturellement ; et ce, en s'écrivant, partageant, riant – très certainement avec une tierce personne ou plusieurs, par l'intermédiaire d'une plateforme d'échange de messagerie *personnelle* -, troquant (*trocando*) avec ces mobiles interposés, à l'occasion, quelques regards amusés, sans émettre un mot⁴⁴².

Le rendez-vous est pris, pour la fin de journée, au Café Paris, du centre historique de la ville. Nous arrivons par petits groupes pour enfin s'installer dans un endroit très agréable, une cour, au calme des bruits de la ville ; l'environnement est propice à une rencontre entre amies. Très vite, chacune se présente pour plus de convivialité, et nous faisons assez rapidement le choix et prenons la commande. J'ai choisi au préalable un café, en pensant évidemment à l'opposition drastique de cet environnement avec le réseau numérique ; de plus, il fait partie des espaces de l'ordinaire où se passent les choses aussi ordinaires qu'accidentelles. Les cafés et salons sont d'ailleurs les deux lieux de ce plaisir partagé de la *doxa*, pour reprendre les termes d'Anne

⁴⁴⁰ Bien que des bornes Wi-Fi soient présentes dans le centre même de la ville de Pelotas, sur les places, sur la plage de Cassino un peu plus éloignée de la ville.

⁴⁴¹ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁴² Scène vue dans un café de la gare de Rennes, en avril 2012, dans l'attente d'un train pour Paris.

Cauquelin. « Deux lieux où de doxique s'en donne à cœur joie et où la Femme, grande prêtresse de la *doxa*, officie en son nom⁴⁴³. »

« Les 'dames' ont quelque première affinité avec le quotidien, avec cette matière mouvante qu'est l'opinion, dont elles sont les porte-parole. Nous indiquant par-là que la pensée doxique est bien d'un autre genre. Et qu'en chassant ou tenant éloignée cette pensée, la science se prive de sa source, de son intensité⁴⁴⁴. »

Cette avec cette matière mouvante dont parle Anne Cauquelin, accompagnées par les images de nos cellulaires (*celulares*, en portugais) que nous expérimenterons une manière de converser. Je leur explique mon idée : j'aimerais que nous utilisions nos téléphones mobiles durant la rencontre pour s'envoyer des images, et pour cela nous nous ferons assister de la fameuse *dent bleue*. Le dialogue est prépondérant dans la constitution de ce projet, conçu comme expérimentation artistique, où il est nécessaire de penser à l'autre, de le prendre en compte dans le processus de construction. Il ne s'agit pas de produire des objets matériels, de contenu quelconque, mais plutôt un ou des contextes. Le sens du travail, se trouve tout à fait signifiant dans, à partir de l'échange. Une pratique qui met l'accent sur la connectivité, la notion de connexion, de *commutation*, de se brancher ensemble, sur le mode interactif de la conversation hors du réseau numérique⁴⁴⁵. L'art comme mode de rencontre, une esthétique relationnelle, au sens de Nicolas Bourriaud ?

« L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artistique, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini⁴⁴⁶. »

D'autres formes de relations donc, rendues possibles, grâce à un type de négociation avec le *participateur*, l'autre, l'amie, qui diffère des pratiques traditionnelles figées dans les musées et galeries. Cette esthétique relationnelle repose sur un caractère spécifique, celui de la « non-disponibilité » ; à l'inverse d'une sculpture ou d'un tableau fixé ou accroché dans un espace institutionnel par exemple, qui se donnent à voir n'importe quand (durant les heures d'ouverture toutefois), cette forme se donne à être vécue, expérimentée dans un espace-temps déterminé.

⁴⁴³ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴⁴ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴⁵ Edmond Couchot, « Médias et Immédiats », *op. cit.*, p. 193.

⁴⁴⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 22.

Nous entamons donc les préparatifs. Chacun cherche à l'intérieur de son mobile, les paramètres dans lesquels elles vont pouvoir mettre la fonction du *Bluetooth* en marche. Pour Alice, c'est une nouveauté, il faut l'aider à trouver. Peu à peu chacune se « trouve » sur l'appareil de l'autre, et un rire retentit lorsqu'un message sur son téléphone lui demande si elle veut « *se parear* » avec l'autre. Parear, c'est s'associer, mais aussi créer une paire, faire la paire. Elles ne s'attendaient pas à cela. Un brouhaha se fait plus important. *Parear-se*. Commuter. Ensuite, l'une commence à se brancher à l'appareil de l'autre, et elles s'envoient des messages.

J'aide à certaines situations, il est clair que ce n'est pas un geste banal pour elles. L'image d'un ciel est envoyée, le ciel de fin de journée. Celui, au-dessus de nos têtes. D'autres images sont directement prises des albums personnels. Un autre est saisie de l'instant, de notre compagnie réciproque. Puis, viens mon tour, j'ai un peu de temps pour rattraper celles qui déjà s'envoient, commentent, rient et sourient, partagent. Je débloque l'espace d'accueil en composant mon mot de passe personnel. Je vais dans les Réglages de l'appareil, clique sur l'icône *Bluetooth*, clique à nouveau, et décoche le bouton qui me permettra le faire fonctionner. Aucun n'appareil n'apparaît sur la liste qui normalement est proposée. J'attends, je coche à nouveau, puis décoche, puis recommence cette action quelques fois. Impossible.

J'éteins le téléphone et recommence l'opération. Rien, toujours rien. Une situation si normale, *normalement* ; ici, maintenant, ne marche pas. Que se passe-t-il ? Étrange... Je suis celle qui recherche la conversation, le partage des images, et je n'arriverai, à ce moment-là, à ne rien envoyer ni rien recevoir. C'était la contrainte, *Bluetooth* uniquement. En narrant cette expérience, je ne peux oublier les écrits de Anne Jarrigeon et Joëlle Menrath, sur la part du possible dans la pratique et l'expérience avec le mobile.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Thé --- change ?*, 2014
 Café Paris, Pelotas
 Invitation à une conversation et des échanges d'images
 5 smartphones, *Bluetooth*
 Thé, café, pâtisseries
 1 *iPhone* non opérationnel

« Si le mobile est utile aux récits de fiction, c'est en vertu de certaines propriétés dramaturgiques qui lui sont attachées, et qui favorisent, pour le dire dans des termes empruntés à la théorie littéraire, le passage de sa *littéralité* à sa *littérarité*. L'utilité particulière du portable en régime de fiction tiendrait à ce qui fonde l'expérience commune de l'outil : il y a du jeu entre « ça pourrait/devrait marcher comme ça » et « voilà comment ça marche effectivement⁴⁴⁷. »

En postulant cette expérience réelle, dans un espace réel, intégrant des contraintes, provoquant un certain schéma d'actions et de gestes possibles, le récit réel devient fiction ; une impossibilité rendant possible un imaginaire, sur des envois et réceptions d'images rêvées, qui resteront à l'état d'imaginaire. Voilà comment ça a effectivement marché : mes images prises ce jour-là, se trouvent être des prises de notes, à nouveau, attestant du moment de rencontre. Mais d'elles, imagées, je n'ai rien pu recevoir. Est-ce finalement si important ?

6.2. *Trusty friend ? (Ami de confiance ?)*

Mobile, cellulaire, *smart* : il nous suit partout. Dans de multiples tâches au quotidien, à chaque minute des vingt-quatre heures que compose une journée. Nous vivons au *quotidien* en présence *continue* avec les objets techniques et technologiques. Mon expérience avec le téléphone mobile s'est accentuée et métamorphosée quand, fin 2010 je découvre un modèle *iPhone 3G*⁴⁴⁸ avec lequel j'ai pris connaissance de ce monde numérique constitué d'applications, d'une palette considérable d'usages et de fonctionnalités proposés par cette très récente prolongation de nos membres, ainsi que de notre boîte noire cérébrale. Un objet technologique conduit par nos faits et gestes *ordinaires*.

Objet communicant et intelligent⁴⁴⁹ « qui dans son nom même signale la priorité désormais accordée à l'intelligence inoculée aux processeurs, sensible dans la myriade d'applications destinées à 'enrichir' de façon hautement informée le quotidien des gens⁴⁵⁰ », le *Cell phone*, *hand phone* (Etats-Unis), *telefonino* (Italie), *bandy* (Allemagne), *GSM* (Belgique), *Natel* (Suisse), le téléphone mobile réagit simultanément, puisque connecté avec le reste du monde (si connexion il y a), et se montre présent au cours de tous mes déplacements, programmés ou non, il désigné

⁴⁴⁷ Anne Jarrigeon, Joëlle Menrath, « La part du possible dans l'usage : le cas du téléphone portable », *Hermès, La Revue*, vol. 50, n° 1, 2008, p. 103.

⁴⁴⁸ Déjà considéré aujourd'hui comme « vintage » ou obsolète, alors que je le possède, seulement, depuis septembre 2010.

⁴⁴⁹ *Smart*, en anglais.

⁴⁵⁰ Eric Sadin, *L'humanité augmentée, op.cit.*, p. 61-62.

dès fin 2011 comme l'accompagnateur principal de voyage(s). Je ne voyage donc pas seule, comme je le pensais au départ. Mais connectée, appareillée, secondée par cet « ami de confiance⁴⁵¹ », ce tout nouveau « meilleur ami⁴⁵² », mettant en avant une caractéristique propre à un usage actuel, - que je fais mien -, celui de l'« accompagnement avisé du quotidien », qui :

« (...) institue, grâce à un compagnonnage quasi continu opéré par une sorte de nouveau type d'animal domestique, impalpable, intégré, continuellement modulable, et dressé pour nous allouer ses puissances de connaissance et de suggestion, indéfiniment supérieures à notre appréhension immédiate des choses⁴⁵³. »

Pensant être assistée par ce capteur de l'instantané photographique et vidéographique d'une expérience singulière, *vécue* ; je prends assez vite conscience qu'il revêt de multiples facettes qui se situent hors de ma portée physique, psychique ou intellectuelle ; il sera beaucoup plus utile que prévu initialement, me soutenant dans chaque instant, palliant à mon manque de connaissance, mon sens de l'orientation, me prévenant à l'heure du réveil, pouvant effectuer la réservation de mon prochain billet de train ou d'avion, me permettant de communiquer avec mes amis, ma famille, collègues, directrices de recherches, proches ou à l'autre bout du monde, enregistrant chaque fraction de seconde que je vois, j'observe, j'entends, l'espace que je pratique.

« Les hyperliens du numérique, que nous avons magnifiés, dont nous tirons tant de plaisir, s'étirent comme des arborescences d'une puissance magique, que nous théorisons dans la métaphore si répandue de l'hypertexte. Nous oublions que ces liens n'exécutent que les algorithmes d'un code binaire trivial. Avec la dent et la queue d'une souris, d'un seul clic, nous changeons de texte, d'image, de couleur, de musique, d'interlocuteur, de pays, de langue, de culture. Nous grossissons tout, nous le faisons apparaître ou disparaître en un instant. Et nous aimons cette efficace immédiate. D'ailleurs sur les écrans tactiles, nous n'avons même plus besoin de poil de souris. D'un seul doigt, comme avec une baguette magique digne de Harry Potter, nous avons maintenant le même pouvoir. Nous faisons défiler les écrans, tourner les pages de tablette dans un sens ou dans l'autre, apparaître un microphone qui écoute nos instructions vocales. Avec deux doigts, nous agrandissons ou réduisons le format d'une image ou d'un texte. Et lorsque nous lui parlons, l'esprit nous répond, comme le malin génie qui sort d'une théière orientale. Il appelle celui dont nous prononçons le nom et nous pouvons aussitôt dialoguer avec lui à distance, en temps réel. Il va chercher une information sur le Web, nous montre sur la carte le chemin et nous

⁴⁵¹ Larissa Hjörth, « Snapshots of almost a contact », *Snapshots*, Catalogue bilingue, (Coréen, Anglais), 2005, p. 2.

⁴⁵² Pierre Olivier Labbé, Pierre Louis Lacombe, « Comment j'ai vécu 90 jours sans Internet », Film, 90', Production CAPA, 2015.

⁴⁵³ Eric Sadin, *Idem*, p. 30-31.

dit à quelle heure nous arriverons. Il nous indique la température actuelle à Tokyo, à Bagdad ou à Ushuaia. La liste des prodiges que nous pourrions énumérer ici est infinie⁴⁵⁴. »

Une posture presque délirante donc, une forte exaltation, un état d'excitation extrême m'envahissent, dans la conscience de se savoir en possession d'un pouvoir intense que je tiens dans mes mains, que je porte dans la poche, que je transporte dans mon sac, puisque *portable*. Je prends conscience, comme l'évoque Michel Serres, que ma tête a changé. Prolongée par cette chose qui tient dans ma main, que je fais fonctionner d'un mouvement de doigt et qui répond désormais à mon unique empreinte de pouce, - mot de passe ultime avant l'activation et la mise en marche de l'appareil -, je peux tout savoir, tout rechercher, communiquer n'importe où, n'importe quand et partout dans le monde.

« De notre tête osseuse et neuronale, notre tête intelligente sortit. Entre nos mains, la boîte-ordinateur contient et fait fonctionner, en effet, ce que nous appelions jadis nos 'facultés' : une mémoire, plus puissante mille fois que la nôtre ; une imagination garnie d'icônes par millions ; une raison aussi puisqu'autant de logiciels peuvent résoudre cent problèmes que nous n'eussions pas résolus seuls. Notre tête est jetée devant nous, en cette boîte cognitive objectivée⁴⁵⁵. »

Impossible donc d'affirmer que j'agis seule sur cette machine, ni qu'elle n'a aucun impact direct sur ma pratique et ma pensée en train de se construire, comme la manière dont cette *boîte objectivée* apparaît, montre et s'expose, dans chacune des expérimentations survenues au cours de ces derniers mois. Intelligence *transportable*, le *Smartphone* représente un point marquant dans la chronologie des objets électroniques, il endosse des particularités spécifiques et complexes, révolutionnant notre manière de vivre, au quotidien :

« 1/ Il autorise une *connexion spatiotemporelle quasi continue*, assurée par les antennes 3G/4G et l'expansion généralisée des 'hot spots' dans les espaces contemporains. 2/ Il confirme l'avènement d'un *corps-interface*, instaurant d'autres modalités de manipulation, pouvant être activé par commande tactile ou vocale, et bientôt capable d'*interpréter* les expressions du visage et les souhaits de l'utilisateur. 3/ Il s'expose – outre les fonctionnalités de téléphonie, de transmission de messages, de lecture de textes, musiques, photographies, vidéos – comme un *instrument d'assistanat* défaisant tendanciellement la navigation Internet, au profit d'applications personnalisables destinées à sécuriser ou à 'enrichir' le quotidien. 4/ Il s'offre comme l'instance privilégiée de *géolocalisation*, signalant en tout point l'étendue des virtualités situées dans la sphère immédiate de

⁴⁵⁴ Hervé Fischer, *La pensée magique du net*, Paris, F. Bourin, p. 188-189.

⁴⁵⁵ Michel Serres, *Petite Poucette*, *op. cit.*, p. 28.

chaque individu. 5/ Il représente enfin le premier objet qui va généraliser à terme le phénomène de la *réalité augmentée*, induisant un double régime de perception, celui directement appréhendé par nos sens et celui simultanément alimenté par des myriades de serveurs⁴⁵⁶.»

Se sentir *reliée* grâce à la *bande passante* qui permet de garder contact avec le monde, en avoir des nouvelles, s'informer, communiquer, archiver une accumulation toujours croissante d'images et de fichiers. Cette sensation est grisante, tout me semble à *portée* de main, comme à *portée* de regard, à *portée* de *mémoire vive* : mes faits et gestes se ressemblent, se répètent, se systématisent, enregistrent. Un dispositif de recherche et d'expérimentation avec et à partir du téléphone mobile prend place très rapidement ; la vitesse, le mouvement, le déplacement, le paysage m'attirent, j'assimile rapidement les processus simples permettant la captation instantanée des éléments du *réel* que je traverse, *mon réel au jour le jour*.

« 50 millions : c'est le nombre de Français équipés d'un téléphone intelligent, Ou smartphone, en 2016. Soit 65% de la population. Chez les 18-24 ans, on grimpe à 95%⁴⁵⁷. »

Un véritable ami de confiance ? Nous pouvons en douter, tant l'addiction qu'il provoque, la nécessité d'être en sa présence, et secondé par lui, - à moins que ce ne soit l'inverse ? - est omniprésente. Oui, nous pouvons parler d'une drogue, lorsque la moyenne journalière dans son utilisation quotidienne est de 3h16, et qu'on le toucherait plus de 221 fois par jour⁴⁵⁸.

« Qui fait quoi avec son portable ?

En 2016, 65% des Français ont un *smartphone*, contre 58% en 2015 (et 11% en 2011)
88% des moins de 40 ans sont équipés, tout comme 30% des plus de 60 ans.

Les différents usages de l'internet mobile :

- Navigation sur internet (55%)
- Téléchargement d'applications (48%)
- Géolocalisation ; chercher un restaurant (42%)
- Visionnage des vidéos (34%)⁹

⁴⁵⁶ Eric Sadin, *L'humanité augmentée*, *op. cit.*, p. 62-63.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 67.

⁴⁵⁸ Boris Manenti, « Le phubbing serait-il le mal du siècle ? », *Nouvelobs*, <https://www.nouvelobs.com/tech/20151009.OBS7364/le-phubbing-serait-il-le-mal-du-siecle.html>, publié le 11 octobre 2015, consulté le 5 juillet 2016.

Les usages en fonction de l'âge :

- 83% des 12-17 ans surfent sur Internet, 91% des 18-24 ans, 81% des 25-39 ans ;
- 80% des 12-17 ans téléchargent des applications, 88% des 18-24 ans, 72% des 25-39 ans ;
- 41% des 12-17 ans cherchent un bar ou un restaurant, 78% des 18-24 ans, 68% des 25-39 ans ;
- 60% des 12-17 ans échangent des messages via Whatsapp, 58% des 18-24 ans, 49% des 25-39 ans.⁴⁵⁹ »

« Au Moyen-Âge, on disait de quelqu'un qu'il était 'addicté' lorsqu'il était en dette à l'égard d'une autre personne et qu'il devait s'en acquitter par son travail. Le terme latin *addictus* signifie 'adonné à' : le créancier pouvait faire ce qu'il voulait de son débiteur, qui lui était donc soumis au même titre qu'un esclave. La personne qui souffre d'addiction ne s'appartient plus. Elle contracte ainsi une dette psychique, elle-même source de dépression. Le cercle est pour le moins vicieux ⁴⁶⁰ ! »

Aujourd'hui, le sens de l'addiction a muté, et s'est transformé pour désigner une dépendance d'origine physiologique, psychique. Le vice lié au smartphone, est évidemment dû à toutes les capacités technologiques qu'il contient, très facilement, légèrement, bien qu'empli de multiples informations et données immatérielles. Si bien que l'accoutumance devient similaire à celle du besoin de nicotine, pour les fumeurs.

« Nous pouvons toujours tout savoir, tout le temps. Et nous sommes tellement habitués à consulter notre smartphone pour un oui ou pour un non, que nous le cherchons en permanence. Nous rouvrons cette appli que nous avons déjà consultée dix fois, regardons l'heure, contrôlons l'arrivée de nouveaux courriels ou de nouveaux textos, au cas où nous n'aurions pas entendu les notifications. Le geste devient compulsif comme celui que les fumeurs connaissent bien, qui leur fait prendre une cigarette parfois par pur réflexe, ou bien pour se donner une contenance, passer le temps. D'ailleurs, la société américaine Vaporcade propose le téléphone qui fait aussi vaporette, on peut ainsi... fumer son téléphone ou téléphoner avec son e-cigarette, c'est selon⁴⁶¹. »

Un réflexe donc, incontrôlé, il est difficile de s'en défaire. Faudrait-il penser à un traitement de choc, celui qui pousserait l'individu à s'arrêter, à se déconnecter pour un temps, mort, libre, vide de cette substance anxiogène ? Toujours plus, plus vite, mieux. On peut le constater, lorsque le téléphone charge

⁴⁵⁹ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 69. Source : *Arcep* (Autorité de régulation des communications électroniques et des postes), Baromètre numérique, 2016.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 64-65.

⁴⁶¹ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 69-70.

lentement, ne capte pas, n'a pas de réseau, la nervosité est accrue, la personne commence à trembler, à s'agiter fébrilement, en attente de réponse, de réception, d'informations souhaitées. Addiction malade, psychique, organique, ou d'un autre ordre ? Serait-ce plutôt de l'ordre de l'objet transitionnel, comme le doudou ou la tétine des bébés et enfants, qui ne les trouvant pas, en leur absence, perdent totalement le contrôle d'eux-mêmes et sont inconsolables ?

« Superordinateur miniature, le smartphone est aussi notre doudou sans fil. Le doudou ? C'est cet objet dit 'transitionnel', décrit par le pédopsychiatre et psychanalyste Donald Winnicott dans les années cinquante, qui rassure le bébé en l'absence de sa mère. Comme si ce doudou – peluche, lange, chiffon – que le nourrisson et le jeune enfant touchent, palpent, reniflent, mordillent, imprègnent de leur bave et de leur odeur, était une maman de substitution, rassurante et odorante. L'objet transitionnel active les sens que l'on appelle 'proximaux' (de proximité), à savoir l'odorat, le goût et le toucher. Ils sont particulièrement en éveil, et même comblés, lorsque le bébé est lové dans les bras de sa mère. Enveloppé dans la chaleur maternelle (mais cela marche aussi avec la chaleur paternelle), le nourrisson se sent goûté, senti, touché. Il est calme, ferme les yeux, tout à son plaisir de ressentir avec la bouche, le nez, les doigts, les effluves parentaux⁴⁶². »

Le toucher, encore. Le doudou sans fil se doit d'être présent 24h/24 et assouvir notre désir de chaleur maternelle, sans lequel nous serions complètement dépossédés. Mais est-ce seulement cette manipulation, cette préhension qui tranquillise le stress, ou plutôt les possibilités de se sentir exister ?

Twitter, c'est téter

Hervé Fischer s'intéresse à l'application et au réseau social *Twitter*, dans une approche parallèle à celle de Michael Stora et Anne Ulpat. Selon lui, apparaître, s'exprimer sur *Twitter*, serait encore lié au contact charnel et maternel perdu, une recherche incessante de lien depuis la coupure du cordon ombilical.

« Le succès de la plateforme Twitter de miniblogs de 140 caractères maximum constitue une illustration aussi originale qu'incontournable de l'importance fondatrice du mythe de l'unité dans notre imaginaire collectif actuel. Il exalte nos désirs de solidarité, de liens sociaux, il énerge les hyperliens numériques. Et son fondement est biologique, comme nous l'avons précédemment

⁴⁶² *Idem.*, p. 74-75.

souligné. Il est la mémoire de l'unité originelle du fœtus avec le corps maternel, que nous perdons tous à la naissance, aussitôt coupé le cordon ombilical⁴⁶³. »

Des hyperliens numériques aussi dangereux que les effets de la cigarette sur l'organisme ? Il semblerait évidemment que non, mais pourrait être aussi délicat psychiquement que l'effet de la cigarette. La cigarette remplace la tétine, le « bout de sein » de la mère, *Twitter* prenant sa place, représente un allaitement de taille numérique globale, où chacun espère goulument être rassasié, sans trouver aucune satiété.

« Il semble que le tweet ait remplacé la cigarette aujourd'hui tant décriée. Que nous dit la mythanalyse ? Que la cigarette a été un bout de sein symbolique et qu'elle a assuré le tétage social de l'homme virilement branché, puis de la femme qui s'affirme à l'égal de l'homme, pendant deux ou trois générations. Aujourd'hui que nous dit la mythanalyse de la tweetomanie ? Qu'il y a une demande d'affection frustrée qui s'exprime dans le tweet, comme dans l'usage de la cigarette. Que le tweet remplace la cigarette de l'adulte qui tète le sein social de la société. Même vide du message que nous retweetons et de la volute de fumée de cigarette que nous envoyons dans l'espace social. Ce sont deux rituels successifs du même tétage social, qui répond à la nervosité qu'il euphorise et apaise⁴⁶⁴. »

« Nul ne s'exprime dans le vide⁴⁶⁵ », selon Laurence Allard, mais le message publié peut être vide de sens, « le tweet ne tète pas dans le vide, pas plus que le rond de fumée⁴⁶⁶. » L'envie irréprensible de montrer à la surface du globe numérique que l'on est *toujours là*.

« Peu importe que personne ne prête d'attention aux tweets des autres. On fume ou on tweete de préférence avec des amis ou des abonnés, du moins symboliquement, car en réalité, on tweete pour soi, comme on fume pour soi, sachant qu'on crée ainsi un lien social virtuel (imaginaire). Et on crée une dépendance au réseau social, comme si le tweet était la nicotine du numérique. Lorsqu'on est en manque, on écrit un tweet, on cherche quelque chose à dire pour pouvoir tweeter. Et il en résulte que 90% des tweets ne sont d'aucun intérêt quant à leur contenu. Seul compte de s'être branché et d'avoir cru dire ainsi à la face du monde : j'existe toujours, j'espère que vous allez le remarquer⁴⁶⁷. »

⁴⁶³ Hervé Fischer, *La pensée magique du Net*, Paris, François Bourin, 2014, p. 61.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 61-62.

⁴⁶⁵ Allard Laurence, Vandenberghe Frédéric, « Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », *Réseaux*, 2003/1 (n° 117), p. 191-219. DOI : 10.3917/res.117.0191. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-191.htm>, consulté le 25 octobre 2015.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

Même si le contenu du message n'est peut-être pas profond ou culturellement, intellectuellement, politiquement intéressant, une nuance est à donner. L'individu poste, publie sur *Twitter*, comme il le fait sur *Snapchat* ou *Instagram* avec ses images et selfies en prenant part à cette dictature du *like* qui, elle aussi est complètement addictive. Certains ne vivent que pour améliorer leur score, d'autres, principalement des internautes ayant pour but un projet lucratif, achète des comptes et des profils pour exploser les compteurs et apparaître dans ce flot inépuisable et intarissable.

Pour prendre un exemple de la vie ordinaire et contemporain de ces écrits, le chanteur et musicien belge Stromae a réalisé *Carmen*, en 2013, reprenant la composition initiale de Georges Bizet (1875), et présentant une satire grinçante de cet environnement *Twitter*. « Prends garde à toi », célèbre refrain de 1875, mais prendre garde à cet « oiseau de malheur », qui, à force d'accompagnement persistant, du levé au couché, termine, englouti avec des dizaines d'autres, dans la gorge et l'estomac d'un oiseau bleu dévorant ses proies une à une. Les paroles font écho à cette situation, les images du clip également. On peut y voir l'artiste mis en scène sous forme de dessin animé, dans une journée type, prenant des selfies avec son oiseau, des photos de ses repas, des images heure après heure. L'éventuel amour d'une femme apparaît comme un voile, et sera très vite expulsée de la surface de la terre par l'oiseau jaloux qui ne laisse aucune place à l'humain.

« Carmen,⁴⁶⁸

[Couplet 1]

L'amour est comme l'oiseau de Twitter
On est bleu de lui, seulement pour 48 heures
D'abord on s'affilie, ensuite on se follow
On en devient fêlé, et on finit solo
Prends garde à toi
Et à tous ceux qui vous like
Les sourires en plastique sont souvent des coups d'hashtag
Prends garde à toi
Ah les amis, les potes ou les followers
Vous faites erreur, vous avez juste la cote

[Refrain]

Prends garde à toi
Si tu t'aimes
Garde à moi

⁴⁶⁸ Clip vidéo, « Carmen », Stromae, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=UKftOH54iNU>, consulté le 3 juillet 2018.

Si je m'aime
Garde à nous, garde à eux, garde à vous
Et puis chacun pour soi
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça consomme, somme, somme, somme, somme

[Couplet 2]
L'amour est enfant de la consommation
Il voudra toujours toujours toujours plus de choix
Voulez voulez-vous des sentiments tombés du camion ?
L'offre et la demande pour unique et seule loi
Prends garde à toi
"Mais j'en connais déjà les dangers, moi
J'ai gardé mon ticket et, s'il le faut, j'vais l'échanger, moi
Prends garde à toi
Et, s'il le faut, j'irai m'venger moi
Cet oiseau d'malheur, j'le mets en cage
J'le fais chanter, moi"

[Refrain]
Prends garde à toi
Si tu t'aimes
Garde à moi
Si je m'aime
Garde à nous, garde à eux, garde à vous
Et puis chacun pour soi
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça consomme, somme, somme, somme, somme
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime
Comme ça consomme, somme, somme, somme, somme

[Outro]
Un jour t'achètes, un jour tu aimes
Un jour tu jettes, mais un jour tu payes
Un jour tu verras, on s'aimera
Mais avant on crèvera tous, comme des rats⁴⁶⁹ »

L'exemple de ce chanteur n'est pas pris au hasard, car il pratique la méthode de la *postproduction*, en reprenant le fond sonore de Georges Bizet, et retravaille lui-même un son électronique, à la manière d'un DJ, mixe et colle des éléments qui n'auraient pas vraiment de liens à l'origine. Le *Carmen* de 1875, fait référence à l'amour comme un « oiseau rebelle ». Il s'agit donc, ironiquement, de dénoncer la dépendance

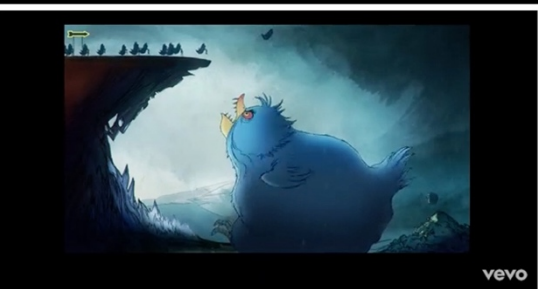
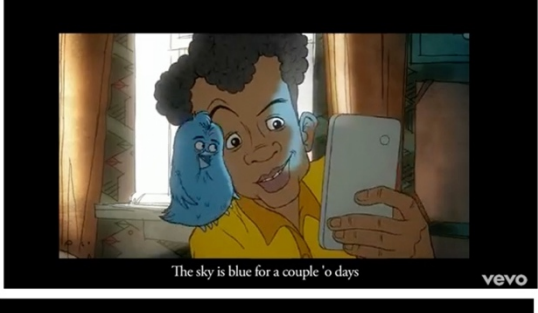
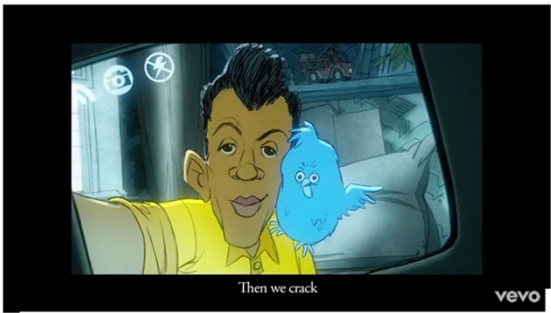
⁴⁶⁹ « Carmen », Stromae, *Genius Lyrics*, <https://genius.com/2103873>, consulté le 3 juillet 2018.

aux réseaux aujourd'hui, comme la difficulté des liens sociaux et amoureux à une époque où tout est extrêmement fugace, trouver un amour d'un soir est chose aisée, mais quelqu'un avec qui partager des moments réels l'est chaque fois moins. Mais trouve-t-on l'amour comme on cherche quelque chose ?

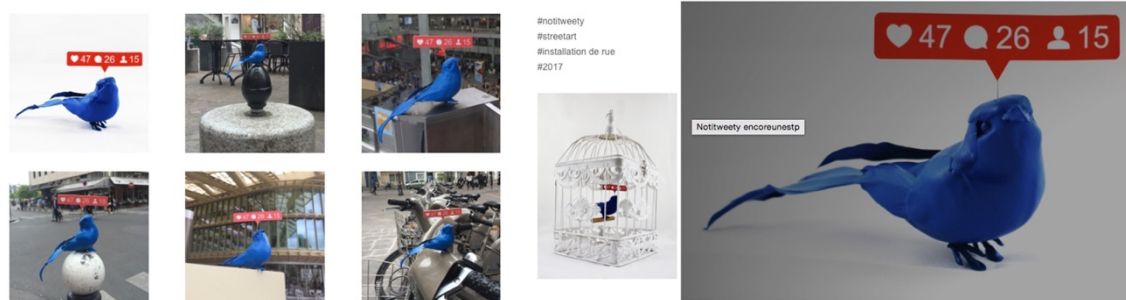
C'est une injonction qui se fait brusque et violente, mais nécessaire pour le chanteur. Il est notamment intéressant de souligner que la présence de Stromae sur Internet est un élément qu'il contrôle presque totalement. Les vidéos de ces clips sont postées par lui-même via la plateforme *Vevo*, une équipe performante filtre toutes les informations et contenus indésirables.

Un autre projet, artistique celui-ci, du street artiste anonyme *Encoreunestp*, présente des oiseaux bleus intitulés *#notitweety*, 2017, possédant une étiquette rouge où des logos reprenant les *like*, commentaires, et amis montrent que 47 internautes ont aimé le tweet imaginaire, 26 commentaires ont été publiés et 15 personnes ont participé à cet échange. En les posant et les intégrant dans l'espace d'exposition ou celui de la rue, *Encoreunestp* déplace des entités numériques sous forme physique et visuelle, et les laisse à disposition de celui qui les trouvera. *#notitweety* pourrait être interprété par « pas de petit tweet », si l'on mélange l'anglais au français, ou encore « naughty Tweety », « Méchant Titi », le célèbre oiseau du dessin animé *Titi et Grosminet*, l'un des personnages des *Looney Tunes*.

Parmi ces séries d'oiseau, certains sont placés dans des cages blanches, comme celles que l'on possède pour les oiseaux que l'on laisse en vitrine, prisonniers dans une *cage dorée*. En les plaçant dans l'espace urbain, aux vues de tous et à l'air libre, *Encoreunestp* libère cet « oiseau de malheur » des prises de Twitter.



Stromae, *Carmen*, 2013
 Vidéo Clip, couleurs et son, 3'37"
 Compositeur, Georges Bizet, 1875
 Captures d'écran du *MacBookPro*, du site *Youtube*
 Montage *Photoshop*, 2018



encoreunestp, *notitweety*, 2017
 Installation de rue
 Captures d'écran du site de l'artiste
<http://encoreunestp.com>

Et Hervé Fischer nous interpelle :

« Le logo de Twitter nous le rappelle : ces messagers du cybermonde, ce sont des oiseaux bleus, comme la fumée de cigarette, comme le ciel où ils volent. Les grands mythes s'incarnent souvent dans des oiseaux (...) ils jouent un rôle essentiel dans les mythologies de l'Égypte ancienne, de la Chine, du Japon, en Amérique précolombienne. Dans la mythologie grecque, c'est Zeus lui-même qui se métamorphose en cygne pour séduire Lédä. Dans la mythologie biblique, le Saint-Esprit apparaît sous forme d'une colombe. Les oiseaux numériques symbolisent-ils encore aujourd'hui le ciel, l'esprit humain, la spiritualité, l'élévation virtuelle⁴⁷⁰ ? »

Phubbing

Cette attitude si compulsive que nous voyons, ou vivons au jour le jour avec le *smartphone*, dépasse complètement le cadre de l'intimité ; le moment où l'on se retrouve seul, on s'ennuie, et chercherait à combler un vide, passer le temps. Les individus fixent le cadre de leurs écrans, sont compter, sans se rendre compte que l'autre est à nos côtés, que l'instant présent pourrait se trouver *ailleurs*.

« Les e-mails même au lit ! 89% des cadres consultent leurs e-mails professionnels plusieurs fois par jours sur leur temps privé ; 93% le font aussi pendant leurs congés ; 82% dans leur voiture... Et 51% dans leur lit⁴⁷¹. »

⁴⁷⁰ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁷¹ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 20. Source : étude réalisée par l'éditeur de logiciels Roambi, en 2013.

« Nous sommes tous des phubbers⁴⁷². » *Phubbing*, est un terme étant très récemment entré dans le vocabulaire numérique, contractant « phone » et « snubbing », de snober, pourrait se traduire par *télésnober* en langue française. C'est par exemple, regarder son téléphone quand quelqu'un d'autre nous parle, lire ses emails, ses publications, actualiser les notifications provenant des multiples réseaux sociaux ; tout en étant socialement, ou pourrait-on dire, physiquement impliqués avec d'autres individus. Au cours d'un diner, d'une réunion ; être là en étant ailleurs, qu'il s'agisse d'être à table ou au lit. En attendant le bus, dans la queue du supermarché, en patientant chez le médecin... cela reste une mauvaise habitude, difficile à corriger et à éviter, notamment dans les moments d'inactivité, où l'ennui est sensation typique et très vite ressentie aujourd'hui, où chaque espace-temps, chaque instant doit pouvoir être lié, connecté à cette vie virtuelle.

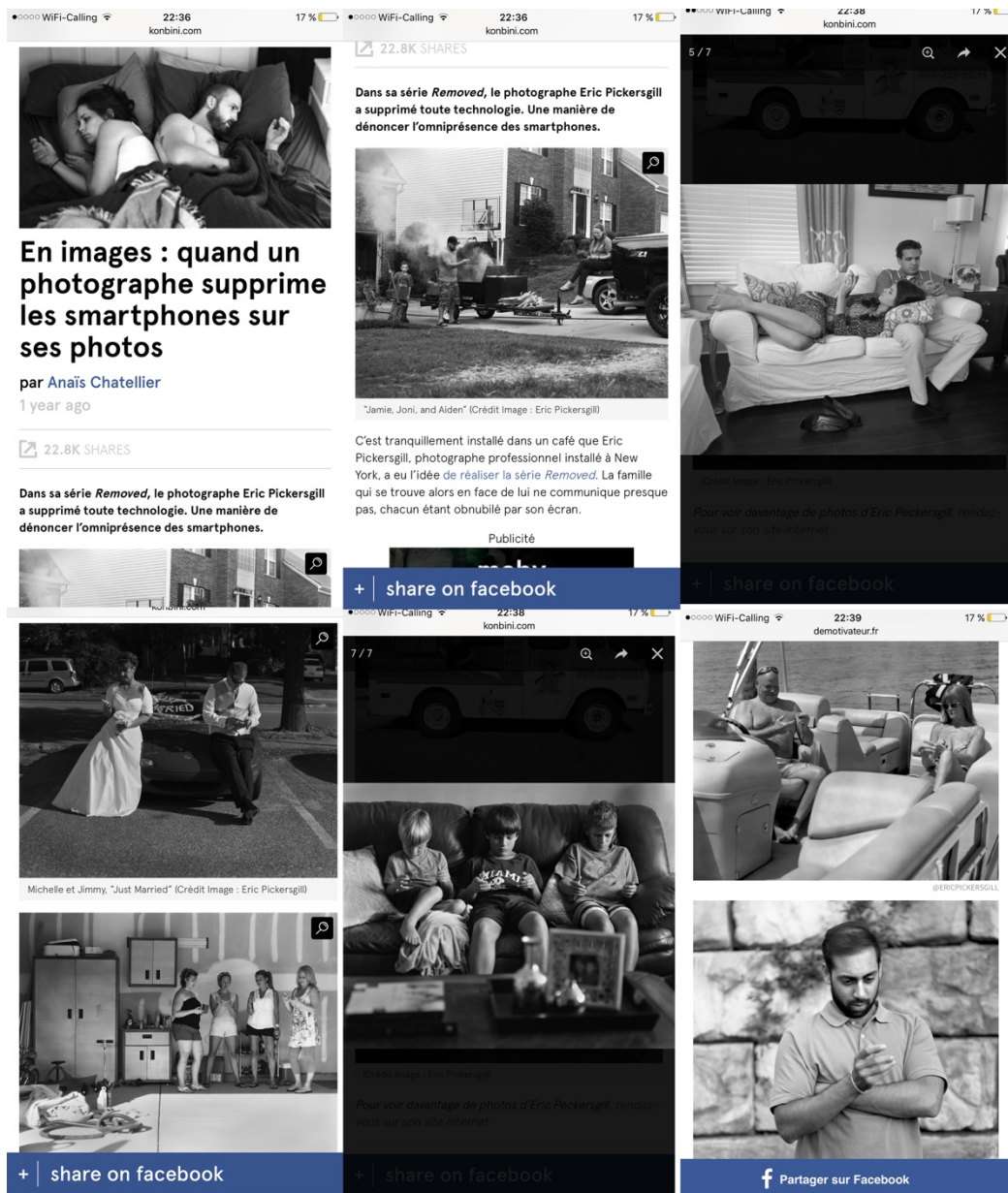
La déconnexion est d'ailleurs très souvent symptôme d'anxiété. Les spécialistes sur ce sujet, tel Michael Stora, ont déjà nommé ce phénomène, FOMO, c'est la *fear of missing out*, la peur de rater quelque chose. Le psychologue explique que le fait d'accepter de se déconnecter, c'est accepter en quelque sorte de mourir, puisque le monde virtuel continu d'avancer et de tourner sans celui qui n'y appartient pas, ne serait-ce que pendant quelques minutes. Se déconnecter, c'est accepter de s'éteindre, en même temps que l'écran. Noir. Vide ?

Une nouvelle phobie apparaît également prenant comme nom NOMOFOBIA, la phobie de perdre son mobile. On peut facilement imaginer ce qu'il pourrait se passer dans une situation analogue. Toute la vie d'un individu s'y trouve, les contacts, le lien virtuel avec les amis virtuels, les images de voyages, documents de travail, médicaux, la boussole, le réveil, toutes les applications accompagnant et enrichissant la vie réelle.

« Bel et bien objet transitionnel, il contient beaucoup de nous-mêmes (des photos, des contacts, des rendez-vous importants notifiés et conservés, des messages personnels et mêmes intimes envoyés ou reçus), un 'nous-même' hors de notre corps qui fait la transition entre le reste du monde et nous⁴⁷³.

⁴⁷² Boris Manenti, *op. cit.*

⁴⁷³ *Idem*, p. 78.



Erik Pickersgill, *Removed*, 2015
Série de photographies en noir et blanc
Captures d'écran d'iPhone 6 de Facebook
Anaïs Chatellier, « En images : quand un photographe supprime les smartphones sur ses photos »

Une série d'images circulant sur les réseaux sociaux en 2015, provoque un impact visuel à ceux qui en prennent connaissance, un retentissement et des partages répétés. Le photographe Erik Pickersgill, avec ce projet *Removed* (2015), décide d'effacer les *smartphones* des mains des utilisateurs qu'il a pris préalablement en photo. A chaque moment de la journée, seul ou accompagné, petit ou grand ; dans un moment convivial, officiel, important, intime, les individus sont doublement assistés. Ici, ils regardent leur main, vidée de cette prothèse prolongeant leur corps ; un néant qui ne fait que souligner la trop grande importance et la signification de ces gestes au quotidien. Vidées de leur contenu « intelligents », ces êtres humains semblent bien vides dans leur attitude face à l'autre qui se tient à ses côtés.

En sortant de leur propre mariage, au lit, préparant un barbecue en famille, trois jeunes amis prostrés sur le canapé et jouant chacun avec son appareil ; toutes ces situations réelles, le photographe n'a pas prévu de montage, font écho à ce que tous vivent au quotidien. Où le lien avec le virtuel se trouve plus fort qu'avec les personnes physiquement présentes. La main sans objet, sans objectif, sans appareil, trouve ironiquement la forme des petites figurines *Playmobil*, avec lesquels jouent les enfants. Celles dans lesquelles nous pouvons insérer et fixer des petits instruments, les faire jouer, les manipuler comme des marionnettes. La main, outil le plus archaïque, celle qui crée, fait, réalise, est ici dépourvue de toute tâche, vide, plus seule encore que son *propriétaire*.

Très fortement relayée, cette série a fait parler, couler de l'encre virtuelle à force de clics répétés et de partages intempestifs. Mais, après l'impact visuel provoqué, a-t-elle pu, ne serait qu'un instant, fait réfléchir l'autre sur sa propre utilisation, la nécessité de prendre plus de temps pour le passer avec celui, celle, ceux qui respirent, organiquement, dans le même espace physique que lui ? L'absence de regard sur l'autre qui nous accompagne, est souvent considéré comme le comble de l'irrespect et provoque évidemment une frustration pour l'autre qui cherche sans relâche à capter l'œil de celui avec qui il est, physiquement, ici, et maintenant :

« Avec l'échange de regards se produit un fait étrange qui resserre encore ce lien : l'œil qui perçoit une autre personne, en se dirigeant sur elle, adoptera une expression qui variera selon la façon dont l'autre est regardé. En assimilant dans le regard une autre personne, on se révèle à soi-même ; dans la même action, le sujet cherche à connaître en elle sont objet, et se livre à lui. On ne peut pas prendre l'œil sans donner en même temps. L'œil dévoile à l'autre l'âme qui cherchait à le

dévoiler. Cela ne se produit de façon manifeste que dans un échange immédiat de regards, et est ici atteinte la réciprocité la plus accomplie du domaine entier des rapports humains⁴⁷⁴. »

Que faire alors, quand l'œil est collé à l'écran ? Quand aucun échange ne se fait ? Comment se révéler à l'autre, à soi-même, si c'est dans l'autre virtuel que l'on se cherche ? Un échange est-il possible, réel, dans cette situation ? L'interface de l'écran est médiatrice entre l'homme et son environnement. Ici, l'interface entrave totalement ce qu'il se passe devant lui, derrière le mobile. Une image est envoyée, le fil du mur de Facebook est déroulé, un message ne devrait pas tarder à arriver, et demandera, sans autre : « T'es où ? »

Sousveillance généralisée

Doug, un des personnages principaux de la série télévisée américaine *House of Cards*⁴⁷⁵, il se trouve assis devant son ordinateur et contemple des images d'une jeune fille aimée, qu'il croit disparue. La scène est plongée dans une certaine obscurité, les deux principales sources de lumière proviennent de l'extérieur et passent à travers les stores accrochés aux fenêtres, ainsi que de deux abat-jours disposés de manière symétrique, aux deux extrémités du sofa du salon. Le téléphone fixe commence à retentir, Doug se déplace pour y accéder et répondre, et c'est au tour du *Blackberry* de tinter, puis une autre sonnerie, celle du logiciel *Skype* se déclenche, et enfin l'*Iphone* se met en branle, sonnante et vibrante. Tous les éléments destinés à communiquer bourdonnent et résonnent dans l'appartement dans un brouhaha inquiétant, rendant l'acteur nerveux.

Un homme au bout de la ligne lui fait comprendre que la jeune fille, Rachel, n'est pas morte et lui ordonne d'ouvrir son ordinateur ; que Doug avait précédemment refermé sous le poids de la tension provoquée par tous les appels lui étant adressés simultanément. L'homme a piraté ses appareils et le bombarde d'images de Rachel, aperçue dans diverses situations et nombreux lieux disposant de caméras de vidéosurveillance. Il s'agit d'un chantage, si Doug libère un des amis de cet homme, il pourrait retrouver la trace de la jeune femme.

⁴⁷⁴ Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit. Sociologie des sens*, Paris, Payot, 2018, p. 84.

⁴⁷⁵ Créée en 2013 par Beau Willimon, il s'agit d'une série télévisée adaptée du livre homonyme de Michael Dobbs, dans laquelle les personnages de Frank et Claire Underwood laissent découvrir un monde de secret, de vénalité, de corruption, d'insatiable ambition dans les coulisses du pouvoir et des méandres de la politique américaine, au sein de la Maison Blanche. Il s'agit de l'épisode 37, saison 3: ce passage apparaît peu avant la bande-son marquant le début de chaque épisode (4'21").

La conversation se termine, l'homme raccroche. Sous un accès de rage, Doug jette le téléphone fixe contre un meuble de la cuisine, situé en face de lui. Il rassemble tous ses appareils et les porte jusqu'au plan de travail. Il ouvre le robinet de l'évier, y balance les objets « communicants », détruisant toute empreinte technologique présente, sous la « vue » potentielle de son maître chanteur.

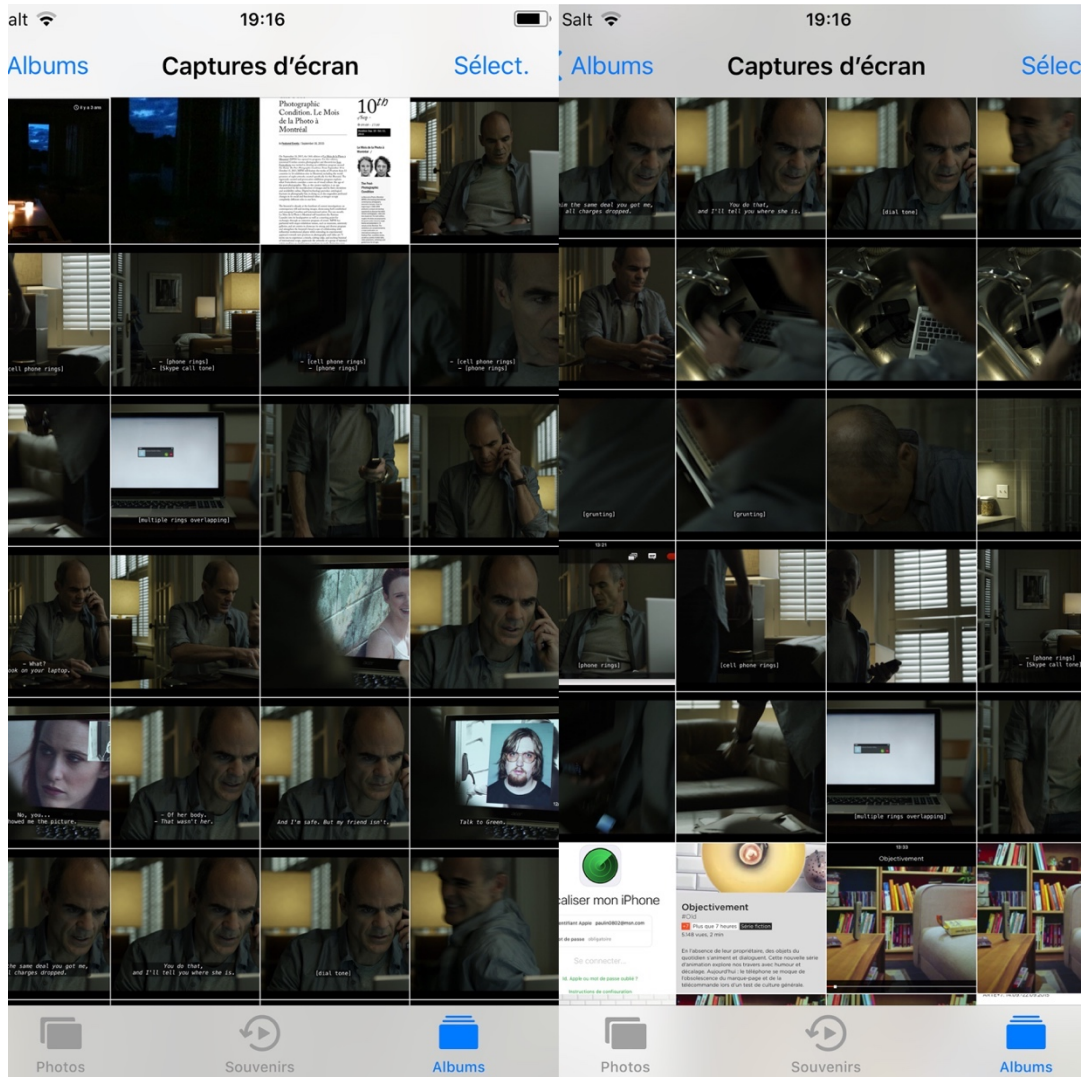
Cette scène est certes fictive, mais nous y reconnaissons tous un son ou un geste familier ; elle ne peut laisser insensible face à l'usage que nous avons aujourd'hui de tous ces outils dans notre vie ordinaire. Tenant officiellement pour rôle de faciliter notre quotidien, de nous rendre toujours plus disponibles dans nos échanges téléphoniques et conversationnels, et ce, peu importe le lieu géographique ou le temps chronique, chacun de ces instruments est potentiellement « piratable ». Suivant le mode d'inscription et d'acceptation nécessaires afin de pouvoir utiliser l'un d'entre eux, nous sommes « visibles », 24h/24. Toutes nos compagnies : communicantes, intelligentes, « *informantes* » ; tactiles, tenant dans la poche, se doivent d'être détruites par Doug afin qu'il puisse prétendre à un anonymat « possible », somme toute dérisoire.

« *Où es-tu ?* Je suis dans le train, je compose un numéro, 'le destinataire de l'appel' répond. Il me salue sans avoir demandé 'allô, qui est au téléphone ?', puisque sur son portable a été affiché mon nom, enregistré dans le répertoire de son appareil. Moi, toutefois, je lui adresse tout de suite une question : 'où es-tu ?'. Il y a quelques années, commencer avec cette question aurait paru absurde : 'et où veux-tu que je sois ? Je suis *ici*, c'est-à-dire *là* où tu m'appelles⁴⁷⁶. »

« T'es où ? », est en effet la question qui est devenue le nouveau « Allô » ou « Bonjour », de l'époque actuelle. Nous sommes joignables de partout, et pouvons nous trouver partout. Mais les autres le peuvent également. Nous vivons dans une ère de surveillance spécifique, qui se construit par « l'interconnexion des technologies numériques, de la géolocalisation, de la vidéosurveillance, des bases de données, de la biométrie, de l'interception des communications et de l'horizontalisation planétaire de l'ensemble de ces aspects⁴⁷⁷. » Dominique Quessada évoque d'ailleurs le terme de sousveillance, car il s'agit d'un mode qui se distingue des modes antérieurs, en ce que l'individu est lui-même, avec sa technologie embarquée, un élément captant des capteurs qui laissent des traces dans l'environnement numérique.

⁴⁷⁶ Maurizio Ferraris, « Écrire avec le téléphone », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷⁷ Dominique Quessada, « De la sousveillance, La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité », *Multitudes*, n°40, 2010, p. 54.



Beau William, *House of Cards*, Diffusé en 2015
 Épisode 37, Saison 3
 Captures d'écran d'*iPhone 6*, de *Netflix*

La surveillance est directement liée à la question de la visibilité, au regard. L'œil en est son instrument ultime, on le retrouve dans le Panoptique de Bentham re-exposé par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*⁴⁷⁸. « Surveiller, juger, punir, avant tout, c'est regarder. » Mais le regard est également étroitement lié à la question de la critique et de la pensée intellectuelles. Poser un regard sur quelque chose, ou dans la tradition occidentale, comprendre, « c'est éclairer, poser la lumière sur les ténèbres de l'ignorance ou du non-révéle. »

« Le 'spéculatif' est une variante du scopique (*speculativus* : 'contemplatif', *speculum* : 'miroir'). N'échappant pas à ce cadre général, l'intellectuel posant sur la surveillance un regard critique peut donc s'approprier d'un certain 'point de vue' comme un site de surveillance de la surveillance : un regard regardant des regards qui regardent des regardés⁴⁷⁹. »

Nous le voyons avec l'exemple de l'extrait de *House of Cards*. La surveillance aujourd'hui a changé de nature. Son essence repose désormais sur les instruments de calculs et non plus sur ceux de la vision. Il y a eu passage manifeste du visible vers l'invisible, où ce n'est plus « un regard qui juge, mais une capacité de calcul fondée sur les probabilités et l'analyse statistique des données⁴⁸⁰. » En fabriquant, par les allers et venues sur Internet, les tweets, posts, envois de photographies, création de sites ou blogs, par les paiements et réservations effectués, l'on sème des bribes immatérielles et constituent une base, qui sous-tient notre identité virtuelle. Nos données. Que l'on donne, sans le voir, à cette veille informatique sans regard. La sous-veillance, c'est cette base, par définition située *sous*.

« 'Veiller' signifie 'garder les yeux ouverts'. 'Surveiller', c'est 'veiller sur', ouvrir des yeux scrutateurs de façon particulièrement intense. Le sur-veillant est toujours en position épiscopale (littéralement : celui qui voit les choses d'en haut) par rapport au sur-veillé. Ainsi, là où 'surveillance' désigne une modalité de contrôle basée sur un *scopique redoublé* – ouvrir les yeux depuis un 'dessus' d'où l'on regarde – 'sous-veillance' pourrait en nommer une pratique reposant sur un scopique *atténué*⁴⁸¹. »

Postez une image sur *Instagram*, et vous êtes, si vous le souhaitez, géo-localisé.

⁴⁷⁸ Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴⁷⁹ Dominique Quessada, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁸⁰ *Idem*, p. 56.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 56.

Utilisez une application pour courir, et l'itinéraire que vous avez parcouru sera tracé et publié.

Demandez à manger sur un site de livraison à domicile, et l'on connaîtra vos goûts personnels et vos habitudes en quelques clics qui se répèteraient.

Écoutez de la musique sur *Spotify* ou *Deezer*, et bientôt vous recevrez des notifications et des albums particuliers en liens avec vos écoutes et *playlists* de sons passés.

Achetez un billet d'avion pour Rio et dans quelques mois vous recevrez une alerte de prix imbattables vous incitant à y retourner.

Écrivez à un ami que vous vendez votre voiture, des sites tel le *Bon coin* apparaîtront dans les fenêtres intempestives.

« Google prétend pouvoir savoir grâce à l'analyse de ses navigations sur l'Internet qu'une personne s'apprête à avoir l'idée de changer de travail plusieurs mois avant que cette personne ne le sache elle-même⁴⁸². »

Les systèmes de variabilités statistiques prennent le pouvoir, et posent la question de la subjectivité de l'individu aujourd'hui. Serait-il encore en position de ses « propres moyens » : de faire lui-même ses propres choix, rechercher réellement ce qu'il recherche, penser ce qu'il pense ? L'idée d'intentionnalité individuelle se voit bafouée face à la multiplicité des logiciels, des sites, qui contrôle, sans qu'il le voie, tous ses faits et gestes, toutes ses données, qui font de lui un être numérique parmi tant d'autres où l'opinion et la critique n'importe pas, elle dérange plutôt, est souvent censurée, masquée, bloquée.

« Cette présence invisible signe aussi le triomphe du banal dans la signification : ce n'est plus l'exceptionnel ou le déviant – les 'anormaux', comme disait Foucault – qui devient l'objet de la surveillance, mais au contraire le tout-venant, c'est-à-dire le statistiquement normal. L'anormal, ses gestes, ses dispositions, ses actes cessent de constituer la référence négative contre laquelle s'adosse la normalité. La sousveillance globale travaille sur de grandes masses d'informations. Ce n'est plus l'attitude unique et isolée en tant qu'elle se détache de la norme qui se voit scrutée, mais la totalité des actes ordinaires dont l'amas et l'interaction fabriquent la norme qui se trouve possiblement enregistrée et analysée dans une perspective actuarielle⁴⁸³. »

⁴⁸² Dominique Quessada, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁸³ *Idem*, p. 58.

Une résistance serait donc nécessaire, quant à ce flot incessant et puissant d'informations visant directement la norme, la masse, le « troupeau », comme à la consommation généralisée. Pour plus d'anormaux dans cette vie numérique, permettrait de faire évoluer les consciences et les manières de vivre, ensemble, seul, en société. Il ne s'agit pas de résistance totale, car il serait clairement fâcheux de se priver d'accès à certains contenus et informations. Pour une déconnexion plus régulière, très certainement.

6.3. *Vous êtes ici* (2014)

2011

09.10.2011_Vol 2343_Genève (GVE) – Paris (CDG)_17 :00_18 :10

09.10.2011_Vol 0454_Paris (CDG) - São Paulo (GRU)_23 :35_06 :00

24.10.2011_Vol 0459_São Paulo (GRU) - Paris (CDG)_20 :15_11 :35

25.10.2011_Vol 2342_Paris (CDG) – Genève (GVE)_15 :00_16 :10

14.11.2011_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_12 :50_14 :15

17.11.2011_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_14 :50_16 :10

24.11.2011_Train 6574_Genève – Paris Gare de Lyon_14 :28_17 :51

25.11.2011_Train 6589_Paris Gare de Lyon – Genève_20 :09_23 :25

28.11.2011_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_12 :50_14 :15

2012

09.02.2012_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_12 :50_14 :15

17.02.2012_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_14 :50_16 :10

08.06.2012_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_10 :55_12 :20

20.06.2012_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_15 :25_16 :45

22.06.2012_Vol 0090_Genève (GVE) – Dubai (DXB)_15 :15_23 :30

23.06.2012_Vol 0658_Dubai (DXB) – Mâle (MLE)_03 :25_08 :35

30.06.2012_Vol 0653_Mâle (MLE) – Dubai (DXB)_23 :00_02 :00

01.07.2012_Vol 0089_Dubai (DXB) – Genève (GVE)_08 :55_13 :45

14.07.2012_Vol 1926_Genève (GVE) – Amsterdam (AMS)_09 :10_10 :50

14.07.2012_Vol 0641_Amsterdam (AMS) – New York (JFK)_13 :25_15 :30

22.07.2012_Vol 0642_New York (JFK) – Amsterdam (AMS)_18 :00_07 :25

23.07.2012_Vol 1927_Amsterdam (AMS) – Genève (GVE)_09 :35_11 :05

14.09.2012_Vol 0949_Genève (GVE) – Lisbonne (LIS)_06 :40_08 :10

14.09.2012_Vol 0047_Lisbonne (LIS) – Porto Alegre (POA)_10 :15_17 :30

23.09.2012_Vol 1892_Rio de Janeiro (GIG) – Porto Alegre (POA)_15 :45_17 :55

22.11.2012_Vol 3166_Porto Alegre (POA) – São Paulo (CGH)_09 :50_11 :21

25.11.2012_Vol 3055_São Paulo (CGH) - Porto Alegre (POA)_15 :24_16 :48

06.12.2012_Vol 0048_Porto Alegre (POA) – Lisbonne (LIS)_20 :40_09 :20

07.12.2012_Vol 0948_Lisbonne (LIS) – Genève (GVE)_14 :05_17 :30

2013

10.01.2013_Vol 1365_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_16 :35_17 :55

18.01.2013_Train 8010_Rennes – Paris Montparnasse_20 :03_22 :19

19.01.2013_Train 8665_Paris Montparnasse – Le Mans_19 :08_20 :03

19.01.2013_Train 5231_Le Mans – Angers St Laud_20 :31_21 :10

01.02.2013_Train 8052_Rennes – Paris Montparnasse_17 :03_19 :11

01.02.2013_Train 9789_Paris Gare de Lyon – Genève_20 :11_23 :19

10.02.2013_Train 9032_Londres St Pancras – Paris Nord_14 :31_17 :47

10.02.2013_Train 8167_Paris Montparnasse – Angers St Laud_18 :53_20 :35

25.02.2013_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_10 :40_12 :00

04.03.2013_Train 9760_Genève – Paris Gare de Lyon_06 :12_09 :27

04.03.2013_Train 8017_Paris Montparnasse – Rennes_11 :08_13 :30

08.03.2013_Train 2970_Rennes – Paris Montparnasse_19 :03_21 :11

10.03.2013_Train 8855_Paris Montparnasse – Angers St Laud_17 :53_19 :37

19.03.2013_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_10 :40_12 :00

22.03.2013_Train 9760_Genève – Paris Gare de Lyon_06 :12_09 :27

22.03.2013_Train 8017_Paris Montparnasse – Rennes_11 :08_13 :30

26.03.2013_Train 5270_Angers St Laud – Paris CDG TGV_10 :38_13 :11

26.03.2013_Vol 0323_Paris (CDG) – Londres (LCY)_18 :15_18 :25

26.03.2013_Vol 0247_Londres (LCY) – São Paulo (GRU)_21 :25_06 :05

02.04.2013_Vol 6820_São Paulo (GRU) – Madrid (MAD)_07 :10_10 :20

03.04.2013_Vol 3406_Madrid (MAD) – Paris (ORY)_12 :00_14 :00

03.04.2013_Train 8855_Paris Montparnasse – Angers St Laud_17 :53_19 :37

16.04.2013_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_10 :50_12 :10

01.05.2013_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_08 :55_10 :15

07.05.2013_Train 8814_Angers St Laud_Paris Montparnasse_08 :33_10 :14

07.05.2013_Train 9769_Paris Gare de Lyon – Genève_11 :11_14 :16

09.09.2013_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_08 :55_10 :15

13.09.2013_Train 3830_Vannes – Nantes_07 :36_08 :54

13.09.2013_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_10 :50_12 :10

06.11.2013_Train 96220_Bâle CFF – Strasbourg_10 :21_11 :41

08.11.2013_Train 96223_Strasbourg – Bâle CFF_14 :51_16 :09

08.11.2013_Train 0632_Bâle CFF – Genève_17 :03_19 :46

20.11.2013_Train 9764_Genève – Paris Gare de Lyon_07 :42_10 :49

22.11.2013_Train 9789_Paris Gare de Lyon – Genève_20 :11_23 :19

2014

21.08.2014_Vol 2455_Paris (CDG) – Moscou (SVO)_14 :00_19 :30

21.08.2014_Vol 1750_Moscou (SVO) – Yakutsk (YKS)_21 :55_10 :30

05.09.2014_Vol 1751_Yakutsk (YKS) – Moscou (SVO)_12 :30_13 :50

05.09.2014_Vol 2458_Moscou (SVO) – Paris (CDG)_15 :05_17 :00

23.09.2014_Vol 1363_Genève (GVE) - Nantes (NTE)_08 :55_10 :15

01.10.2014_Train 60002_Angers St Laud – Blois Chambord_08 :00_09 :24

02.10.2014_Train 60011_Blois Chambord – Angers St Laud_17 :38_18 :59

03.10.2014_Vol 1364_Nantes (NTE) - Genève (GVE)_11 :30_12 :50

06.10.2014_Vol 1043_Genève (GVE) – Paris (CDG)_20 :30_21 :40

06.10.2014_Vol 0442_Paris (CDG) – Rio de Janeiro (GIG)_23 :25_05 :25

07.10.2014_Vol 1550_Rio de Janeiro (GIG) – Porto Alegre (POA)_07 :25_09 :34

23.10.2014_Vol 1551_Porto Alegre (POA) – Rio de Janeiro (GIG)_08 :57_11 :10

23.10.2014_Vol 0443_Rio de Janeiro (GIG) – Paris (CDG)_17 :20_08 :20

24.10.2014_Vol 1842_Paris (CDG) – Genève (GVE)_10 :00_11 :10

La capture « folle », réalisée à l'aide du mobile pendant plus de deux ans, a constitué au cours du temps un trop plein d'informations, accumulées, archivées, collectionnées ; entraînant une assimilation complexe de tous ces éléments, une sorte d'indigestion en lien avec tout ce matériel enregistré. Un matériel qui plus est, de nature « immatérielle ». Un événement fera basculer la donne de la saisie répétée et « aiguillera » une nouvelle pratique, un retour à l'objet, permettant, de surcroît, une autre réflexion sur l'image, comme la présentation de celle-ci.

*En 2014, toujours, de tous ces voyages
et déplacements,
sont enregistrées,
archivées,
ramenées*

7573 images.

Pérolas, 2014

Tout enregistrer, tout saisir, tout assimiler : la collecte d'images ébauchée depuis les premiers mois d'investigation a fait poindre un certain désir de retour à l'objet. Chacune des images prélevées avec le téléphone mobile se trouve automatiquement indexée, archivée et géolocalisée dans la mémoire de cet appareil intelligent. La localisation de chacun de mes déplacements, chacun de mes points de vue, se trouve représentée et signalisée par un marqueur, un point rouge, laissant apparaître le traçage des itinéraires effectués dans le monde entier. La visualisation répétée de ces cartes, que l'on peut agrandir ou rétrécir à l'envie, où des centaines de points rouges, tantôt alignés, tantôt éparses apparaissent au fur et à mesure des manipulations tactiles : ancre petit à petit ma présence dans le monde (physique et technologique), digitalise les impressions de tous mes déplacements, l'épinglage s'implante dans mon esprit, une vision optique presque obsédante m'envahit.

Pérolas (2014), marque le début d'une série de travaux réalisée essentiellement à base de cartes routières, cartes touristiques, cartes de réseaux de transports, faisant suite à un don de celles-ci. Le questionnement chaque fois plus présent sur la représentation de la carte (et de sa propre stratégie de représentation) dans l'imaginaire du voyage, d'une certaine initiative vers une découverte, d'une voie déjà tracée. La carte, c'est celle qui garde en elle les souvenirs de voyage, la mémoire des événements passés. Elle capture à elle-même l'espace et le temps pratiqués. Michel de Certeau écrit :

« Le voyage (comme la marche) est le substitut des légendes qui ouvraient l'espace à de l'autre. Que produit-il finalement sinon, par une sorte de retournement, 'une exploration des déserts de ma mémoire', le retour à un exotisme proche par les détours au loin, et 'l'invention' de reliques et

de légendes ('visions fugitives de la campagne française', 'fragments de musique et de poésie'), en somme comme un 'déracinement dans ses origines' (Heidegger) ⁴⁸⁴ »

Ce désir de retour au légendaire par les lieux est un aspect important de la série de travaux ébauchée autour de la carte. En effet, empreinte d'imaginaire, d'allégorie, elle est l'objet-lieu de tous les possibles. Michel De Certeau évoque aussi le fait propre au légendaire ; la fiction, « qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve (...), d'être l'effet de déplacements et de condensations. ⁴⁸⁵ » Déplacements et condensations de cet objet, appartenant à une autre, représentant le voyage de cette autre.

Pérola, c'est la perle.

La perle du voyage, ce qu'on ne va jamais oublier, ce qui reste à jamais capturé, gravé. Dans les esprits, dans l'objet rapporté, dans le souvenir trouvé, dans les images enregistrées. La perle, c'est aussi la perfection. La perle de nacre, précieuse, à son origine obtenue par le hasard physiologique d'une concrétion calcaire produite par les mollusques présents dans les huîtres. Parfaitement enfermée dans sa coquille. La perle, c'est aussi de manière ironique, un clin d'œil aux lapsus qui se produisent par inadvertance dans le langage ou lors d'un problème de compréhension ou de communication. La perle du voyage, dans ce sens, pourrait être entendue comme une vision sarcastique du voyage actuel, une forme pastiche des souvenirs touristiques typiques et ordinaires, ou encore une recherche formelle d'un voyage idéal, absolu.

Des fragments de cartes touristiques de Trévise, Londres, Bologne, de la Suisse, de la mer méditerranée, des plages du Nord du Brésil sont perforés et collés sur 8 perles en bois de 14 mm de diamètre ; qui seront ensuite jointes aux perles naturelles, disposées dans un coquillage trouvé et rapporté d'Indonésie. Les éléments bricolés se mélangent aux fragments trouvés et donnés ; l'évocation de lieux connus et inconnus, parcourus ou imaginés, établit des connexions entre des espaces-temps différant par nature, par expérience. Le « braconnage » de la carte, pour utiliser le terme de Michel de Certeau, dans la perforation, le découpage, le déchirage, enfin, le bricolage ; reprend la technique de l'appropriation ainsi que l'esthétique cannibale dans la pratique du collage.

⁴⁸⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Editions Gallimard, 1990, p.160.

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 160.

Il a y présence d'un paradoxe dans la « violence » de ce braconnage, de la perforation d'un objet donné avec une certaine délicatesse dans l'intention ; et qui plus est un objet possédant une charge sémantique forte, afin d'en faire une perle, une petite merveille. Ambivalence entre l'objet « fini », maîtrisé et méticuleusement structuré, agencé et la « violence » faite à la carte, représentante de l'ordre et de l'espace, il s'agit, en quelque sorte, d'une profanation.

Et la capture d'image ?

Qu'est-ce que je prélève, je cadre, je contrôle lorsque je réalise des images avec mon téléphone ? Et plus encore, à bord du train, de l'automobile, j'encadre et limite une bricbe d'un certain paysage, en fonction de mon regard, subjectif, personnel, construit culturellement. Une autre découpe est présente lors du regard à travers la fenêtre, qui implique la présence d'une mise en abîme, la fenêtre est un cadre (une boîte ?), cadrée à nouveau par l'enregistrement de l'image. À partir de cette prise de conscience, je joue avec le paysage. Composant un paysage, dans le paysage, avec l'aide des reflets de la vitre, lors de mes déplacements ; l'idée est de pouvoir apercevoir et concevoir un équilibre entre les constructions des notions et des représentations du paysage qui nous sont proposées (pour ne pas dire imposées) au fil des siècles, par l'*artialisation* dont parle Alain Roger⁴⁸⁶, citée par Nicolas Thély : « La thèse de l'*artialisation* énoncée par Alain Roger en 1978 dans *Nus et Paysages*⁴⁸⁷ pourrait s'avérer d'un grand secours ; dans le contexte de la société occidentale, elle confère à l'art la fonction d'embellir le regard et la nature, de modéliser les mœurs et les comportements⁴⁸⁸ ».

« Voir » comme un observateur ce paysage sous nos yeux, mais aussi l'expérimenter et le traduire *autrement*⁴⁸⁹. Le coquillage, c'est la coque de protection, celle qui tient en main. Elle enveloppe la main. Or, cette fois-ci, le téléphone n'y est plus collé.

« En prenant notre portable dans main, c'est la réalité du mobile que nous tenons dans notre paume. Mais nos mains finissent par ne plus en être ! Elles servent aujourd'hui d'écran à ce téléphone intelligent. L'une le tient, l'autre lui caresse l'écran. Et si nous les avons échangées contre un *smartphone* ? Il nous a fallu des centaines de milliers d'années pour développer les compétences de ces mains d'*Homo habilis*, avec leurs pouces opposables qui rendent possible la

⁴⁸⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁸⁷ Alain Roger, *Nus et paysages (essai sur la fonction de l'art)*, Paris, Aubier, 1978.

⁴⁸⁸ Nicolas Thély, "Le modèle artistique n'est plus une référence", *esse arts+opinions*, n°58, URL: <http://esse.ca/fr/le-modele-artistique-n-est-plus-une-reference>, consulté le 17 septembre 2011.

⁴⁸⁹ Extrait de présentation réalisée lors des 6^{ème} journées doctorales en paysage de l'ENSNP à Blois (1 et 2 octobre 2014)

préhension la plus fine. Organes du toucher, elles sont très richement innervées, beaucoup plus que d'autres parties du corps (comme le dos par exemple), et apparaissent à notre cerveau comme disproportionnées par rapport au reste. Ce que le neurochirurgien canadien Wilder Graves Penfield a illustré avec son 'homoncule', représentant la façon dont notre cortex nous imagine : un corps minuscule, une tête immense avec des lèvres proéminentes (car elles [sic] aussi riches en récepteurs) et surtout des mains de géant. Nos mains touchent, caressent, attrapent, lancent, rattrapent, triturent, malaxent, écrivent, dessinent, mais elles parlent aussi. Nous savons dire beaucoup de chose avec nos dix doigts : dresser un pouce pour un assentiment, agiter un index de droite à gauche pour un refus net, triompher avec deux doigts en V, insulter avec un majeur dressé⁴⁹⁰. »

Ici donc, l'enveloppe est le coquillage, emplit de tous les possibles voyages, désirs d'évasion. Une autre manière de percevoir l'ici et le maintenant, le passé, le futur. Délestée de toutes ces images, pour un temps, ce moment de pause et de production matérielle est trop fort. Prendre de la distance, de tous côtés. Pratiquer, autrement. Avec les deux mains, les cinq doigts et non plus uniquement le pouce. Avec des images d'images, toujours, puisque la carte porte en elle des significations multiples. Encore volées, capturées, autrement. Et recyclées, bricolées, appropriées.

« Car en un curieux paradoxe, cet objet qui concentre toute la puissance et toute la capacité de miniaturisation des technologies les plus sophistiquées de l'humanité, nous rattache aussi à ce que nous avons de plus ancien en nous, et même de plus archaïque : le sens du toucher. Le succès fulgurant de cet appareil s'explique, entre autres et à n'en pas douter, par ce rapport sensoriel que nous entretenons avec lui. Par le toucher, nous tentons de combler la distance et l'absence. Par le toucher, le monde devient réalité, un peu comme saint Thomas, qui ne voulut croire que ce qu'il voyait, alors qu'il a surtout eu besoin du toucher pour saisir la réalité du Christ ressuscité. 'Si je ne vois pas dans ses mains la marque de ses clous, si je ne mets pas mon doigt dans la marque des clous, si je ne mets pas la main de son côté, non je ne croirai pas.' Quant au plaisir que nous ressentons en caressant les images (on parle même d'icône !), il nous permet aussi de lutter contre l'inquiétude d'être loin, la tristesse de sentir parfois seul⁴⁹¹. »

Retour au sens le plus archaïque donc, dans une temporalité autre, sans le mobile. La durée ne compte plus ici, elle s'étendue, sur plusieurs jours, semaines. Une autre approche.

⁴⁹⁰ Michael Stora, Anne Ulpat, *op. cit.*, p. 70-71.

⁴⁹¹ *Idem*, p. 74.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Pérolas*, 2014
Collage de cartes perforées, perles en bois, coquilles, coquillages
Dimensions variables
Images d'*iPhone 4*

La déconnexion est un droit

« Depuis le 1^{er} janvier 2017, l'article L2242-8 de la loi Travail oblige les entreprises de plus de 50 salariés à aborder le droit à la déconnexion dans le cadre 'des négociations annuelles sur l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes et la qualité de vie au travail'. Il s'agit de mettre en place des outils de régulation, de façon à ce que les collaborateurs ne reçoivent plus, ou ne puissent plus envoyer, d'e-mails par exemple, en dehors du temps de travail ou lors des temps de pause. En cas d'absence d'accord, l'employeur a l'obligation d'élaborer une charte après avis du Comité d'entreprise ou à défaut, des délégués du personnel. L'article de loi 'oblige' certes les entreprises à mettre en place des mesures pour limiter les temps de connexion, mais il ne prévoit aucune sanction vis-à-vis de celles qui ne s'y soumettraient pas. Certains groupes, comme Michelin, Orange ou Sodexo ont déjà prévu des mesures comme des journées sans e-mails ou des messageries bloquées à partir d'une certaine heure⁴⁹². »

L'usage du téléphone est omniprésent. Dans un très grand nombre de geste au quotidien, son assistance est sans faille. Toutes ces actions face au temps, à la vitesse recherchée au préalable, me font petit à petit, comme on dit, *perdre la tête*. Un désir de mettre sur pause, de prendre le temps de faire, de reprendre un aspect matériel dans la pratique : toucher une matière, la transformer, produire un objet, provoque l'expérience *Vous êtes ici*.

D'un clic, *nous savons où nous nous trouvons*, où le voisin est en train de courir, - et quel trajet il a parcouru -, où le collègue est en train de dîner, - et ce qu'il dîne - ; nous possédons des yeux fonctionnant à 360°, une informatisation du cerveau continue et une mémoire sans failles. Il est intéressant de préserver la phrase écrite par inadvertance, à cet effet : j'ai commis un lapsus (révélateur ?) en notant *nous sommes où nous nous trouvons*. En effet, l'impression que nous avons, de nous trouver où nous sommes, dans le monde réel ou sur le net. Avec les objets technologiques, par les objets technologiques ; nous sommes désormais partout, tout en sachant qu'en compagnie du *Smartphone*, la distance physique et spatiale est en quelque sorte annulée.

Traditionnellement évoquée sur des cartes implantées dans des endroits stratégiques et spécifiques, cette phrase a pour rôle d'indiquer la position géographique de l'espace encadré et

⁴⁹² Michael Stora, Anne Ulpat, *op.cit.*, p. 17.

dessiné qui se trouve sous nos yeux. Rares sont les personnes n'ayant jamais eu affaire à ce modèle, plus particulièrement lorsque les individus se déplacent dans des espaces urbains inconnus, lorsqu'il est nécessaire de se localiser afin de prendre les transports en commun, ou encore de se retrouver dans un espace vaste comme l'aéroport, aller plus rapidement d'un point à un autre, ou chercher une œuvre singulière dans un musée par exemple.

Toute personne lisant cette référence géo-localisée, ce point rouge le plus souvent, prenant aussi la forme d'une cible, se situe nécessairement à l'endroit même où est placée le point sur la carte ; permettant l'appréhension rapide des informations aux lecteurs de celle-ci. Leur position étant donnée, il est possible d'envisager l'itinéraire suivant afin d'atteindre la destination désirée.

Une situation cadrée d'un espace-temps présent, immédiat, presque instantané. Cette phrase nous parle, et d'un ton presque injonctif, nous interpelle, gardant cependant une certaine distance en utilisant la deuxième personne du pluriel, le mode du vouvoiement ; favorisant une immersion dans ce lieu non maîtrisé, préalablement quadrillé et référencé.

Genève, 2014

Ce projet prend forme à la suite d'un don de 27 cartes (routières, atlas, touristiques) fait par Mariana Meier⁴⁹³ vivant à Genève. Ayant pris connaissance de mon sujet de recherche, initialement basé sur la question du voyage, elle et son compagnon m'ont remis ce présent, cet ensemble de blocs, feuillets, livrets, tenant dans une caisse. Ces objets cartographiques, planisphères de multiples villes, pays du monde, représentent formellement des voyages imagés et imaginaires, puisque vécus par quelqu'un d'autre, des espaces connus et inconnus, des points de repères, des signes, des lieux et *non-lieux*. Travaillant habituellement avec les outils technologiques des objets qui m'accompagnent, comme par exemple l'application de *Google Maps*, de manière immédiate et spontanée, sans réflexion préalable quant à l'instrument utilisé ; j'ai souhaité me confronter plus directement à l'objet de la carte, à son histoire⁴⁹⁴ ; à son possible récit, passé, à

⁴⁹³ Mariana Barros Meier, styliste brésilienne ayant vécu Genève, avec qui je partage de nombreux projets, à qui je fais part de mes interrogations, questionnements, surprises, échecs, etc.

⁴⁹⁴ Julien Béziat, « Itinéraires cartographiques : le voyage à l'œuvre », in *Le voyage créateur*, Eric Bonnet, *op. cit.*, pp. 85-98.

venir, ou celui qui se déroulait sous mes mains, sous mes yeux, lors de sa découverte, son arrachage, son découpage, le collage.

Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi

Prenant comme parti la dé-construction vers une re-construction de ces nombreuses cartes, la pratique du collage fait poindre celle d'appropriation, démarche anthropophage par excellence. « Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi⁴⁹⁵ », est une phrase tirée du *Manifeste Anthropophage* du poète moderniste Oswald de Andrade publié en 1928, révélant depuis 2007, une manière très subjective de concevoir et percevoir mes démarches critiques, plastiques, théoriques, expérimentales, directement liées à mon vécu avec /au Brésil.

La connaissance de cet écrit est un choc révélateur d'une culture, de l'histoire d'un pays, d'un *sentiment culturel* dans cet environnement étranger ; qui dessina concrètement le chemin qu'allaient prendre les recherches au cours des mois et des années à venir. Ce manifeste, empreint d'une très grande force malgré le passage du temps, possède une forme particulière ; en effet, la composition typographique s'apparente à un long poème ou à une chanson, les éléments y sont saccadés, espacés à chaque nouvelle idée, les mots et notions souvent répétés, de nombreux mots de langues différentes et inconnues employés⁴⁹⁶. La présence de la langue tupi-guarani est un des éléments les plus déconcertants de cet écrit, elle provoque un « voyage » certain, une exploration mentale à travers l'histoire, à travers le monde, l'imaginaire de l'inconnu, un goût d'exotisme indéniable.

On y perçoit également l'humour tranchant de l'auteur, comme sa position très ancrée en faveur d'une nouvelle « loi », l'*anthropophagie*, « unique loi du monde ». Oswald de Andrade ne s'arrête pas à l'unique domaine de la poésie, il possède les diverses qualités de peintre, dessinateur, écrivain, scénographe, journaliste, musicien ou encore professeur. Il réalise durant les années 1920 des voyages d'études en Europe et au Moyen Orient. Fin connaisseur des avant-gardes européennes et pratiquant le français parfaitement, il rencontrera lors de ces voyages à Paris, des artistes comme Eric Satie, Jean Cocteau, Francis Picabia et Pablo Picasso.

⁴⁹⁵ Oswald de Andrade / Suely Rolnik, *Manifeste Anthropophage / Anthropophagie zombie*, Paris, BlackJack Editions, 2011.

⁴⁹⁶ Nous observons la présence de la langue portugaise, la langue anglaise, la langue française et la langue tupi-guarani. La langue tupi-guarani est un groupe de langues d'origine amérindiennes, qui naît du rassemblement de deux langues principales dans cette famille, la langue tupi et la langue guarani. Les langues du groupe tupi-guarani s'étendant le long des grands fleuves de l'est de l'Amérique latine ; le Paraguay, le Parana, l'Uruguay, l'Amazone.

L'anthropophagie, c'est l'action que fait le cannibale : celui qui mange de la chair humaine. Manger l'autre afin de pouvoir absorber son courage, sa force. Se jouant sans doute des clichés produits par l'imaginaire des occidentaux sur la figure du sauvage, Andrade adopte cet adjectif dans une perspective autre que la vision de ce spectacle cannibale – où l'on tuerait et mangerait l'ennemi par simple gourmandise ou par vengeance – ce qui réduirait la métaphore anthropophage à l'acte simple et littéraire de destruction, quand il traite en vérité d'un acte de processus dialectique, un désir politique, critique, culturel. « Détruire pour reconstruire⁴⁹⁷ », intégrer les « pouvoirs », s'appropriier les valeurs intellectuelles, politiques, créatrices de l'autre, de l'étranger, afin de procéder à une nouvelle manière de penser, de vivre, d'agir dans la société brésilienne. Déglutir la possession nouvelle des instruments de « l'ennemi », avec pour objectif de se surpasser.

« Parce que nous sommes, avant tout, anthropophages... Oui, parce que nous de l'Amérique – nous l'autochtone : l'aborigène – nous circulons autour du cérémonial anthropophage des rites religieux. Manger un être supérieur pour l'indien ne signifie pas qu'il le hait. Au contraire : le bougre a toujours mangé celui qui lui paraissait supérieur. Celui-là, maître d'un don surnaturel, surhumain, qui le faisait s'approcher des pajés* (...) possédait la valeur d'un hommage à celui qui était mort. L'indien adoptait le nom de celui qu'il avait mangé, pour l'avoir jugé supérieur, intellectuellement ou moralement. »⁴⁹⁸

Le collage, pratique très utilisée à cette époque, notamment par les dadaïstes et les surréalistes, n'a cessé de faire l'objet d'expérimentations au cours de l'histoire de l'art et regroupe selon Didier Ottinger, les applications techniques les plus directes de l'« *anthropophagisme esthétique* »⁴⁹⁹. Sa méthode est par essence, par la pratique de l'assimilation, la cannibalisation des journaux, photos, images imprimées, reproductions de tous types, le démantèlement des corps et la combinaison de ses fragments en formes nouvelles ; un modèle d'anthropophagie défini par Ottinger comme l'art « des appétits féroces », qui tend à fondre les registres formels et sémantiques les plus hétérogènes entre eux.

⁴⁹⁷« Destruir para construir em cima », in : Bina Maltz, Jérônimo Teixeira, Sérgio Ferreira, *Antropofagia e Tropicalismo*, Porto Alegre, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1993, p. 11.

⁴⁹⁸ Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão : entrevistas*, São Paulo, Globo/SEC, 1990, pp. 43-44. Traduction de l'auteur.

*pajés : mot d'origine tupi-guarani utilisé pour désigner la figure de l'intermédiaire spirituel dans une communauté indigène ; le conseiller.

⁴⁹⁹ XXVI Bienal de São Paulo, *Núcleo histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 266.

Le collage permet également une autre lecture, une relecture de la carte si officielle dans son aspect original, possédant pourtant diverses possibilités d'interprétations, de dérives fictives, presque fantastiques. Quel est le potentiel du récit que la carte nous propose, ou nous impose ? Quelles en sont les ouvertures, les enjeux, mais aussi les limites, dans ce monde que nous savons désormais quadrillé par la présence des satellites ? Lorsque chaque geste, chaque envoi, chaque manifestation sur Internet (notamment sur les réseaux sociaux) est archivée et géo-localisée, la carte possède-t-elle encore un rôle propre, géographique, *géopoétique*, artistique ?

Désirant sortir de la zone de confort dans laquelle j'étais installée, provoquer une posture face au rapport imposé par la cartographie dans notre contexte actuel, comme provoquer une rupture avec les usages quasi routiniers de ma pratique artistique le plus souvent axée sur les outils technologiques qui nous entourent ; *Vous êtes ici*, a été réalisée en confrontation directe avec les expérimentations précédentes. Réaliser un passage, entre l'immatériel et le matériel, entre la pratique informatique et/ou informationnelle et l'activité plastique sensible, sensorielle, palpable (et non tactile). La ponctuation répétée de fragments déchirés, découpés, enroulés, épinglés, provoque une déconstruction de l'image et du temps de la carte originale, la construction d'une représentation subjective.

Vous êtes ici (2014), c'est la répétition dans le geste, dans l'habileté et dans la minutie de l'exécution, contrairement à l'acte rapide, instantané, global d'un échange immédiat sur le réseau Internet. En effet, ce projet prend place sur une période de trois semaines, à Genève, sur le sol fixe de mon « chez moi » ; durant lesquelles les différentes étapes de traçage des lettres, arrachage, dé-coupage, re-coupage des cartes, enroulage du papier, collage et épinglage des fragments seront réalisés. Plus de 7000 fragments sont ajoutés un à un, une sensation physique s'éprouve, par la pénétration successive de l'épingle à couture sur mon pouce et mon index, la main, le poignet fourmillent par ces actions maintes fois reproduites : une douleur invisible à la vue du travail fini.

Un écho spontané à ces mots que nous trouvons désormais partout où nous allons. Dans les lieux touristiques, les métros, les gares, les aéroports, les musées, ... Autant d'apostrophes appelant à plus de vigilance concernant notre attention et notre orientation dans l'espace où nous circulons, et dans le cas de cette proposition plastique, une manière poétique de questionner notre place, notre regard, notre perception dans ce monde actuel.

S'adresser à l'autre, en l'interpellant, communiquant avec lui.

Sur sa place, l'espace qu'il habite pour un temps, un temps, d'ailleurs.

« Le temps n'est plus seulement l'affaire de l'homme : il est désormais aussi celle de la machine (...) Si bien qu'on pourrait en venir à remettre en cause la perception des trois dimensions usuelles que sont le passé, le présent et l'avenir, pour n'en retenir qu'une seule : l'immédiat connectique. »

L'immédiat connectique, un temps virtuel qui provoque la réduction des trois facteurs de temps habituels, le passé, le présent et le futur en une donnée unique, l'*immédiat*. Celui de la machine donc, qui, en deux ou trois clics nous projette dans un ici et maintenant connectés dans le temps. Le temps « des horloges est un temps émasculé, castré et castrateur, engloutissant ceux qui s'y plient.⁵⁰⁰ »

Vous êtes ici (2014), c'est aussi un temps de pause choisi, celui de la décélération. Après quelques années de déplacements intensifs, d'usages frénétiques du *Smartphone*, c'est un appel à la déconnexion, pour un temps. D'une injonction de lieu, un passage à la vitesse de la lumière se fait sur une nécessité de penser à la lenteur, ou du moins à sortir d'une *aliénation du temps* : se détacher de Chronos, « un temps artificiel, construit, affranchi de la ronde du rythme naturel, des cycles saisonniers. Régnant sur nos corps, la trotteuse dévore notre être-au-monde⁵⁰¹. » Sortir du temps des horloges, qui pourrait conduire à une esthétique de la lenteur.

« La lenteur n'est pas la marque d'un esprit dépourvu d'agilité ou d'un tempérament flegmatique. Elle peut signifier que chacune de nos actions importe, que nous ne devons pas l'entreprendre à la hâte avec le souci de nous en débarrasser. Mais quoi, une vie n'est-elle pas, sans son immense part, composée de tâches insignifiantes ? [...] À la vérité, nous nous engageons plus que nous ne le pensons dans le cours ordinaire de nos actions : ouvrir une porte nous permet de passer du dehors au dedans, d'une pièce à une autre pièce, et de nous laisser saisir par une autre atmosphère et de voguer sous d'autres cieux. Quand j'ouvre les volets, si ma maison en est pourvue, j'accepte que le monde vienne à moi, je lui adresse un signe d'amitié, je l'assure que nous ferons un bout de chemin ensemble, que nous chercherons à ne pas nous montrer déplaisant l'un à l'égard de l'autre.

⁵⁰⁰ Véronique Bergen, « Sortir d'une aliénation du temps », *Speed down, Slow up, Facettes*, n°3, 50° Nord, 2017, p. 11.

⁵⁰¹ Véronique Bergen, *Idem*, p. 8.

Si je prête ma main distraitement, c'est parce que je me plie à une vague et noble forme de politesse et qu'autrui existe à peine à mes yeux⁵⁰². »

« Vivre sans temps mort, jouir sans entrave », « Ne travaillez jamais », tels sont des manifestes clamés par les artistes des artistes situationnistes. Vivre à fond s'il s'agit d'en faire du positif, du plaisir, de l'émotion, de la création. Faire le choix, et non subir un temps imposé. La lenteur n'est pas synonyme d'incapacité d'adaptation à une cadence plus soutenue. Mais elle se retrouve dans une volonté précise de « ne pas brusquer le temps, de ne pas se laisser bousculer par lui, mais aussi d'augmenter notre capacité d'accueillir le monde et de ne pas nous oublier en chemin⁵⁰³. »

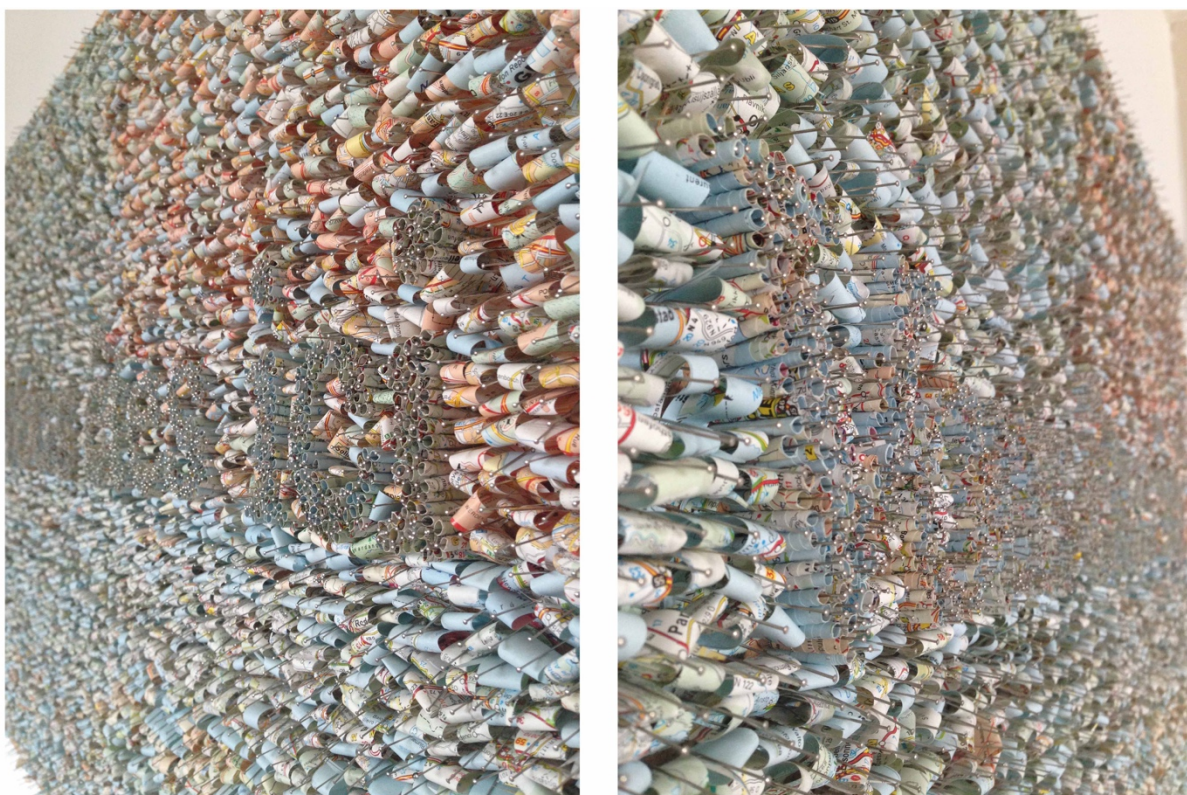


Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2014
Panneau de liège, 80 x 60 cm
7000 fragments de cartes routières (*Atlas de l'Europe*, 2010)
Épingles à couture, colle
Images d'*iPhone 4*

⁵⁰² Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Rivages, 2000, pp. 97-98.

⁵⁰³ Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 12.

Avec les outils utilisés, la main, les ciseaux, l'épingle, la colle, parfois ; ainsi que les procédés du pliage, enroulage et collage, j'ai l'impression, avec le temps qui passe, lentement, de tisser les mailles d'une étoffe, d'un maillage physique et matériel. L'expérience de la couture, qui me suit depuis mon enfance. Un retour aux sources ? Un autre voyage ? Je me souviens des paroles de Raymond Depardon à Paul Virilio⁵⁰⁴, où finalement le voyage a toujours quelque chose du retour à l'enfance.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2014
Panneau de liège, 80 x 60 cm
7000 fragments de cartes routières (*Atlas de l'Europe*, 2010)
Épingles à couture, colle
Images d'*iPhone 4*
Détails

⁵⁰⁴ Raymond Depardon, Paul Virilio, *op. cit.*

Une déconstruction d'un lieu-dit, afin d'y reconstruire un autre espace. Celui, heureux, dont parle Gaston Bachelard⁵⁰⁵ ? Par la répétition quasi systématique de gestes, des fragments méticuleusement enroulés, - y voir, peut-être, la métaphore du roulage de la cigarette ; un temps de « plaisir » pour soi -, pliés et cousus sur une autre surface, plane, horizontale, un autre écran ? « Le pli implique le volume et commence à construire le lieu, certes, mais, par multiplication ou multiplicité, sa pliure va jusqu'à remplir l'espace.⁵⁰⁶ »

« Dans l'implication – je parle de l'action de plier, non du contenu logique et ordinaire de l'opération – réside le secret du gigantisme et de la miniaturisation, de l'énorme quantité d'information cachée dans le puits d'un lieu minuscule ou jaillissante de lui : deux mètres d'ADN disparaissent dans une cellule plus étroite qu'une tête d'épingle et deux poumons, déployés, ne se suffiraient pas de la surface totale d'un département des Alpes. Qui a vu, ébloui, une aurore boréale, a pu estimer l'immensité du ciel au nombre et à l'ampleur des plis des voiles magnétiques déployés sur lui. Vers le petit ou le grand, le pli permet de passer du lieu à l'espace.⁵⁰⁷ »

Et Michel Serres ajoute : « Où être ? qui être ? être là ou dans les plis ? », et plus encore, le sein, où « l'on aime habiter, signifie lui aussi : pli. » L'image de sein maternel perdure. Cela où l'on aime à s'y blottir, s'y apaiser, se calmer, se perdre tout entier. Un coin, un espace de l'interstice, un entre, antre, où tout un monde vécu de l'imagination prend place.

« (...) tout coin dans une maison, tout encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison⁵⁰⁸. »

Sans le *smartphone* où, nous l'avons vu, l'on trouve refuge parfois des centaines de fois par jour, pour combler l'espace, emplir un vide, ici, c'est faire le lien entre *le plein et le vide*, construire des images mentales, reprendre des souvenirs, pour certains profondément enfouis. Indisponibles à l'œil et au toucher. D'autres sens sont affectés, d'autres constructions sont réalisées.

« Et tous les habitants des coins vont venir donner vie à l'image, multiplier toutes les nuances d'être de l'habitant des coins. Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction

⁵⁰⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 2011, p. 17.

⁵⁰⁶ Michel Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, 2017, p. 46.

⁵⁰⁷ *Idem*, p. 46-47.

⁵⁰⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 130.

d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités⁵⁰⁹. »



Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013
Vidéo, (couleurs, son), 13 min
Courtesy de l'artiste, Silex Films et Kamel Mennour, Paris
Captures d'écran sur ordinateur du site de l'artiste, 2018
<https://www.camillehenrot.fr>

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 133.

Je suis l'espace où je suis, Gaston Bachelard cite Noël Arnaud⁵¹⁰. *Vous êtes ici*, (2014) c'est donc une réflexion sur l'espace-temps actuel, celui pris de toutes parts par la vitesse et le flot chaotiques des images. Imaginer encore, après, devant tout cela.

Notre perception de l'espace a été autant bouleversée que celle du temps. L'espace ne se perçoit plus dans l'aspect des trois dimensions, puisque l'écran le fait basculer dans l'espace à deux dimensions.

« Comment la modification de notre perception du temps et de l'espace n'influencerait-elle pas notre conception de l'Histoire ? Réduite à son seul présent, prisonnière d'un espace horizontal privé d'horizon, celle-ci finirait par n'être plus qu'un diagnostic⁵¹¹. »

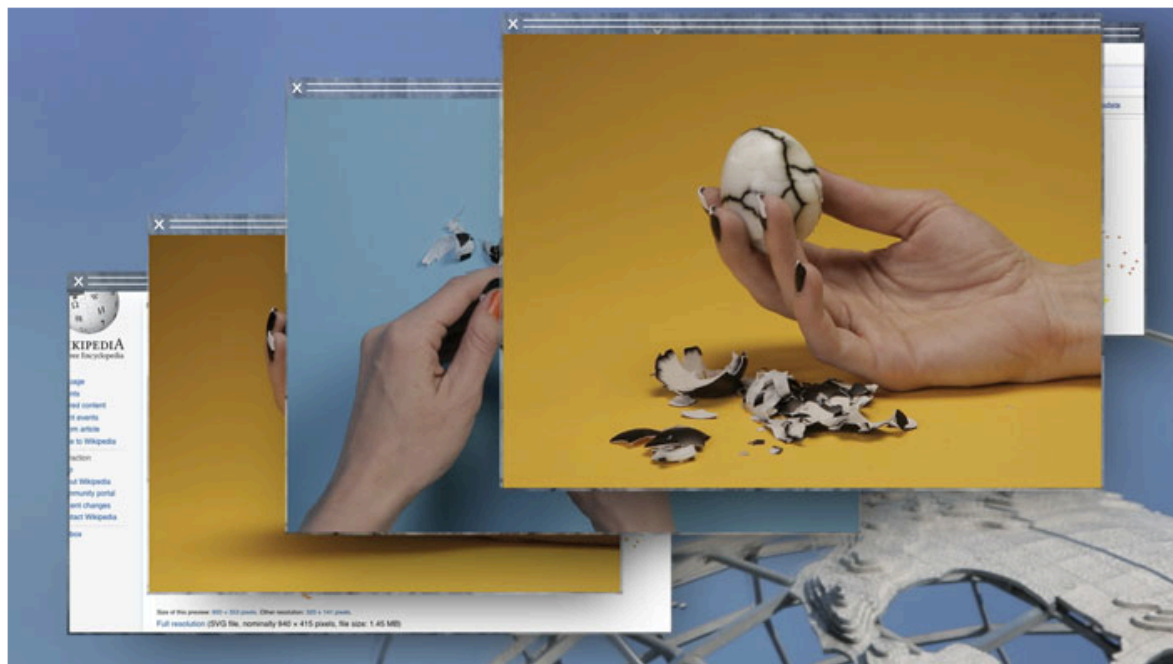
Reprendre le cours de l'histoire, et la reconstruire, c'est ce qu'entreprend l'artiste Camille Henrot avec son œuvre *Grosse Fatigue* (2013), qui atteste de cette douleur physique, cet épuisement humain face au matraquage visuel dont nous faisons l'expérience chaque jour. Mais pas seulement, il s'agit surtout de questionner ces images, comme les collections de pièces rares, anthropologiques notamment, qui ont été violemment arrachées à leurs cultures d'origines. Présenté en 2013, à la 55^{ème} Biennale de Venise, ce travail est le résultat d'un voyage immobile à travers le flux incessant des images que l'artiste collecte sur *Google* avant de procéder au tournage et au montage de ces images. Des déplacements d'images, encadrées par des fenêtres reprenant l'aspect visuel des fenêtres de l'ordinateur, s'accumulent et s'ouvrent sous les yeux des spectateurs, sous un rythme très soutenu⁵¹².

Il faudrait, pour bien faire, selon Camille Henrot, voir cette vidéo plusieurs fois, en plusieurs temps, car c'est un travail intense, fondé sur la densité. Elle participe à un programme artistique de recherche au Smithsonian, Musée National des Sciences Naturelles de Washington, c'est en prenant conscience de la plus grande quantité de documents provenant des études en anthropologie que les bases de son travail prennent forme. Il s'agit d'une collection très importante d'objets indiens amassés durant les guerres.

⁵¹⁰ Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*, in Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹¹ Elsa Godart, *op. cit.*, p. 43.

⁵¹² Camille Henrot, « *Grosse Fatigue* », Collectif Combo, *Vimeo*, <https://vimeo.com/86174818>, mis en ligne le 8 février 2004, consulté le 17 février 2018.



Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013
 Vidéo, (couleurs, son), 13 min
 Courtesy de l'artiste, Silex Films et Kamel Mennour, Paris
 Captures d'écran sur ordinateur du site de l'artiste, 2018
<https://www.camillehenrot.fr>

L'intérêt pour l'anthropologie et notamment très lié aux questions éthiques quant aux pillages perpétrés, qui met en jeu la responsabilité des pouvoirs et des nations qui se sont emparées de ces objets sans culpabilité aucune. La dimension coupable de l'anthropologie est une notion clé. A travers ces images, l'artiste souhaite recréer un récit qui s'articule sur de nombreux mythes qu'elle a pu étudier, des cultures Sioux ou Navajos notamment. Elle dispose les différents fichiers collectés les uns à côtés des autres, ouvre des images qu'elle met en relation, compare, permettant à un autre type de récit de surgir.

Un soupir est émis, celui de la fatigue, il se mélange aux bruits des pages des livres que la main de l'artiste tourne, de manière répétée. Les images proviennent de multiples sources, et sont accompagnées des gestes indicateurs de Camille Henrot. Elle tient des objets dans sa main, les manipule, fait se superposer, tour à tour des images les unes sur les autres, imbriquées, emboîtées. Faire se superposer des paradigmes, des pensées, des cultures, celle, occidentale basée sur la destruction pour la conservation des objets de collection, et l'autre qui se maintient de manière orale. On pense très souvent qu'il s'agit de fixer pour garder. Les propos artistiques de l'artiste permettent d'en douter. Est-ce vraiment si sûr, dans le temps ?

Avec l'ère numérique, nous enregistrons et stockons des multitudes de données sur des *cloud* numériques, des serveurs invisibles dont nous ne savons absolument rien. Où vont ces informations, seront-elles réellement gardées, archivées pour les temps à venir ?

Grosse fatigue, nous permet de respirer avec l'artiste. Malgré l'intensité des gestes, des images balancées sous nos yeux, c'est une autre histoire qui se joue ici, un autre récit. Un autre voyage possible. En 1987, Jean-François Lyotard reprend ces questions sur les grands récits, et rappelait que c'était les « ethnocultures » qui jouaient le rôle de mémoire de l'information, de l'imagination, une autre image prenait forme à travers de l'oral. C'était aux peuples qu'il revenait d'organiser l'espace et le temps en fonction de leur histoire, de leur culture, de leur identité.

« Ainsi les ethnocultures ont notamment produit cette organisation spécifique de la temporalité que nous nommons récits historiques. [...] Les récits sont comme des filtres temporels dont la fonction est de transformer la charge émotive liée à l'événement en séquences d'unités d'informations susceptibles d'engendrer enfin quelque chose comme du sens.⁵¹³ »

⁵¹³ Jean-François Lyotard, « Le temps, aujourd'hui », in *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 67-68.

Avec l'arrivée des nouvelles technologies, l'œuvre de ces cultures orales s'est perdue, malheureusement évanouie. Les grands récits au sens de Jean-François Lyotard, ceux chargés de sens, basés sur des identités fixes et des savoirs riches, ne sont trouvés étouffés par l'écriture, l'image, la communication souvent vide de contenu, l'information médiatique toujours plus présente, mais celle-là prenant origine dans le sensationnalisme de la Société du Spectacle. Un monde et un modèle culturels se trouvent ébranlés.

Reprendre le récit par l'image et en questionner l'histoire, sans occulter complètement la part des nouvelles technologies, semble une attitude critique qui se devrait d'être mise en avant. Or, malheureusement, la culture ne prend pas si bien aux yeux de la masse normée de la plupart des individus. L'intérêt n'est pas réellement à s'interroger, chercher à voir ou entrevoir des brèches de notre histoire sur cette terre, il est souvent plus aisé de s'asseoir et de s'arrêter face à un écran, déblatérant des images qui ne sont jamais analysées, tout de suite englouties, sans filtre aucun.

TROISIEME PARTIE :
UN AUTRE PARADIGME DE L'ŒUVRE ?

Cette troisième partie de la recherche s'engage sous un mode expérimental. Après de nombreuses discussions avec mes directrices de recherches respectives, l'idée de présenter un chapitre visuel naît au fur et à mesure des mois. Suivant la question de l'*essai visuel*, une pratique instaurée depuis un certain nombre d'années dans les recherches et les publications au Brésil, il semblait finalement normal de pouvoir expérimenter ce mode de présentation, tant il pose question. Il permet de se montrer, autant que de présenter une absence.

Un dedans, un dehors, à nouveau. Un *entre*. Des mises en relations répétées entre les images prises, imprimées, envoyées, déplacées. C'est une forme peu conventionnelle, je l'entends. Elle se veut présentation de pratiques qui n'ont pas encore eu place ici, un questionnement entre le mot et l'image. Mes images, avec les mots des autres. Un mode de présentation de la navigation, faite d'*hypertextes* et d'*hypercitations*. Errer entre les flots d'images, parfois si importants qu'ils inondent nos têtes, nos pensées et empêchent d'avancer. Naviguer à bord de différents moyens de transports, des outils, des environnements, des objets, des espaces.

Le désir premier, lors de ces recherches était de n'imprimer et de ne matérialiser à aucun prix l'image réalisée à partir du *smartphone*. Le temps a fait son cours, le cours d'eau m'a poussée dans mes retranchements, m'a forcée à sortir d'idées arrêtées. Changement de cap donc, le matériel prend forme, mais n'exclut en aucun cas l'aspect numérique, digital, de la conception engagée.

Choisir de pratiquer un art mobile, c'est faire avec les déplacements multiples et pluriels qui se présentent, s'imposent parfois. Déplacer les territoires institués de l'art, sortir du musée, et avancer en parallèle dans une recherche académique. Rester dans les limites, sans pour autant chercher à en dépasser, quelques lignes, quelques cadres.

Il n'est pas aisé de désigner l'essai visuel. Je tenterais donc ici, d'en rechercher une possible forme. Qui ne demande qu'à évoluer, à se transformer, muter au fur et à mesure.

CHAPITRE 7

ENTRE MÉDIAS

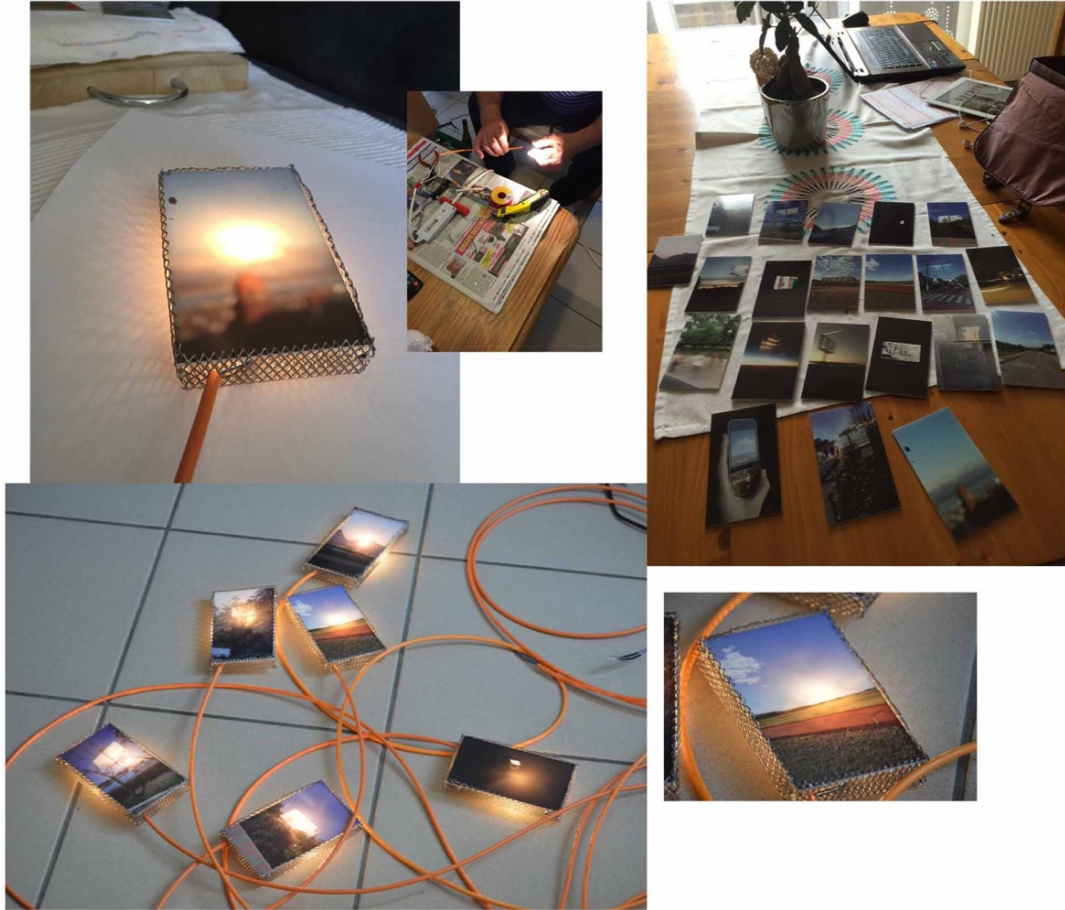
7.1. Déplacer l'image

« (...) l'expérience des images, c'est aussi les envisager comme des objets fossiles et les identifier, les classer, les contextualiser et les comparer, leur donner sens et raisons. C'est donc les soumettre à des expériences scientifiques pour nous permettre de comprendre celles qui surgissent à l'imprévu, celles qui claquent au présent et se dispersent sans qu'on ait eu le temps de bien les voir. Et si chaque image mérite une science, et si chaque spectateur invente ses théories, il en faut bien aussi pour le collectif, question de s'entendre sur ce dont on parle à partir de ce que l'on voit⁵¹⁴. »



22 images

⁵¹⁴ Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images*, Paris, INA, 2011, p. 6.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Instants volés_ à Segré*, mars - mai 2015
22 boîtiers métalliques 12 x 7 x 1.5 cm
22 leds 5watts, câble électrique orange
22 images imprimées sur plaques de PMMA diffusant 2 mm
Travail en collaboration avec Didier Gaudin



« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré⁵¹⁵. »

⁵¹⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

La question de l'interprétation

« Frédéric Lambert – vous dites dès *L'œuvre ouverte*, en 1962, que la place du spectateur et du lecteur sont prépondérantes. Vous montrez que le lecteur et le spectateur sont aussi des créateurs de l'œuvre, œuvre ouverte à leurs interprétations... »

« Évidemment, le discours de *L'œuvre ouverte* s'opposait au structuralisme fondamentaliste, et il anticipait la question de la réception esthétique, ou si vous préférez de l'esthétique de la réception. Que se passait-il ? Le livre s'appelait *L'œuvre ouverte*, c'était donc l'ouverture de quelque chose de très structuré : l'œuvre. C'est ainsi qu'on pourrait définir l'oxymore de l'œuvre ouverte : structurée, l'œuvre est tout de même sans cesse modifiée par son lecteur, par son spectateur. Ce qui m'a intéressé, c'est exactement la dialectique entre la forme et le mouvement de l'interprétation⁵¹⁶. »

⁵¹⁶ Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images*, Paris, INA, 2011, p. 32-33.



Une boîte ?

J'ai retrouvé Márcia Souza, artiste visuel, en mai 2014 dans la ville de Pelotas (située à trois heures de route de Porto Alegre), soit quasiment deux années après notre première rencontre. Elle m'a accueillie dans sa maison pendant une période de deux semaines⁵¹⁷, où elle habite désormais, depuis son affectation en tant que professeur de gravure et de sérigraphie à l'Institut d'Art et de Design de Pelotas. Durant ce séjour, nos échanges concernant l'avancement et l'expérience de chacune furent intenses et ont montré une évolution certaine.

Se voyant désormais à nouveau sédentaire, Márcia Souza ne ressentait plus le désir de questionner un état qu'elle ne pratiquait désormais que très peu. Fidèle à la production de dessins, elle collecte aujourd'hui des fragments de fleurs, feuilles, éléments naturels qu'elle trouve sur le sol, lors de ses marches quotidiennes. Le déplacement prend une tournure différente et l'accent est posé sur le trait, le tracé, la ligne, l'esquisse, le plus souvent à l'aide d'un stylo noir à la mine extrêmement fine, sur papier blanc. Sa maison se renouvelle également, et prend la forme d'un immense herbier, où tout type d'espèce végétale y sèche, y est exposé. Un des nouveaux mots-clés de sa pratique est apparu et la complète : la délicatesse. La délicatesse n'est pas véritablement une caractéristique qui se serait invitée au cours des mois de ma propre enquête, pourtant, aux côtés de Márcia, elle paraît émerger subtilement.

Si *fragile* que paraisse une pratique artistique, elle constitue un acte de résistance, « politique »⁵¹⁸.

Ces réflexions, comme les échanges et la présence de Márcia donneront le point de départ à la création d'un projet de collection lors de déplacements entre mai et octobre 2014, un souvenir que je lui donnerai de main à main lors d'un troisième aller à Pelotas⁵¹⁹. Réagir, agir et produire en plusieurs temps, tel est l'une des expériences qui a suivi la rencontre, le *convívio* avec cette très récente amie. Il s'agit d'une rencontre empreinte de sensibilité, de générosité, d'accueil,

⁵¹⁷ Période de la résidence artistique réalisée à l'IAD, Institut d'Art et de Design de Pelotas. (du ... au ... mai 2015)

⁵¹⁸ Article de Márcia sur la question de la résistance publié dans *artcontexto.br*

⁵¹⁹ Ce troisième aller à Pelotas a été possible grâce à l'invitation de l'IFRGS de Rio Grande, lors duquel les artistes-chercheurs Françoise Vincent-Feria, Eloy Feria et moi-même, avons intervenu durant le séminaire de recherche, organisé notamment par l'artiste-chercheur Raquel Andrade Ferreira.

de respect, de pause. Nos échanges répétés et perpétués via la bande passante, finissent par influencer ma posture ; en effet, mon regard scrute désormais le sol sur lequel je me déplace, et j'observe avec plus d'intensité l'apparition de composantes d'origine biologique qui serait susceptible de constituer un point digne d'attrait, de curiosité.

Cette omniprésence de l'une ou de l'autre aurait-elle influencé nos pratiques, notre regard ? Aurait-elle fait poindre, développé des points d'ancrage communs à notre posture face à l'expérience artistique, notre recherche de thèse, en art, avec l'art ? Reprenant les gestes et le mode opératoire employé et mentionné par Márcia, je ramasse inconsciemment un fragment sur la chaussée à Genève⁵²⁰. Il s'agit d'une feuille morte, d'une forme simple, une couleur brune presque banale; elle est dans un état impeccable, aucune trace présente n'atteste de l'histoire de son parcours jusqu'ici. Les nervures dessinent des tracés similaires aux esquisses et croquis que j'avais pu découvrir, quelques semaines plus tôt. Quand je perçois la conduite qui vient de se produire, du mouvement de mon corps et de la condition du changement de regard habituellement mien ; je sens qu'il est nécessaire d'appréhender avec plus de minutie cet événement.

L'objet émanant de cette collection, témoigne physiquement de captures prélevées lors de multiples voyages, déplacements et marches. Il s'agit de feuilles mortes, de brindilles, d'écorces ou de fleurs séchées, provenant d'origines distinctes : principalement de Genève, de Segré, du bord de la Léna (Sibérie), du parc du Château de Chaumont. Tous ces fragments sont rassemblés, en octobre 2014, suite à une quête de plusieurs mois, dans une petite boîte de couleur verte, laissés posés délicatement les uns à côté des autres, dans la face plus profonde de l'emballage cartonné. Chaque nouveau déplacement provoquait le sentiment d'une tâche à accomplir, à savoir de rapporter à Márcia, un souvenir de ce voyage, de ce lieu si distant d'elle, distinct de la réalité dans laquelle elle vit, l'environnement qui l'entoure.

Les fragments les plus intenses, selon moi, sont ceux issus du sol et de la terre sibériens. Donner à une personne d'origine brésilienne, un souvenir d'origine russe, de la Sibérie extrême orientale. Deux très grandes dualités dans l'imaginaire se côtoient avec d'un côté un pays perçu comme étant la figure extrême de l'exotisme des tropiques ; possédant une végétation luxuriante, une nature monumentale, la chaleur, le soleil et, de l'autre, une région du monde peu considérée,

⁵²⁰ Peu de temps après être rentrée en Europe, en mai 2014.

à mon sens, synonyme d'extrême dans sa température avoisinant les -50⁵²¹ durant les trois quart de l'année, ou uniquement imaginée selon son histoire passée, où ce territoire était devenu l'emplacement idéal pour exiler les opposants au régime politique.

Dans la face intérieure constituant le couvercle, un ruban fixé par deux morceaux d'adhésif est noué dans l'objectif de recueillir des feuillets imprimés ; il s'agit du dessin de chacun de ces fragments, imprégné du lieu et de la date de découverte de ceux-ci. Les procédés effectués au cours de ce travail ont été premièrement de constituer une collection de tous ces éléments. Ensuite, chacun d'entre eux étaient photographié avec le téléphone portable. Chaque image tirée est alors retravaillée à l'aide de la palette graphique, reprenant dans l'idée le modèle d'un croquis grâce à l'utilisation du tracé noir sur fond blanc ; élaborant une esquisse d'origine naturelle, biologique, témoignant d'un stigmate ayant déjà fait l'épreuve de deux traductions d'ordre digital.

« Tout cela pourrait apparaître emblématique d'un art du glanage, où le ramassage prélude à la transmutation du résidu en matière précieuse. Et Camille Laurelli pourrait, avec tous les autres artistes de sa génération qui pratiquent la collecte (collecte de scènes laconiques chez Élodie Lecat, collecte d'informations chez Tolga Taluy, collecte d'images chez David Lefebvre, etc.) être comparé aux paysannes du tableau⁵²² de Millet qui se contente modestement des restes et structurent leur activité à partir de ce reliquat marginal. Mais si l'on veut s'amuser à caractériser ces travaux, et que l'on évoque ce mode opératoire postmoderne – glaner⁵²³ –, on s'aperçoit rapidement que cela ne suffit pas à caractériser des œuvres qui comme des récipients mal fichus passent leur temps à fuir. Car l'artiste, comme ses œuvres, est vite en dehors de toute catégorie exclusive⁵²⁴.

Après assemblage de tous ces éléments, les deux parties du coffret sont attachées par un autre morceau de ruban noué sur le côté droit de la boîte. Il sera donné à Márcia, lors du

⁵²¹Sylvain Tesson, *Iakoutsk, bienvenue dans la ville la plus froide du monde*, Le Figaro, 25 février 2011 <<http://www.lefigaro.fr/international/2011/02/26/01003-20110226ARTFIG00007-iakoutsk-bienvenue-dans-la-ville-la-plus-froide-du-monde.php>>

⁵²²Jean-François Millet, *Des Glanenses*, 1857, huile sur toile, 83 x 111 cm, Paris, Musée d'Orsay.

⁵²³Le fait de glaner, puis de „reprogrammer“ de l'existant, est présenté par Bourriaud comme une caractéristiques des artistes qu'il donne comme relevant de la „postproduction“ – 2003.

⁵²⁴Thély + Sauzedde p. 95.

vernissage des artistes Maria Ivone dos Santos et Hélio Ferverza, à la Galerie SALA⁵²⁵ de l'Institut d'Arts de Pelotas.

29.01.15 – 17 :02, Genève

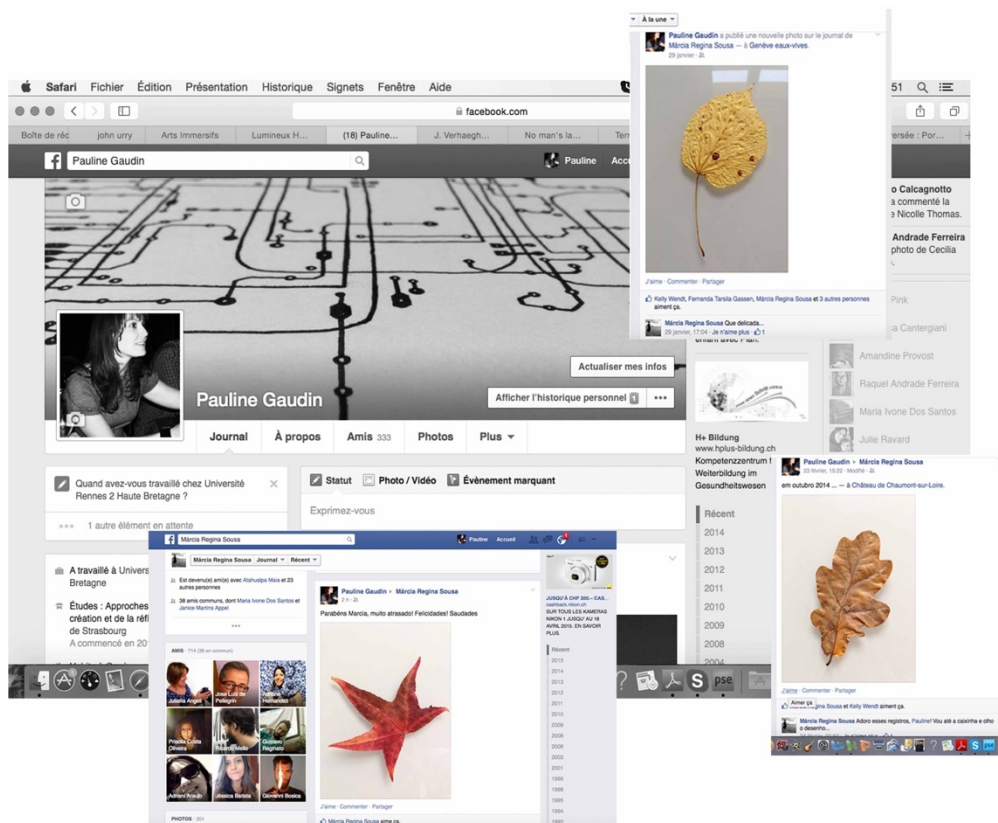
23.02.15 – 15 :22, Genève

04.03.15 – 15 :51, Genève

09.10.15 – 16 :15, Genève

Ces indications de temps et de lieu attestent de conversations provoquées par des envois d'images mettant en scène les fragments présents dans le coffret de Márcia. Ces images constituent des registres des matrices naturelles extraites du paysage urbain ou rural dans lequel je me trouvais, entre mai et octobre 2014. L'idée était de pouvoir continuer de réfléchir à tout ce processus, d'échange, de rencontre, d'intimité ; qui pourrait se prolonger par un autre biais, selon une autre forme. La série se compose de 20 images, qui sont projetées pour toutes être envoyées à Márcia, par l'intermédiaire du réseau social Facebook, sur une durée encore indéterminée. Jusqu'à présent, quatre envois ont été réalisés. Tous ont provoqués une réaction de Márcia en premier lieu ; et le fait qu'elle ait cliqué sur la fonction *J'aime*, élément caractéristique de cette application ; ainsi qu'une réponse écrite de celle-ci, poursuivant l'interaction. D'autres « amis » ont pris la relève en faisant également part de leur appréciation ou de certains commentaires.

⁵²⁵ Exposition « Lugar Tênuê », le 8 octobre 2014.



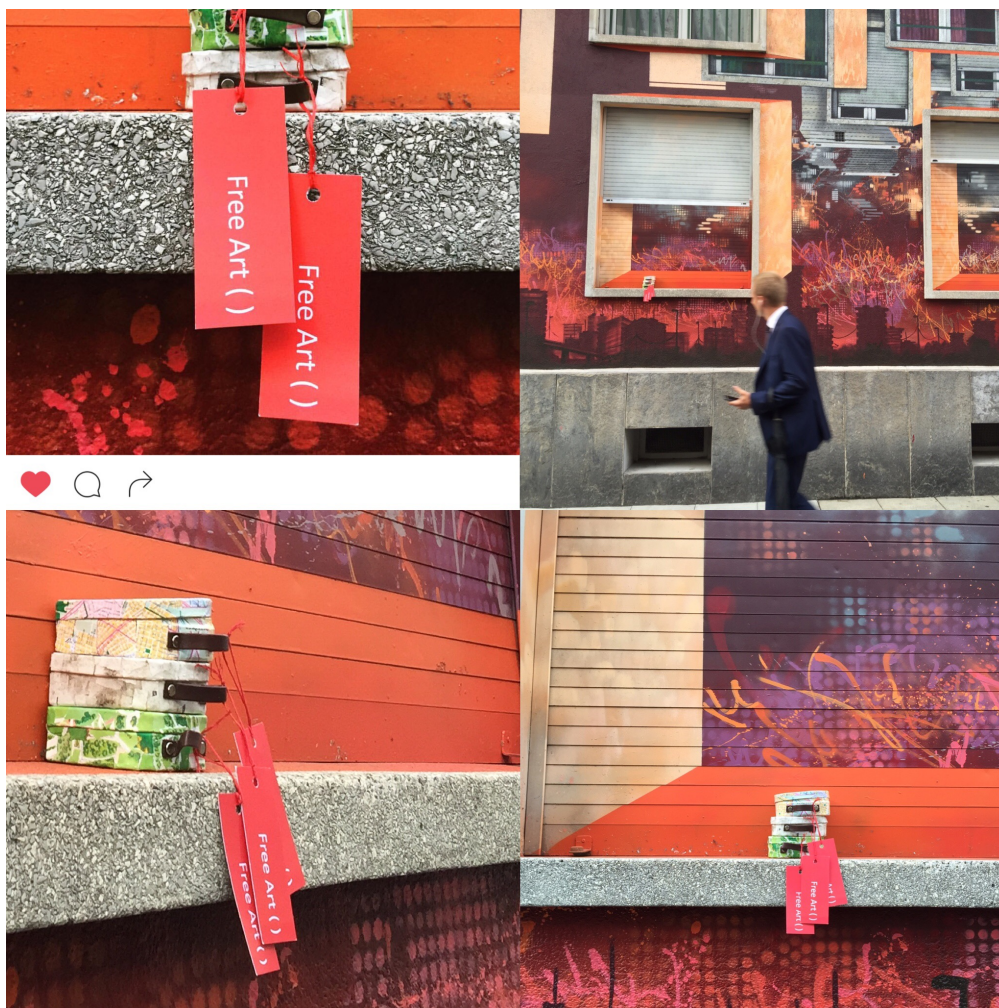
Pauline Gaudin-Indicatti, *Coffret pour Mária*, octobre 2014 - ...

Image d'iPhone 4

Captures d'écran de MacBookPro, 2014

L'acte de poster une image sur la toile, n'est pas anodin : moins anodin lorsqu'il s'agit de l'environnement du réseau social. Un échange qui était jusqu'à présent resté *entre-deux*, entre nous, *entre-nous-deux*, préservé du dehors, de l'autre ; se trouve désormais dévoilé dans une sphère où le flux de connexions, les ramifications multiples du tissu numérique, la présence commune de tous nos amis virtuels et respectifs, ouvre une autre forme de présentation, de diffusion d'une expérience plastique, relationnelle, subjective.

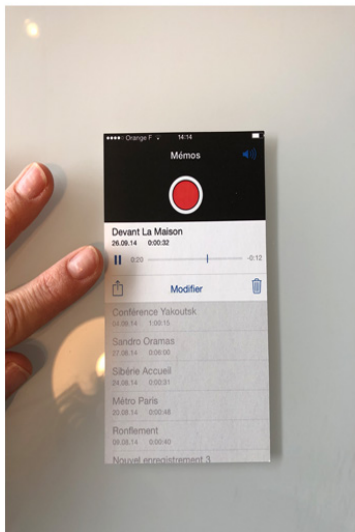
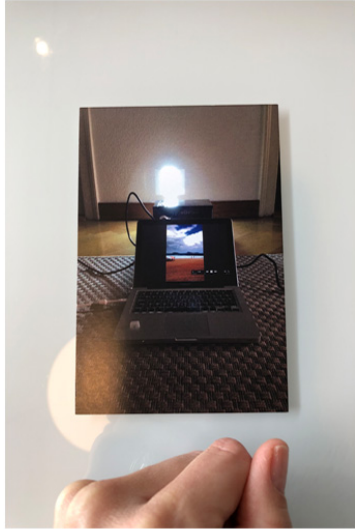
N.B. : Les échanges avec Mária perdurent jusqu'à aujourd'hui, via le réseau social Facebook, ainsi que par l'échange d'e-mails ponctuels. Les envois d'images de fragments biologiques capturés en 2014 se perpétueront jusqu'à ce que toutes les images-registres soient transmises. Aucune indication de temps n'est encore donnée ou marquée, laissant ce travail à l'état de progrès, un work in progress.



Pauline Gaudin-Indicatti, 2016
 FAF (FREE ART FRIDAY), Nuit des bains, Genève
 Boîtes en forme de valises, recouvertes de cartes touristiques
 Images capturées avec l'aide du *Smartphone*, publiées sur *Instagram*.

« Dans le coffret sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial⁵²⁶. »

⁵²⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 88.



7.2. Encapsuler

« La relation

est

d'abord

ce

qui

relate

et

ensuite

seulement

ce

qui

relie⁵²⁷. »

⁵²⁷ Jean-Louis Boissier, *op. cit.*, p.273.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Primavera ao fundo* : 4 avril 2016, 2016
Capsules de médicaments vides, ouvertes, colle, toiles cartonnées
Images d'iPhone 6



Pauline Gaudin-Indicatti, *Primavera no fundo*: 4 avril 2016, image publiée sur Instagram, Capture d'écran.

Capture – Capsule

7.3. Mettre au coin

Ce sont certaines de ces *mises en vues*, reprenant le terme de Anne Cauquelin, que j'ai souhaité présenter lors de la BY14 à Yakoutsck. 366 images brouillées, qui pourraient montrer un manque d'intérêt ou sembler ratées peut être, elles ont été sélectionnées pour cela : images faites au cours de voyages au Brésil, en Europe, en Sibérie. L'installation intitulée *Coin lecture(s) : espace de perception et de rencontre*, présente un espace de pause, un moment de l'*après-coup*. La relecture est fondamentale dans mon travail. C'est toujours un ajout, un autre espace-temps qui vient s'envelopper, couche après couche, une autre expérience.

La vitesse est omniprésente, et la paroi de verre qui me sépare du paysage crée une distance entre le dedans et le dehors, le confort relatif d'une part et le chaos et le bruit externes de l'autre. La plupart a été collectée au Brésil, toutes les images sont capturées en mouvement. Les « mobilité cumulée » dont parle Jean Ollivro est également une notion importante dans mes expérimentations, le voyage en train par exemple constitue une première mobilité, une vitesse, un temps singulier ; le mouvement de mon corps quand je me déplace dans le train, dans l'avion, un autre type de mobilité, un autre temps. L'envoi sur Internet, l'actualisation des données, la réalisation des sauvegardes, une autre vitesse, technologique est aussi en marche.

L'espace construit autour de cette installation est une incitation à la rencontre sous une autre approche, peut-être, à la conversation, (ou une tentative de traduction ?), à l'échange sous toutes ses formes. Un tapis où sont disposés des coussins sont disposés pour plus de confort, de repos, peuvent permettre un certain « lâcher prise », mais provoque surtout une réaction. « S'asseoir dans un musée n'est pas un acte que l'on fait dans un musée » me dit Tatiana, la traductrice qui m'accompagne durant cette semaine. Dans déplacement, l'on entend aussi le déplacement de langue, l'incompréhension, l'incapacité de communiquer, la nécessité de la traduction.

Je m'aperçois très vite que j'aiguisse la curiosité des Yakoutes lorsqu'ils savent que je reviens du Brésil, pays si empreint d'imaginaire, si éloigné de cette région, la plus froide au monde. J'ai le désir de produire une confrontation directe avec le lieu dans lequel je me trouve, de pouvoir montrer des images du froid (européen) quand je suis au Brésil, ou encore de l'extrême lumière du soleil, l'impression de chaleur quand je suis « au froid ». Montrer Rio de Janeiro à Ykt, Ykt à Strasbourg ou Porto Alegre. Nous avons la chance de pouvoir aller voir les piliers de la

Lena, récemment entrés au patrimoine de l'Unesco. Le paysage que l'on traverse, la taïga, me frappe par son amplitude et la répétition visuelle qu'elle provoque. On dirait la pampa du sud du Brésil, principalement celle qui longe l'autoroute qui mène à Rio Grande.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Coin lecture(s) : espace de perception et de rencontre*, 2014
Vues de l'installation
Projection de 366 images
Machine à écrire russe, fragments de cartes, 12 coussins, tapis
Musée des Beaux-Arts de la République de Sakha

Ivan, qui photographie tout le déroulement de l'événement me dit que mes images du Brésil sont froides, tristes même, qu'elles ne donnent pas envie d'y aller. La dualité est marquée,

évidemment je pense ici que la saisie de l'image que je pratique est bien loin de l'imagination d'Ivan, de l'idée qu'il a du Brésil, la plage de Copacabana, le carnaval coloré, sonore, heureux ; le football ; les femmes embellies par le bronzage et le soleil et la chaleur omniprésents.

Un appel à la rencontre et à la pause proposé à l'autre, mais aussi à moi-même. Un laboratoire de recherche, qui force à la réflexion sur l'image produite, projetée, sa taille, son format : une relecture, encore, face à l'enregistrement frénétique et automatique, qui m'a rendue presque une machine moi-même. Un coin, instant de pause.

« La conscience d'être en paix en son coin propage, si l'on ose dire, une immobilité. L'immobilité rayonne. Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin. Les ombres sont déjà des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un toit. Mais toutes ces images imaginent trop. Et il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être⁵²⁸ »

Dans cette chambre imaginée, l'idée est de pouvoir s'y recueillir. Un panneau de liège, prend la forme d'une page et est constitué de divers fragments découpés, arrachés, pliés est disposé dans une machine à écrire russe, trouvée sur place au musée. Il vise à l'interaction des visiteurs, ils peuvent aussi continuer l'écriture sous forme d'épinglage, ajouter leur déplacement sur la carte. Comme autant d'épingles enregistrées sur le Smartphone, à chaque lieu où une image est collectée.

Déplacer le point de vue. Questionner l'image que l'on rapporte du voyage.

Qu'est-ce que l'on voit ?

Ce que l'on ne voit pas ?

Déplacer l'idée du voyage ?

Voyager, c'est l'aller-vers, la via, la voie. N'est-ce pas aussi le voir ? Aller voir, confirmer une idée, un imaginaire, ce que l'on a déjà vu, lu, entendu parlé...

Déplacer l'idée du voyage ? Par, avec l'image ? ou sans image ?

« Je n'ai rien inventé, et je n'ai rien caché non plus, rien dissimulé. Le réel est là. C'est lui qui s'est imposé. Je suis déçu⁵²⁹. »

⁵²⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 131.

⁵²⁹ Raymond Depardon, *op. cit.*, p. 70.

Lieu de repli mais aussi celui de l'imaginaire, des possibles, c'est une atmosphère que j'ai souhaité exposer lors de la Biennale d'art actuel de Yakoutsk, au Musée des Beaux-Arts de la République de Sakha (après l'invitation des artistes V+F). Montrer des images qui semblent ratées. De voyages à travers le monde, en particulier au Brésil. Confronter le chaud au froid, le Nord au Sud, les cultures, les tensions, les similitudes ; provoquer des réactions. *Coin Lectures, espace de réflexion et de perception*, est en réalité une invitation à la conversation. Je me tenais assise, sur le tapis, en attente de rencontre. Un autre phénomène apparaîtrait, ici à nouveau (suite au développement initial, au début de ces écrits, du travail de Muntadas), celui de la langue. Un traducteur est avec nous, avec chacun des artistes. Nous devons passer par quelqu'un pour communiquer, ou trouver une langue en commun pour se faire comprendre.

« Adeline Wrona : Vous qui vivez entre plusieurs pays et qui naviguez d'une langue à l'autre, comment vivez-vous ce qu'on pourrait appeler 'l'entre-langue' ? Entre le français et l'italien par exemple. »

Je le vis sans problème. Lorsque je suis dans un autre pays et que je connais la langue (si je suis en Chine, non !), je pense dans la langue du pays. Il m'arrive de faire comme ça, avec le français et l'anglais. (...) En espagnol, je peux m'exprimer avec une certaine fatigue, mais, même dans ce cas, je commence à penser en espagnol. Je crois que c'est commun. On entre facilement dans une langue comme on entre dans un certain pays ! C'est pour cette raison qu'on soutient qu'il n'y a pas de langue parfaite et qu'il n'y a pas la possibilité de faire une langue internationale. Je suis d'accord avec mon collègue Claude Hagège, pour qui l'avenir de l'Europe est un polyglottisme généralisé. Il arrive déjà que des gens un peu cultivés, autour d'une table, animés chacun par leur langue, puissent s'entendre ! Il y a un type, à Bruxelles, un italien de la Communauté Européenne, qui a inventé l'Europanto, langue merveilleuse où chaque mot serait issu d'une langue différente ! Si je vous dis : « *I am sûr que mañana we are going to visit the cathédrale* », vous aurez tout compris⁵³⁰ ! »

⁵³⁰ Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, "La langue imparfaite des images", par Umberto Eco, Entretien avec Adeline Wrona et Frédéric Lamber, *op. cit.*, p. 16.

Voir, avec l'autre, c'est voir autre chose, voir autrement. Percevoir, sentir, ressentir.
Regarder. Essayer de s'entendre. Se sourire. Faire la grimace, parfois.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Coin lecture(s) : espace de perception et de rencontre*, 2014

Vues de l'installation

Projection de 366 images

Machine à écrire russe, fragments de cartes, 12 coussins, tapis

Musée des Beaux-Arts de la République de Sakha



Pauline Gaudin-Indicatti, *Coin lecture(s) : espace de perception et de rencontre*, 2014
 Vues de l'installation
 Projection de 366 images
 Machine à écrire russe, fragments de cartes, 12 coussins, tapis
 Musée des Beaux-Arts de la République de Sakha

« Les expositions [...] impliquent une situation. [...] Comme au début, je continue de réagir aux lieux et à leurs possibilités : il m'est difficile d'imaginer une exposition surgie de nulle part [...]. Contrairement à des œuvres plus autonomes, une exposition requiert un contexte. »

« C'est un médium contextuel⁵³¹. »

⁵³¹ Lynne Cooke, *Chronotopes & Dioramas*, cat. expo., Berlin, Dia for The Hispanic Society of America, (septembre 2009 – juin 2010).

« Adeline Wrona : Vous qui vivez entre plusieurs pays et qui naviguez d'une langue à l'autre, comment vivez-vous ce qu'on pourrait appeler 'l'entre-langue' ? Entre le français et l'italien par exemple.

Je le vis sans problème. Lorsque je suis dans un autre pays et que je connais la langue (si je suis en Chine, non !), je pense dans la langue du pays. Il m'arrive de faire comme ça, avec le français et l'anglais. (...) En espagnol, je peux m'exprimer avec une certaine fatigue, mais, même dans ce cas, je commence à penser en espagnol. Je crois que c'est commun. On entre facilement dans une langue comme on entre dans un certain pays ! C'est pour cette raison qu'on soutient qu'il n'y a pas de langue parfaite et qu'il n'y a pas la possibilité de faire une langue internationale. Je suis d'accord avec mon collègue Claude Hagège, pour qui l'avenir de l'Europe est un polyglottisme généralisé. Il arrive déjà que des gens un peu cultivés, autour d'une table, animés chacun par leur langue, puissent s'entendre ! Il y a un type, à Bruxelles, un italien de la Communauté Européenne, qui a inventé l'Europanto, langue merveilleuse où chaque mot serait issu d'une langue différente ! Si je vous dis : « *I am sûr que mañana we are going to visit the cathédrale* », vous aurez tout compris⁵³² ! »

⁵³² Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, "La langue imparfaite des images", par Umberto Eco, Entretien avec Adeline Wrona et Frédéric Lamber, *op. cit.*, p. 16.

CHAPITRE 8

UMA PESQUISA (UNE RECHERCHE)

pesquisa
pes·qui·sa
sf

- 1 Ato ou efeito de pesquisar.
- 2 Série de atividades dedicadas a novas descobertas, abrangendo todas as áreas do conhecimento.
- 3 Investigação detalhada.
- 4 Conjunto de exames de laboratório.

EXPRESSÕES

Pesquisa e desenvolvimento: conjunto de ações que envolvem um produto, desde sua concepção até sua aplicação prática.

Pesquisa fundamental: estudo tecnocientífico sem aplicação concreta imediata para suas inovações.

Pesquisa operacional, ADM, ECON : estudo de problemas organizacionais que envolvem economia e administração, por meio de métodos quantitativos.

ETIMOLOGIA
esp pesquisa.

533

⁵³³ *Michaelis*, <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pesquisa%20>, consulté le 13 juin 2018. Capture d'écran du *MacBookPro*.

CNRTL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Ortolang Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGUE

Accueil Portail lexical Corpus Lexiques Dictionnaires Métalxicographie Outils Contact

Morphologie **Lexicographie** Etymologie Synonymie Antonymie Proxémie Concordance Aide

Entrez une forme rechercher Chercher

options d'affichage catégorie : toutes

RECHERCHER, verbe trans.

A. -

1. **Chercher de nouveau.**

a) **Rechercher qqc.** Elle s'est levée d'un coup, elle a recherché dans le carton (CÉLINE, *Mort à crédit*, 1936, p. 316).

b) **(Aller) rechercher qqn. (Aller) quêrir quelqu'un; le faire venir, revenir.** Ce Chinois s'étant obstinément arrêté sur le pas de la porte du salon, il avait été obligé d'aller le rechercher et de le forcer à entrer (GONCOURT, *Journal*, 1895, p. 712). Aymar dit qu'il allait traverser la Loire en casque et cuirasse. Il le fit. L'autre (avec une cuirasse et un casque de fantaisie) voulut l'imiter; on dut aller le rechercher au fond de l'eau (BARRÈS, *Cahiers*, t. 3, 1904, p. 236).

2. **Chercher à retrouver.**

a) **Chercher à retrouver quelque chose de perdu, d'oublié, d'égaré.** Quand Thiers est retourné à Marseille (en 1846 ou 1845), on lui a fait grand accueil, et au collège où il a été élevé on a recherché ses anciennes notes; on y a trouvé: intelligent et insubordonné (SAINTE-BEUVE, *Pensées*, 1868, p. 118).

- 1. ... la seconde frégate, à partir du même point (...) s'élèvera dans le Nord jusqu'à 25 degrés 12 minutes, et tâchera de s'établir sur ce parallèle, à commencer du 131^e ou 132^e méridien. Elle y recherchera l'île Pitcairn, découverte en 1767 par Carteret, et située à 25 degrés 12 minutes de latitude. Voy. *La Pérouse*, t. 1, 1797, p. 18.

b) **Chercher à retrouver quelqu'un de disparu; organiser des battues, des secours pour retrouver quelqu'un.** Le roi sera prié de faire armer un ou plusieurs bâtiments (...) et de donner aux commandans de l'expédition la double mission de rechercher M. de La Pérouse, d'après les documens, instructions et ordres qui leur seront donnés, et de faire en même temps des recherches relatives aux sciences et au commerce (Voy. *La Pérouse*, t. 1, 1797, p. 2).

B. - Chercher à connaître; chercher avec soin, méthode, réflexion.

1. **Rechercher qqc.** Rechercher la cause, les moyens, l'origine, la raison de; rechercher le sens de; rechercher une solution. Rechercher dans le gros intestin du lapin aussi une dilatation active en ajoutant un tube à l'intestin pour que l'air puisse y arriver (Cl. BERNARD, *Notes*, 1860, p. 133). Denis de Rougemont a recherché aux sources de l'histoire de l'Occident, dans la tradition des Cathares et de l'amour courtois, d'Yseult à Dulcinée, la naissance du thème de l'amour impossible ou inaccessible (MOLNIER, *Traité caract.*, 1946, p. 152).

- **Rechercher + interr. indir.** Je ne veux pas rechercher, mon enfant, de Georges ou de vous, lequel a entraîné l'autre (BÉCQUE, *Corbeaux*, 1882, III, 2, p. 202).

2. **Rechercher qqn.** Faire une enquête sur la vie, les activités, la conduite de quelqu'un; exercer des poursuites à l'encontre de quelqu'un. Rechercher qqn en justice; être recherché par la police. L'irresponsabilité (constitution, art. 21). « Aucun membre du parlement ne peut être poursuivi, recherché, arrêté, détenu ou jugé à l'occasion des opinions ou votes émis par lui dans l'exercice de ses fonctions » (VEDEL, *Dr. constit.*, 1949, p. 402).
3. **P. méton., vieilli. Poursuivre un délit.** Les lois chez les Indiens ne recherchent point l'homicide: la vengeance de ce crime est abandonnée aux familles (CHATEAUBR., *Natchez*, 1826, p. 182). Nous tous (...) rechercherons le crime et nous poursuivrons le coupable, afin qu'il te devienne impossible d'exercer de pareilles cruautés (THIERRY, *Récits mérov.*, t. 2, 1840, p. 182).
- C. - Être en quête de quelque chose.**
1. **Vielli ou littér. Rechercher de** (indiquant l'obj. de la recherche) + inf. **S'efforcer de.** Tous les hommes recherchent d'être heureux (Dict. XIX^e et XX^e s.).
2. **Tâcher d'acquérir, d'obtenir quelque chose.** Plusieurs ouvrages étrangers qui devinrent populaires en France. C'était la mode alors de lire Werther. On recherchait avec avidité les traductions des auteurs allemands (DELECLUZE, *Journal*, 1827, p. 365). En ville, les immeubles à appartements étaient plus recherchés par les locataires que les petits hôtels (MORAND, *Londres*, 1933, p. 51).
3. **Essayer d'atteindre quelque chose.** Rechercher l'absolu, le Bien, la perfection, la vérité; rechercher le confort, la facilité. On a toujours vu les gens qui ne se plaisent pas trop en eux-mêmes rechercher la solitude monastique (ALAIN, *Propos*, 1910, p. 86).
- D. - Rechercher qqn**
1. **S'efforcer de connaître, de fréquenter, de rencontrer quelqu'un.** Luizzi avait un grand nom et une grande fortune; les conséquences de cette position furent pour lui d'être recherché par les premières familles de Toulouse, ville féconde en haute noblesse, et d'avoir affaire à plusieurs commerçants de bonne souche (SOULIÉ, *Mém. diable*, t. 1, 1837, p. 42). J'avais toujours adoré les enfants, toujours recherché, à Nohant et au couvent, la société fréquente d'enfants plus jeunes que moi (SAND, *Hist. vie*, t. 3, 1855, p. 413).
- [P. méton. du compl.] Si l'on s'en tient au simple fait des froissements de l'Asie russe et de l'Inde anglaise qui obligeaient le cabinet de Pétersbourg à rechercher plus d'un appui européen, il est trop clair que (...), la Russie fit toujours effort pour nous placer en tiers dans cette amitié (MAURRAS, *Kiel et Tanger*, 1914, p. 20).
- **En partic., vieilli. Rechercher une femme (en mariage). Demander une femme en mariage, la courtiser pour l'épouser.** Si je pensais que M. de Saint-Genis ne m'eût recherchée que pour ma dot, je serais la plus honteuse des femmes, et si, ma dot perdue, il hésitait à m'épouser, je deviendrais folle ou j'en mourrais (BÉCQUE, *Corbeaux*, 1882, II, 5, p. 123):
- 2. Une pauvre fille est dans la boue (...); les hommes la trouvent belle, ils la font servir à leurs plaisirs en se dispensant d'égards (...) Eh! bien, que cette fille hérite de cinq à six millions, elle sera recherchée par des princes, elle sera saluée avec respect quand elle passera dans sa voiture, elle pourra choisir parmi les plus anciens écussons de France et de Navarre. BALZAC, *Splend. et mis.*, 1846, p. 438.
- ♦ **Chercher à avoir des relations sexuelles avec quelqu'un.** Nous voyons à chaque instant des hommes rechercher des femmes mariées et se montrer bien contents de les prendre comme ils les trouvent (A. FRANCE, *Île ping.*, 1908, p. 329). M^{lle} A. venait très souvent prendre sa douche avec une grande femme plus âgée qu'elle, toujours habillée en gris, et que la doucheuse sans savoir son nom connaissait pour l'avoir vue souvent rechercher des jeunes filles (PROUST,

534

⁵³⁴ CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/rechercher>, consulté le 13 juin 2018.

8.1. Exposer : mettre images sur table

Reprenant le titre donné à la pré-soutenance de thèse réalisée à Porto Alegre en octobre 2014, « Mettre cartes sur table » permet de questionner la présentation des images, que jusqu'à présent je ne désirais pas imprimer, ni montrer à l'état matériel. C'est aussi « déballer » ce qui se trouve dans la valise, ce qui voyage, ce qui est transporté d'un pays à l'autre. Ce moment permet de mettre en évidence la notion de document de travail, recherchée par un des professeurs de la UFRGS, Flavio Gonçalves, qui donne à sa discipline le même nom. Qu'est-ce qu'un document de travail ? Une partie du travail ? Doit-il être exposé ? Si oui, de quelle manière ?

Carte mentale, MAPA MENTAL.

Le travail *A research*, de Lia Perjovschi, exposé lors de la Biennale de São Paulo en 2014, est fondamental ; archive, connaissance, art, *mind map*, sont des notions importantes et qui doivent être mises en évidence. Dans son aspect formel, comme dans la posture de l'artiste, le document, la prise de notes, la carte mentale sont des éléments fondateurs d'une pensée en train de se faire, comme d'un mode de connaissance en processus, autre, sans cesse réactualisé par la lecture, la présentation, l'interaction avec les projets de l'artiste. L'écrit est omniprésent, et peut être mis en tension avec l'image, créant ainsi des passages, d'autres possibilités, une autre connaissance de l'histoire, du savoir.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mettre cartes sur table*, 2014
Pré-soutenance de thèse, Institut des arts, Porto Alegre
Images imprimées, cartes routières et touristiques de Porto Alegre

« Carrés blancs et carrés noirs alternent dans les deux sens perpendiculaires, mais se lient selon les diagonales, noirs avec noirs, blancs avec blancs. Quelle que soit la manière d'envisager la combinaison, nous sommes contraints de reconnaître que deux chaînes s'affrontent, l'une qui oppose ses éléments de base, l'autre qui unit strictement des éléments de même qualité, de façon à constituer deux chaînes secondaires qui se côtoient de loin, sans jamais se pénétrer⁵³⁵. »

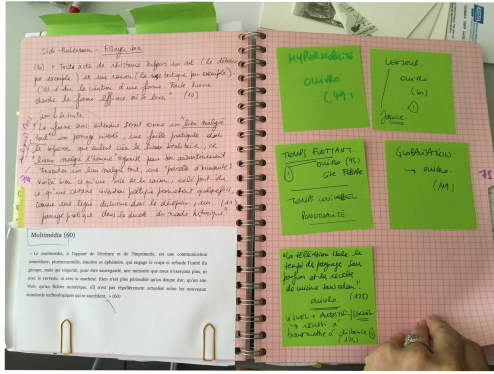
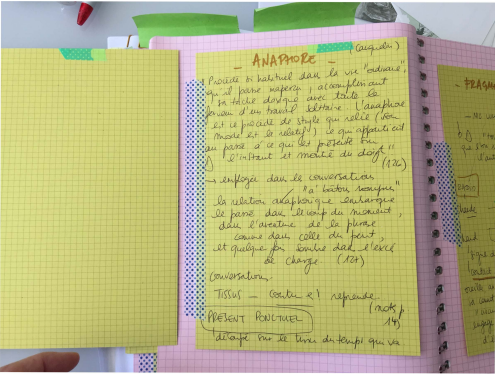
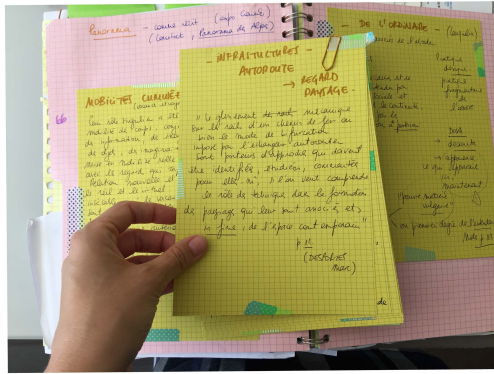
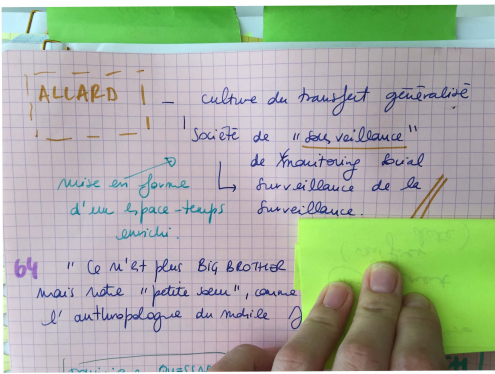
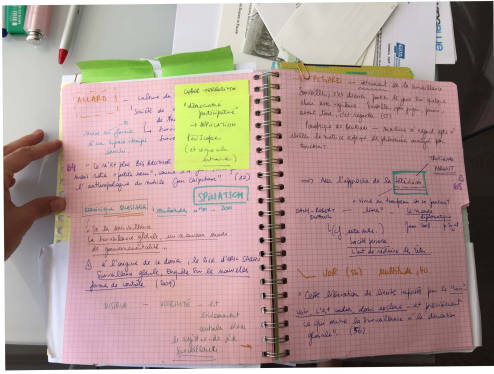
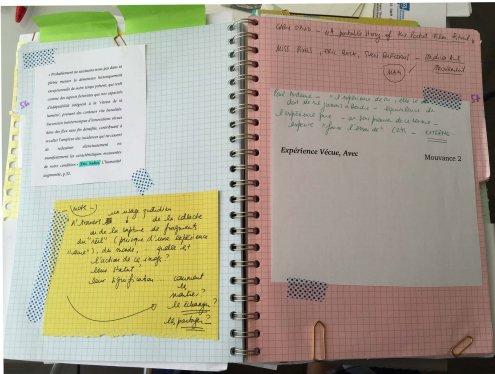
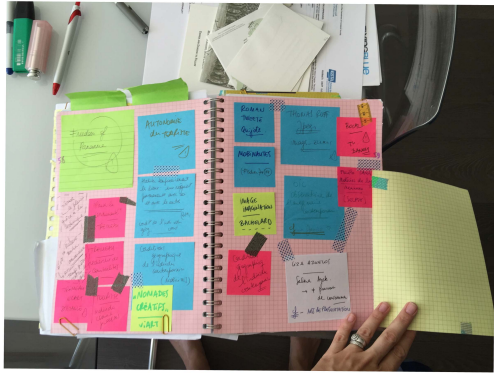
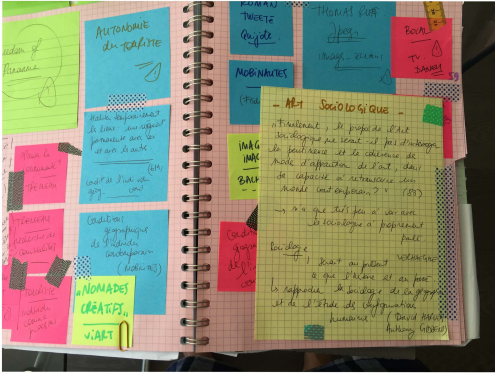
⁵³⁵ Jacques Bernolles, Le « symbolisme » du damier sur les poteries de la haute époque asiatique et le mythe solaire des Açvin-Dioscures, *Revue de l'histoire des religions*, tome 168, n°2, 1965, p. 122.



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mettre cartes sur table*, 2014
Pré-soutenance de thèse, Institut des arts, Porto Alegre
Images imprimées, cartes routières et touristiques de Porto Alegre



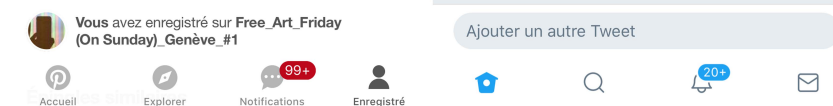
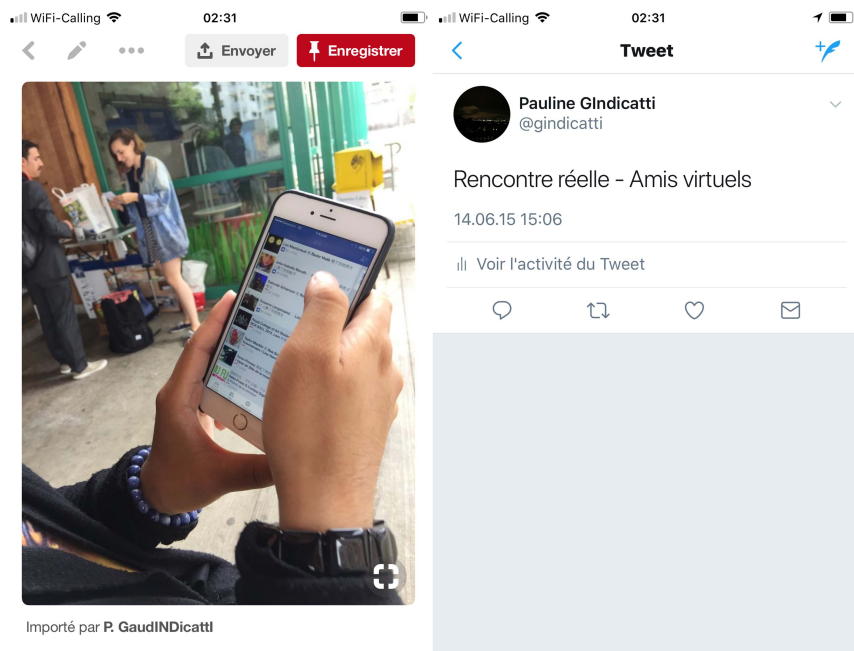
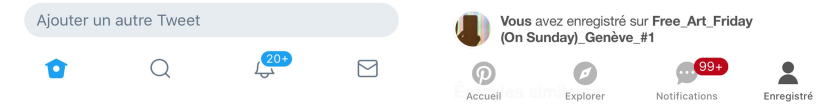
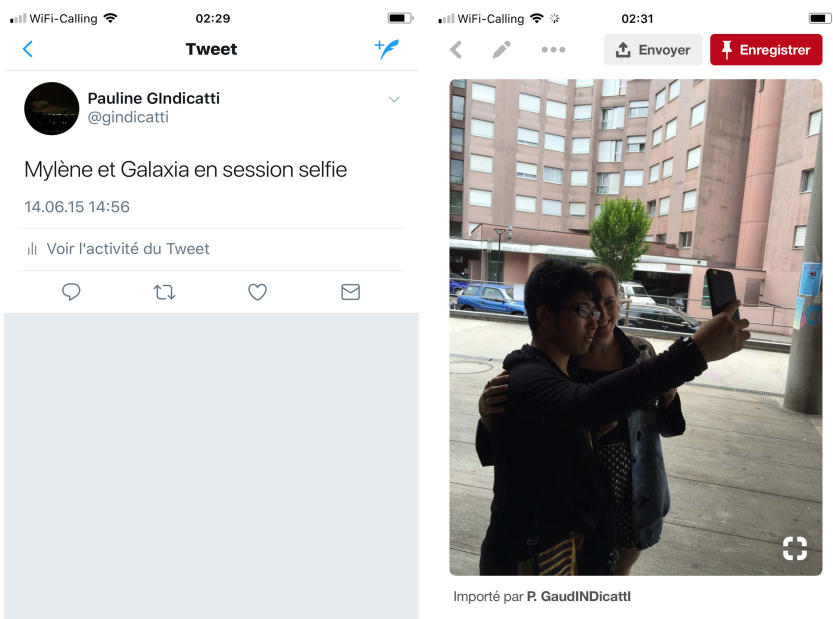
Pauline Gaudin-Indicatti, *Mettre cartes sur table*, 2014
Pré-soutenance de thèse, Institut des arts, Porto Alegre
Images imprimées, cartes routières et touristiques de Porto Alegre



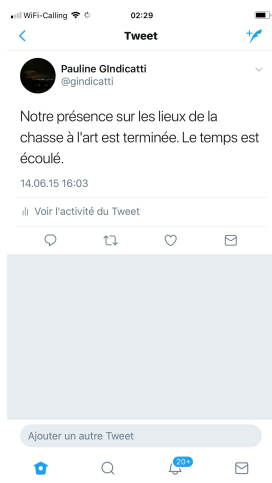
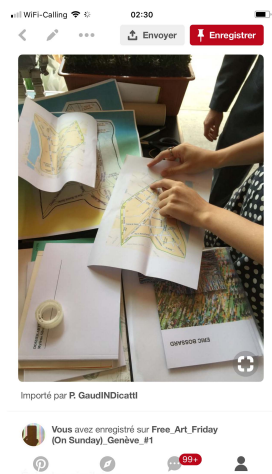
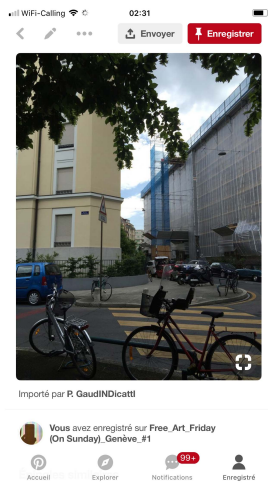
Pauline Gaudin-Indicatti, *Mettre images sur table*, 2016
Documents et notes de travail
Images d'iPhone

« La borne donc, au sens de système public d'information interactif, est doublement interactive, sur le terrain, classiquement, et comme système de déplacement dans la carte, de consultation de données organisées sur un modèle topologique et topographique. L'écran de consultation travaille, dans une logique qu'on nomme désormais l'hypertexte, par rapprochements, par analogies, par renvois dans un réseau multicouches d'informations. (...)

Liberté et efficacité pour soi : après la métaphore du voyage, la modalité première de l'hypertexte est la *navigation*, c'est la métaphore de la lecture, les menus proposent un feuilletage. »



Pauline Gaudin-Indicatti, 2014
Publications simultanées sur *Twitter* et *Pinterest*,
Information sur l'événement du FAF en direct
Captures d'écran avec le *Smartphone*



Pauline Gaudin-Indicatti, 2014
 Publications simultanées sur *Twitter* et *Pinterest*,
 Information sur l'événement du FAF en direct
 Captures d'écran avec le *Smartphone*

8.2. Atelier en ligne

Le choix d'utiliser des outils comme l'ordinateur, le *Smartphone*, la palette graphique, le tout sur le support d'Internet s'explique par une volonté de diffusion rapide, immédiate, globale, impliquant cependant le plus souvent l'accès à une connexion. Ces outils qui seront présents lors des déplacements, permettent la création, la publication, l'alimentation de ce *work in progress*, et créent aussi directement un lien avec l'idée que les espaces de travail ont changé, il s'agit d'un travail construit *en transit* (aéroports, gares routières, hôtels, avions, trains, omnibus, taxis, voitures), en effet, l'élaboration, la réflexion et l'articulation théorique et pratique prennent forme le plus souvent lors des déplacements.

Un autre aspect est également à souligner : faire de la recherche, expérimenter, questionner les nouvelles technologies, réaliser un projet artistique par le biais d'Internet, provoquent l'apparition d'un nouvel espace, celui de l'« atelier en ligne » dont parle Jean-Paul Fourmentraux. Internet présente une caractéristique singulière dans les pratiques artistiques, proposant simultanément un support, un outil et un environnement de création.

Un support dans sa dimension de vecteur de transmission (dans le sens où les producteurs de contenus ont la possibilité de diffuser leurs travaux directement sur Internet), un outil, puisqu'il possède la fonction d'instrument de production, et enfin un environnement dans le fait qu'Internet constitue un espace « habitable » et « habité »⁵³⁶.

J'ai depuis le début des recherches observé, questionné, la manière dont je désirais « produire », mais également montrer les projets réalisés. Dans cet esprit d'expérimenter, il est pensé et utilisé en tant qu'espace de laboratoire, permettant la diffusion du travail. La construction de formes numériques, notamment de sites *Internet* est un aspect de la recherche, dans un esprit amateur et bricoleur, toujours, et dans l'idée de créer soi-même une forme avec laquelle je découvre chaque jour un aspect et une spécificité.

⁵³⁶ Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet, Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005, 2010.

Apprendre en recherchant, en navigant, à travers les sites, les réseaux, les salons, les chats ; communiquer avec d'autres, amis, connus ou inconnus. À travers les liens et hyperliens, trouver sa place, ou la construire au cœur du flot des sites *Internet* et des démarches similaires. Apprendre des erreurs personnelles, comme des échecs des autres internautes, ayant tenté auparavant ; être bloquée, ne pas comprendre, « perdre son temps », faire fonctionner ses méninges afin de trouver un moyen, dans les connaissances et compétences préétablies.

Sortir d'un champ spécifique, et se mettre en chemin ou chaque geste, se faisant délicatement et à tâtons, au départ, trouve un rythme, une certaine assurance, et devient presque normal ensuite.

Publier ses images et ses travaux, c'est les rendre public. Mais c'est aussi permettre de les voir autrement, les concevoir autres.

Les relire, voir, autrement.

Faire un autre lien entre.

En cela, le site *Internet* initié en juillet 2017 est une partie importante de l'expérimentation du travail en ligne, de la métaphore de l'atelier en ligne et permet de réfléchir sur des pratiques, des modes de présentation, un autre type d'exposition. Le site est hébergé sur *wix.com*, un site de création de sites gratuit.

« Registros, émouvance motivées e os motivos

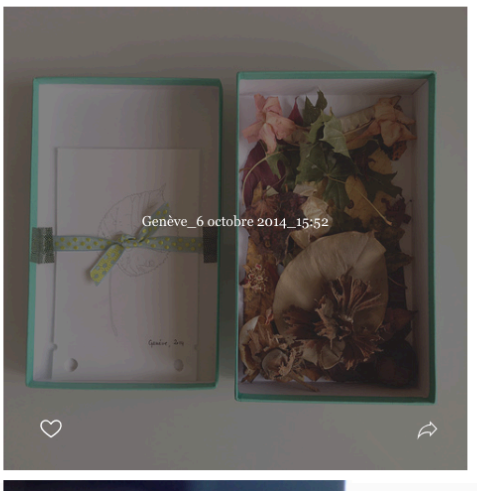
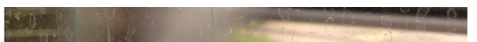
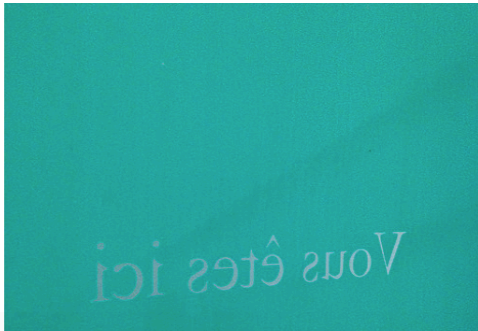
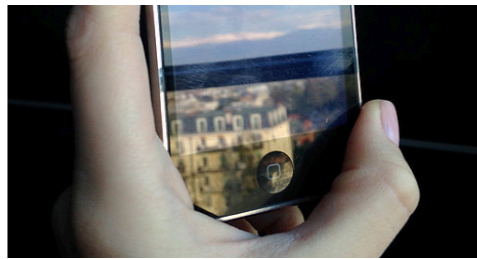
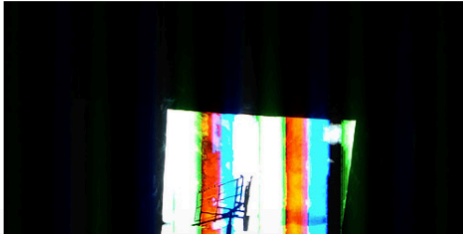
<https://paulineindicatti.wix.site.com/registros> »

REGISTROIS

émouvances motivées, e os motivos.

Pauline Gaudin Indicatti

AuAnT-PrOpOS ExPerimEntOs_ThèSE .FIXEs / MobiLeS. _CaPturAs_ - MOmEntS -- SoBrE a AUToRA



Captures d'écrans du site : <https://paulineindicatti.wix.site.com/registros>.

8.3. Ouverture à la réflexion : murs de thèse



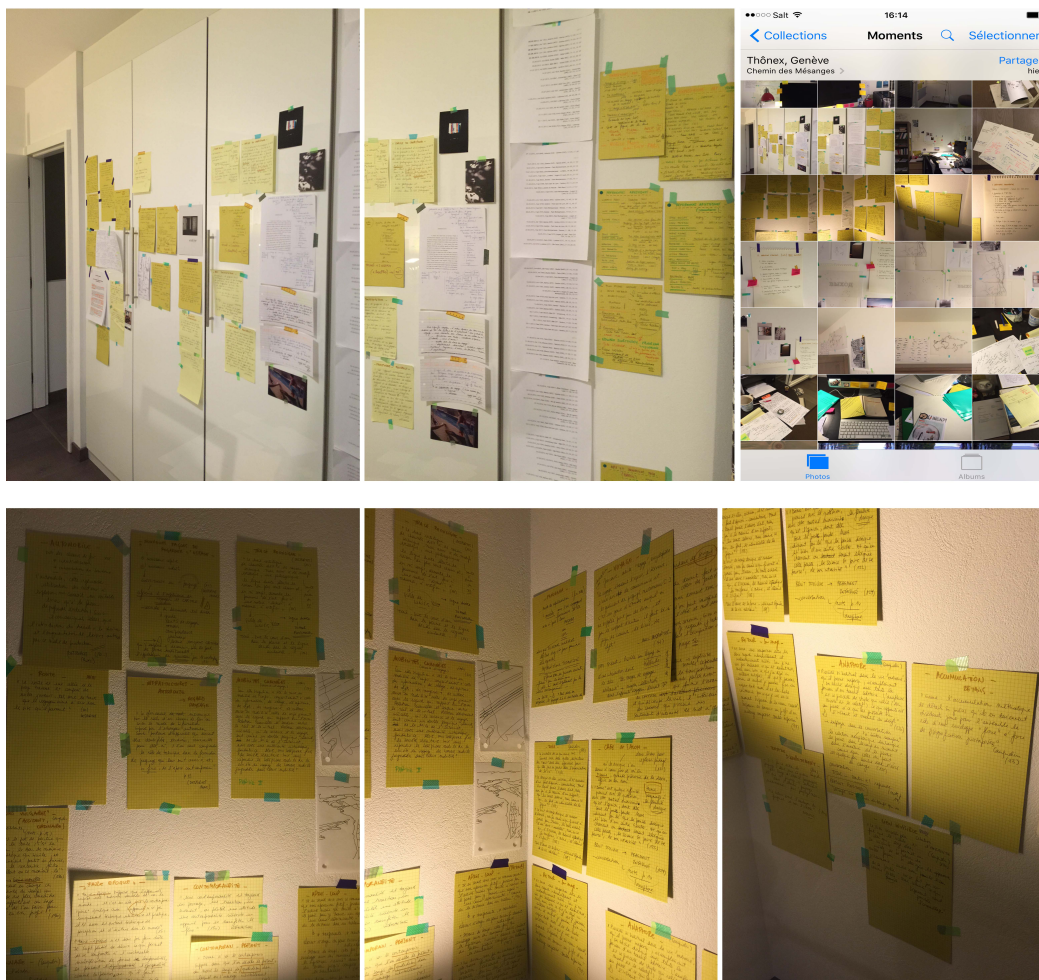
Pauline Gaudin-Indicatti, *Murs de thèse*, 2017
Accrochage de plan de thèse
Images de l'iPhone 6

Murs de thèse laisse une part importante à la mise en vue des éléments de ma recherche personnelle. Qu'il s'agisse d'un coin, d'un mur, d'un parterre, d'un espace clos, ouvert ou permettant le déplacement dans un espace plus vaste ; ils deviennent une surface expérimentale à la présentation, l'exposition de l'image saisie, la note, le post-it, le pense-bête. Encore une fois, il s'agit de questionner ces éléments de l'investigation, ceux qui sont montrés, ceux qui restent invisibles.

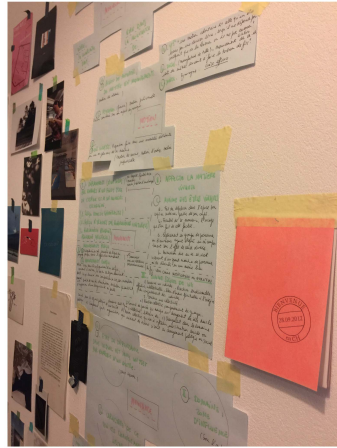
Hélio Ferverza interroge ces formes qui peuvent paraître artistiques et ne le sont peut-être pas, ou inversement ; les formes qui semblent banales mais peuvent se trouver être fondamentales du point de vue de la pratique artistique, comme du moment de son exposition, ou de son invisibilité.



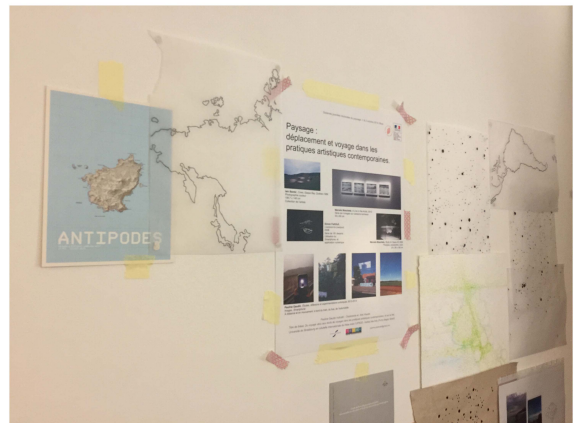
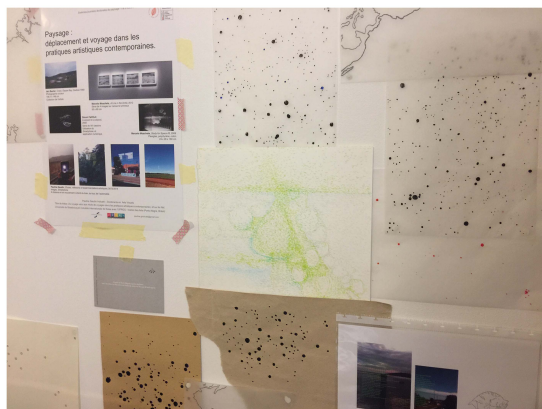
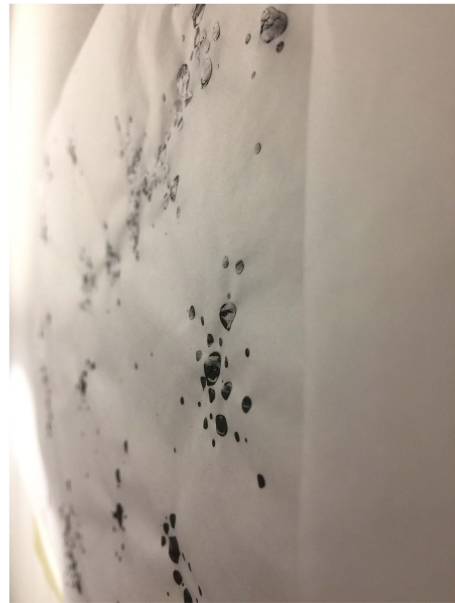
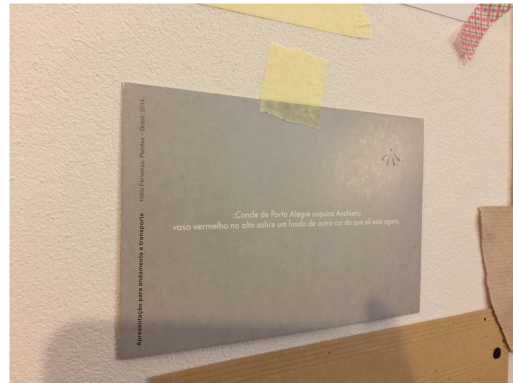
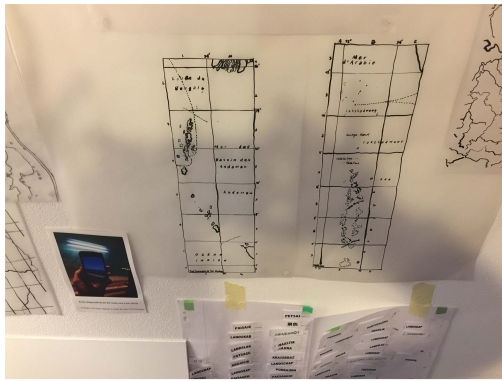
Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°1*, novembre 2014
Images fixées de manière temporaire dans un coin,
Sans atelier fixe, Genève
Images capturées avec le Smartphone



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°3*, 2015-2016
Images diverses fixées de manière temporaire dans un coin,
Sans atelier fixe, Thônex
Images capturées avec le Smartphone



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°4*, 2017
 Images diverses fixées de manière temporaire dans un coin,
 Sans atelier fixe, Thônex
 Images capturées avec le Smartphone



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°5*, 2017
Images diverses fixées de manière temporaire dans un coin,
Sans atelier fixe, Thônex
Images capturées avec le Smartphone



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°6*, 2018
Images diverses fixées de manière temporaire dans un coin,
Sans atelier fixe, Thônex
Images capturées avec le Smartphone



Pauline Gaudin-Indicatti, *Mur de thèse n°6*, 2018
Images diverses fixées de manière temporaire dans un coin,
Sans atelier fixe, Thônex
Images capturées avec le Smartphone

CHAPITRE 9

CONTINUITÉ DANS L'ESSAI VISUEL

Espace de **liberté** et d'**émancipation**

« La nécessité d'une recherche libre et indépendante, peut-être hors de certains circuits médiatiques, insuffisamment exposée pour certains, mais forte de sa vitalité, est toujours à rappeler. Une recherche qui s'inscrive dans le temps humain de la réflexion, de la prise de distance, faite d'attentes, d'erreurs, de reprises, de surprises, de doutes, de convictions, de négociations et de partages de décision, d'expériences⁵³⁷. »

⁵³⁷ Vincent + Feria, « Exposer la recherche », *Pôle Sud Pôle Nord Pôle Théorie*, Paris, Editions Hallaca, 2014, p. 29.

Un engagement sous un mode **sensible** et **actif**

« Réaffirmons la puissance de l'émotion, de ce qui nous transporte, nous déplace d'un point à l'autre. (...) »

L'art aujourd'hui est encore trop souvent lié à des représentations nationales – voir l'expression 'scène artistique française'. S'impose la nécessité de penser notre monde contemporain, nos manières de faire, nos manières d'agir ensemble. L'approche environnementale s'avère être un outil privilégié pour organiser la circulation des idées mais aussi celles des cultures, des disciplines.

Et réaffirmons toutes les dimensions qui sont liées à la pratique des arts : sensible, cognitive, poétique, intellectuelle, scientifique, esthétique, éthique, poétique, responsable, humaine⁵³⁸. »

⁵³⁸ Vincent + Feria, *op. cit.*, p. 28.

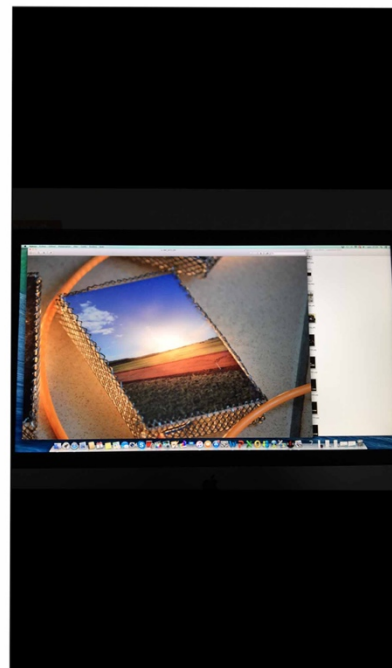
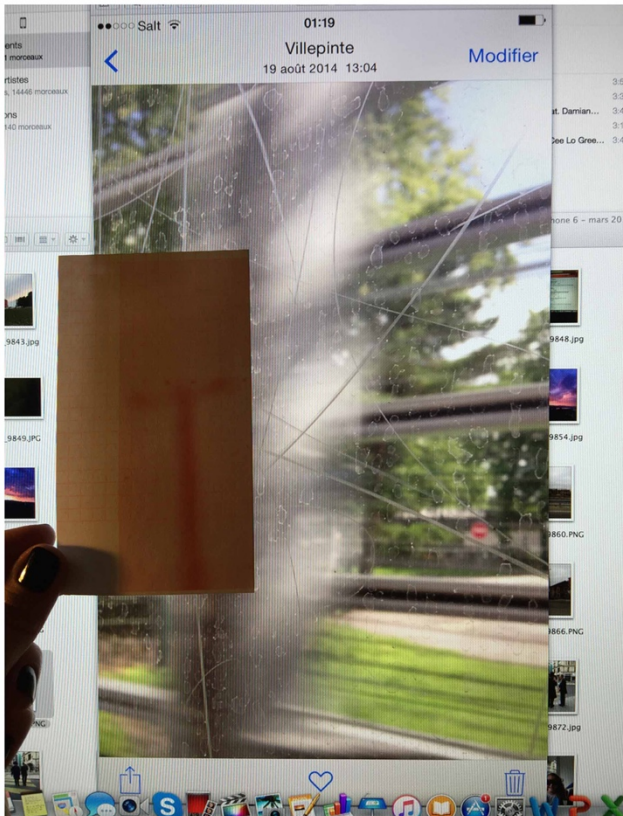
9.1. Vous êtes ici (2015)



Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page de couverture



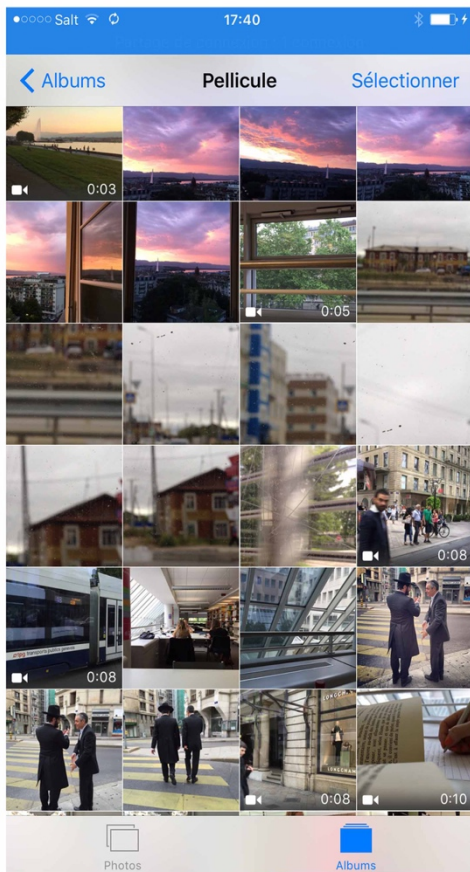
Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page 2



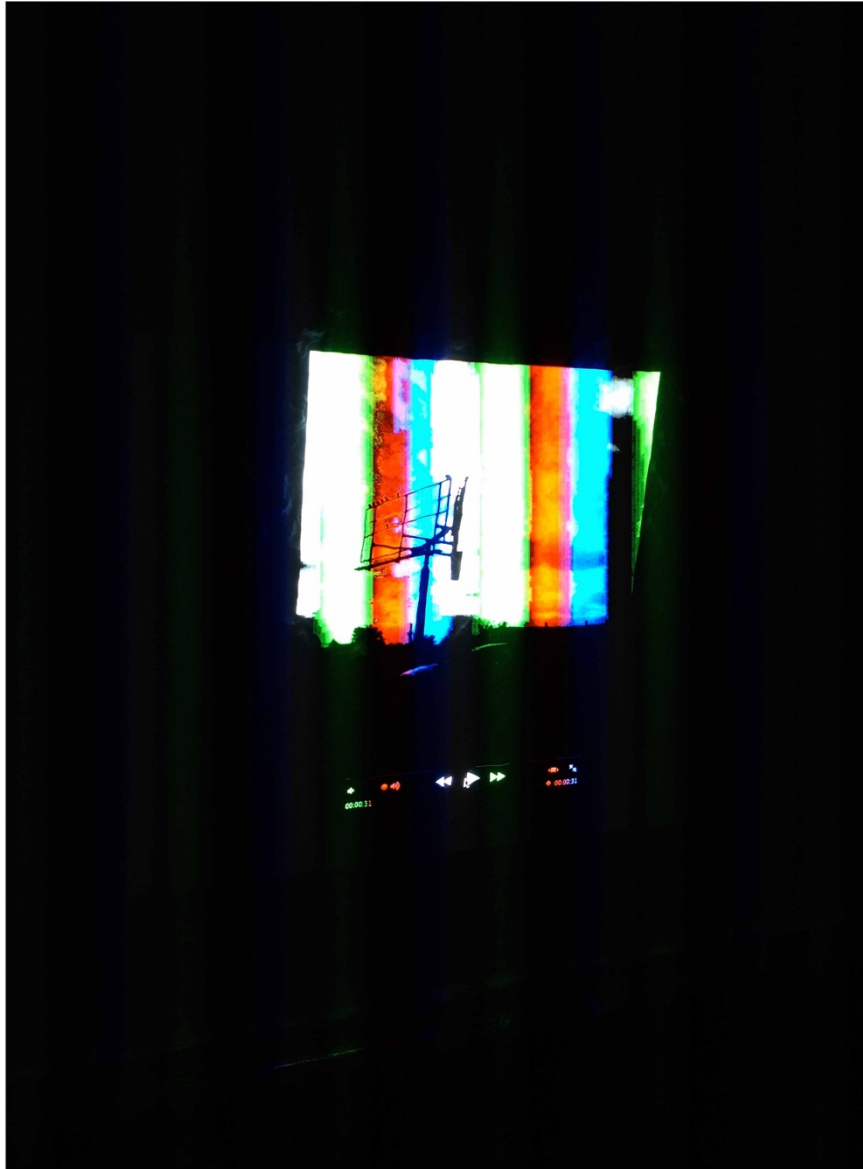
Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page 3



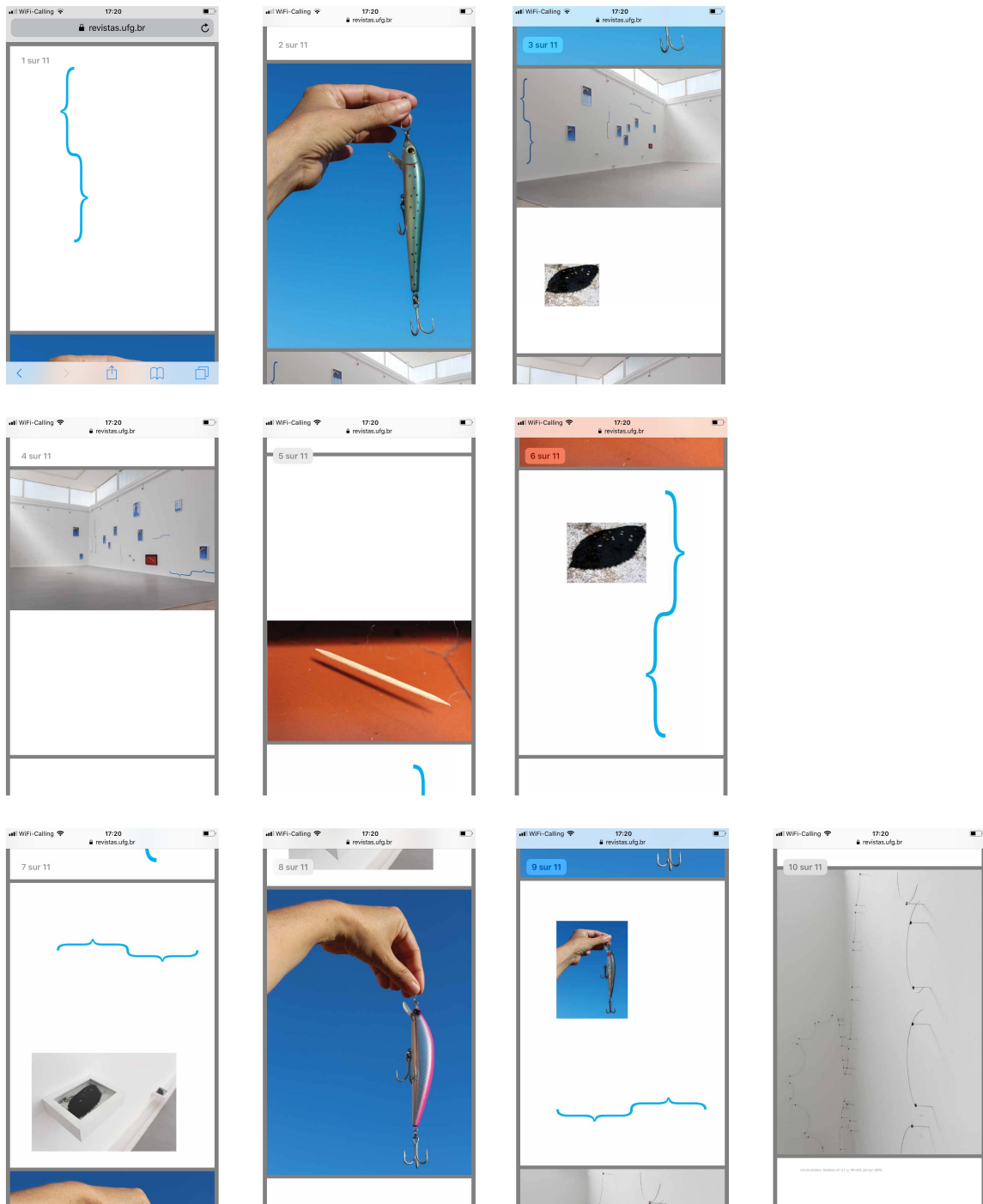
Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page 4



Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page 5

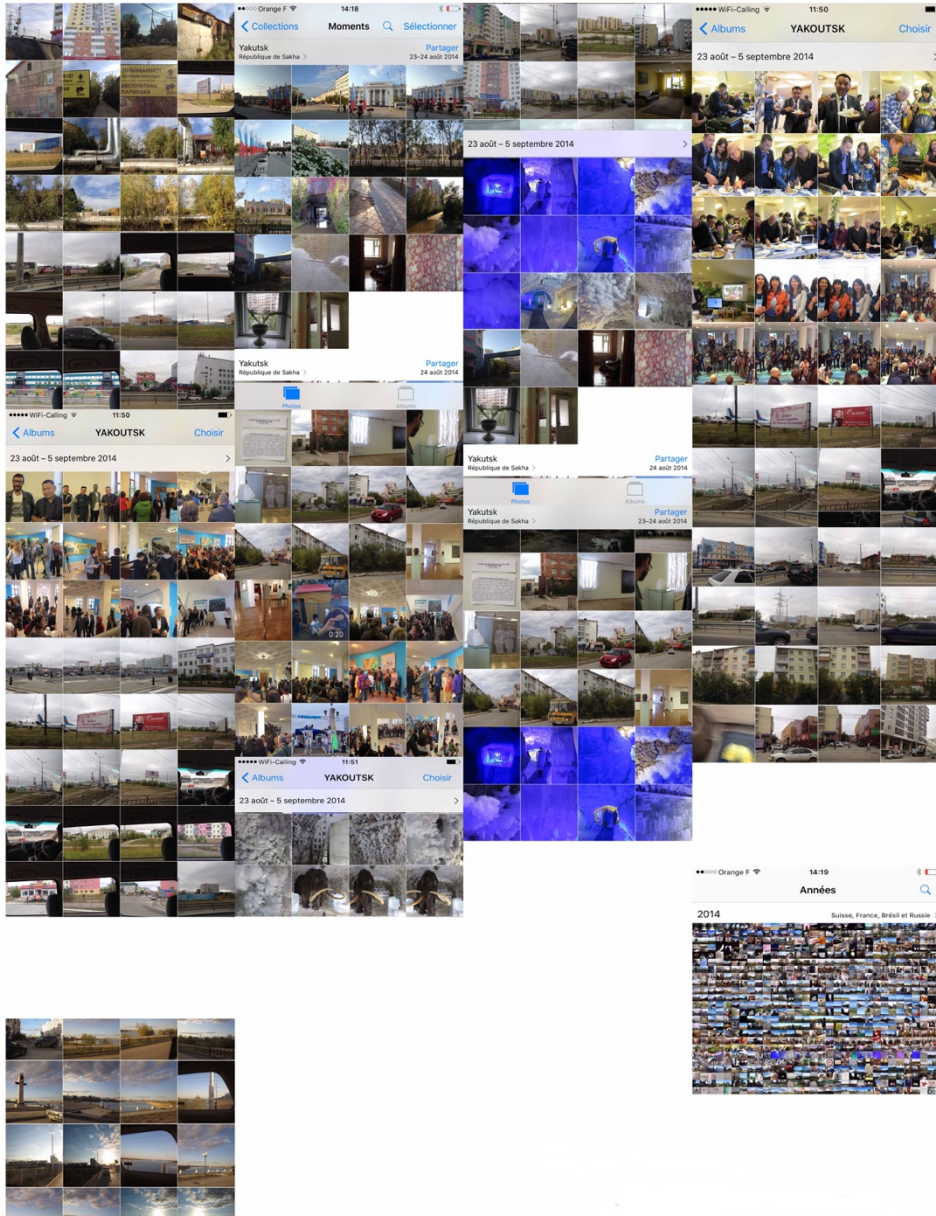


Pauline Gaudin-Indicatti, *Vous êtes ici*, 2015
Essai Visuel, *Revista Valise*, Porto Alegre
Page 5



Hélio Ferverza, *Dentro / Fora, Inside / Outside*, 2013
 Essai visuel
 Revue électronique *Visualidades*, n°11
 Captures d'écran avec le *Smartphone*

9.2. Ni autochtone, ni contemporain (2016)



2014 _ *Chaleur du froid* _ Yakoutsck, Russie.

2016 _ *Ni autochtone ni contemporain* _ Strasbourg, France.⁵³⁹

Un **pouls**
un autre
un pouls nouveau m'emporte
à part frappant un **temps différent**
souverain

Le **meilleur** du meilleur
je le **capte**
il faut que je le garde.
Qu'il **continue**

Henri Michaux, *Moments,*
traversées du temps, 1973.

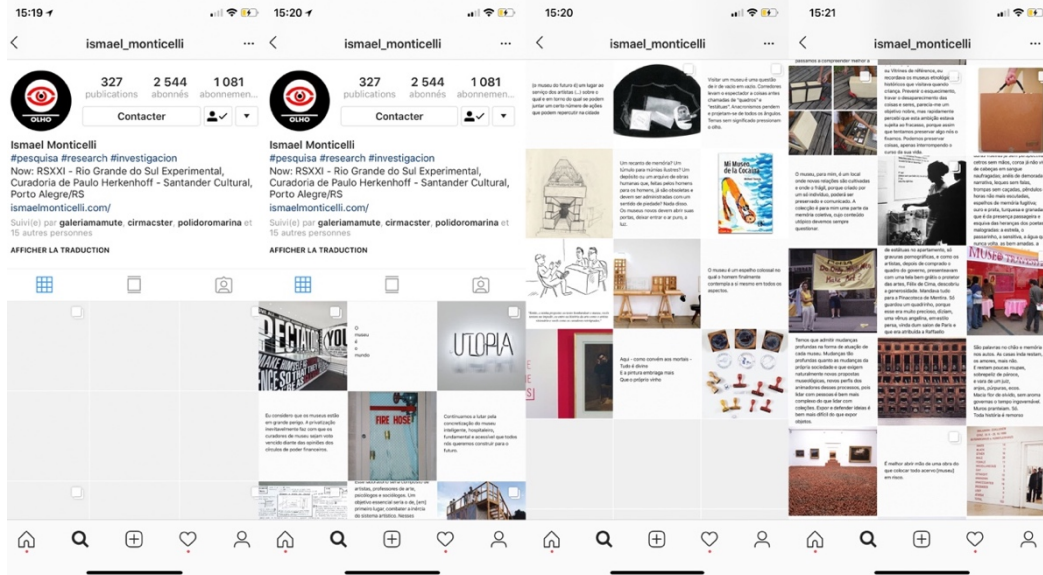


Acesso Restrito

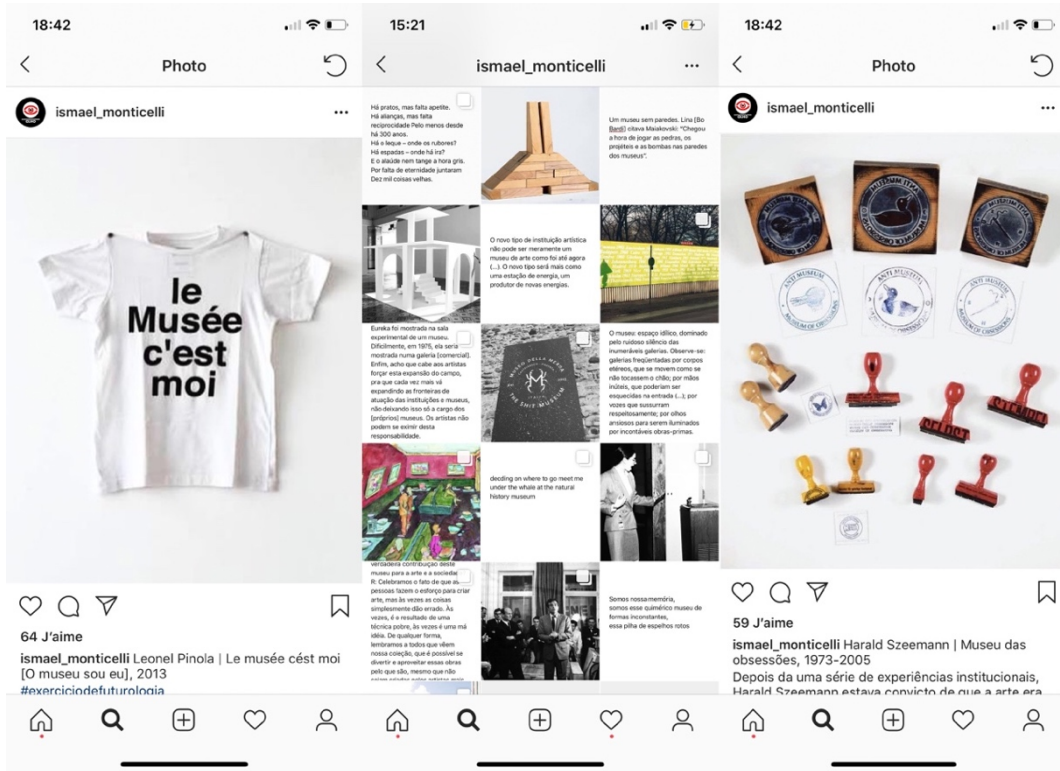
9.3. « Relatos de viagem/Experiência » [2016]



O museu é o mundo⁵⁴⁰



⁵⁴⁰ Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.



Captures d'écran du profil *Instagram* de l'artiste et chercheur Ismael Monticelli
 Ismaelmonticelli.com

CONCLUSION

L'image, toujours ? Il est difficile de s'en défaire. Difficile de vivre sans, nous la regardons en permanence, mais la voyons-nous vraiment ? Trop habitués à la recevoir toute digérée, toute informée par les médias qui en dirigent le sens. Nous la touchons pourtant, chaque jour. En la recevant, en l'envoyant.

Mais les gardons-nous en mémoire ? Dans la boîte noire du téléphone, ou dans le disque dur externe de l'ordinateur, elles possèdent leurs places attitrées. Archivées, datées, rangées les unes à côté des autres. Les regardons-nous, réellement, après les avoir emmagasinées ?

C'est l'expérience que j'ai souhaitée faire, durant ces recherches. Et cela a constitué un processus délicat. Trop d'images tuent parfois l'image, celle qui serait digne d'intérêt. Elles sont toujours accompagnées. Il est parfois difficile d'en repérer une, deux, trois, en sélectionner, qui pourraient satisfaire une curiosité, un désir de se remémorer, un moment de partage, ou celui de l'expérience.

Mais c'est aussi à l'intérieur de ce flot immense, intense de simulations algorithmiques, que de possibles passages apparaissent se montrent, et permettent une relation, une expérience *de, entre* elles. A l'intérieur ou à l'extérieur d'elles-mêmes. Hors du cadre. *Entre*.

Nous avons pu le constater au cours de ce développement, l'image, celle prise avec les *smartphones*, vue et projetée par eux a changé de statut, et ne montre plus la caractéristique unique de représentation. Elle avait d'ailleurs déjà subi un bouleversement de forme avec l'arrivée du numérique, en devenant simulation.

Par le fait de devenir usage, l'image communique un message visuel, plus qu'elle ne permet une expérience esthétique. Information, conversation, document, *pic speech*, comme nous l'avons vu dans les propos d'Elsa Godart.

À force d'y toucher, de la caresser par l'interface de l'écran, l'œil s'est habitué à un certain confort, ou un inconfort d'ailleurs, puisque la vitesse est tellement présente, qu'il ne serait pas nécessaire de se donner la peine de la saisir.

Pourtant, parallèlement à cette ignorance ou insensibilité face à elle, c'est à travers l'image que se jouent les interactions sociales, les mises en scènes *selfiques*, les affirmations de soi, les constructions de l'identité. Un va-et-vient entre l'intime et l'*extime*, où l'un n'irait pas vraiment sans l'autre. Un équilibre, serait d'ailleurs nécessaire.

Observer des faits et usages quotidiens, actuels, est une tâche qui me semble fondamentale dans l'appréhension du monde dans lequel nous vivons. Plus encore lorsqu'il s'agit d'une pratique artistique. En faire des analyses à chaud n'est pas toujours chose facile, parfois l'émotion, l'instant même, brouillent le réel et empêchent de prendre la distance que l'on devrait maintenir.

Prendre de la distance, toujours, en essayant de rendre une justesse possible. Prendre de la distance aussi, face au *smartphone*, cet objet qui n'est pas si anodin qu'il paraît pour la majorité des individus. L'on sait parfois les dangers, on les imagine physiques, provenant des ondes, par exemple, pouvant provoquer d'éventuels accidents, mais la distance psychique et critique face à lui, face aux images qu'il nous envoie, qu'il nous fait directement manipuler, est hautement recommandée.

Combien de parents n'utilisent plus aujourd'hui cette « nounou électronique » pour calmer leurs enfants, et pouvoir souffler en silence ? Ces images et ces contenus ne sont pas sans danger. Un accompagnement est à prévoir, une éducation aux images, par les images, avec les images, avec les autres, ensemble. Il faudrait converser, en montrer les dessous, les arrières, les enjeux.

Cette conclusion ne voudrait pas retentir comme un signal d'alarme. Mais il est d'extrême importance d'avoir conscience de ces travers, encore plus aujourd'hui où l'image, liée à l'information, nous fait dire et penser facilement, et trop rapidement, répéter même, ce qui passe en boucle, sur les écrans. Tout est montage, simulation de simulation, l'image est pure construction.

C'est aussi à travers ce montage, ces montages répétés, qu'une découverte, une surprise, un enchantement est possible. Pouvoir construire, en temps réel, des images et les partager, les diffuser sur toute la surface numérique de la planète, quel effet ! Un certain pouvoir, une puissance, une possession. Une diffusion sur une galerie 2.0, en reprenant les termes du *street* artiste Encoreunestp, qui permet à un *art mobile* de se transporter, dans les méandres des sites, réseaux, maillages du Net.

... O MUSEU é O MUNDO (Le musée est le monde)

Une pratique artistique mobile, en mouvement, réalisée par un outil mobile, en mouvement, une publication avec le mobile, mouvante. Dans cet environnement numérique du mouvement, l'Internet. *Emouvances*, donc.

Quant à se demander si ces pratiques sont artistiques ou amateurs, professionnelles ou non, il semblerait que le débat sur cette question soit déjà obsolète. Les limites et frontières entre ces figures ont toutes déjà été dépassées, s'entremêlent, souvent, aujourd'hui, dans une relative harmonie et se complètent.

L'*essai visuel*, partie majeure de ce travail de recherche, marque une ouverture sur une pratique artistique mais s'inscrit dans une dimension de recherche et confirme l'importance et la nécessité de la recherche en art, de l'expérience, du questionnement, de la réflexion.

L'accent porté sur la présentation de l'image qui trouverait une continuité, une expression complémentaire dans l'*essai visuel*, s'impose. Cet acte directement lié à l'ici et au maintenant, qu'il soit présentation de soi ou de son art, s'expose. Faire se déplacer les images, en mouvance constante. Fixes, elles subissent, par la lecture et relecture du spectateur, utilisateur, internaute, des mouvances. Toujours.

Une présentation en tant qu'action construite, *d'actes d'images* serait alors : l'art, cet art du présenté qui présente le présenté. « L'art est alors cette part du présenter qui présente le présenter.⁵⁴¹ »

En posant comme titre de ces recherches « L'acte d'image » comme notion et mode de pratique et de réflexion, diverses manières de *voir* l'image et de la *faire* ont été envisagées. Des actes d'images dans le sens d'action, celle que l'on fait afin de la produire, comme celle de l'action qui agit pendant le processus de la production, comme l'action présente au cours de sa monstration.

Toutes les images de cette thèse ont été capturées avec le téléphone mobile, certaines d'entre elles ont été capturées à l'aide de l'ordinateur portable. Elles peuvent être des images qui documentent des travaux d'artistes, elles sont les captures de livres, d'images des sites personnels des artistes, des expositions visitées, toutes sont une saisie autre, ou le plus souvent mon corps apparaît, mon doigt, ma main, mon bras. Un peu comme pour montrer qu'il ne s'agit pas du travail en lui-même mais d'une de ses déclinaisons, quelque peu désacralisée par ma présence, celle qui agit encore d'une autre façon, à savoir celle de présenter autrement et visuellement le travail d'un autre. Montrer autrement que sous la forme académique, parfois très stricte et dénuée de présence, de forme, d'action.

Car il s'agit dans cet « acte d'image » de la présence ou de l'absence du corps, celle de l'autre, qui sont pourtant toujours sous-entendues. Des actes dans l'image, par l'image saisie du téléphone. Des actes de l'image, qui pour exister ici, nécessite un certain récit, sans qui elle ne pourrait perdurer. Différents actes de l'image, superposés, dans le temps et dans l'espace. Différents actes de l'image qui se matérialisent durant les semaines et les mois, qui se voient déplacés et replacés au cours des murs de thèse finaux.

Une image en différents actes, en somme, car elle se rejoue, se reconstruit et *se fait* en plusieurs temps. Et le récit qui lie, un matériau à l'aide duquel se construit la pensée, qui dans ces recherches pose le statut de la création comme objet et sujet de recherche. Le regard est introspectif, réflexif, objectivant, totalement plongé dans la pratique en train de se construire.

⁵⁴¹ René Passeron, « Création, Présentation, Présence », *La Présentation*, Paris, Editions du CNRS, 1985, p. 14.

Une des perspectives futures qui seraient donc très intéressante de pouvoir approfondir dans d'autres recherches est la forme même que revêt ce travail, un objet de recherche-crédation, qui pose d'autres enjeux et questions concernant la méthodologie de recherche en art dans le contexte de l'université. Nous sommes souvent amenés à questionner l'importance de la pratique et de la théorie sans réussir à imbriquer totalement les deux et faire de la thèse en art un exercice d'équilibre.

Pour ceci, de nombreuses réflexions seront encore à mettre en place, concernant différentes pratiques et théories récentes sur la méthodologie et l'enseignement de l'art à l'université. Pour exemple dans cette thèse, et qui n'a malheureusement pu qu'être énoncée dans cette curieuse parenthèse intitulée dans les références bibliographiques : « Références trouvées par errances répétées – une autre forme de pensée et de recherche », une des méthodologies provenant de la recherche sur Internet a été fortement emprunte de la *sérendipité*, ou l'action de trouver ce que l'on ne cherchait pas encore. De liens en liens, de pages en pages, des notions, des concepts, des voyages d'investigation sont possibles et ne peuvent être négligés.

Un autre voyage possible, avec l'image, toujours, sans destination préalable.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Agamben, Giorgio.....189
Airiau, Roland.....177, 178, 246
Allard, Laurence.....186, 279, 436
Amar, Georges.....75
Andrade de, Oswald.....305, 306, 429
Augé, Marc.....27, 30, 34, 48, 98, 319, 322, 337
340, 402, 417, 425

B

Bachelard, Gaston.....22, 310, 311, 313, 321, 329
336
Baqué, Dominique.....30
Bartholl, Aram.....215, 216
Bauchard, Franck.....38, 39, 403
Baxter&, Iain.....110, 111, 112, 113, 119, 120
200, 201, 202, 402
Béarn, Pierre.....71, 72
Bellour, Raymond.....26, 27, 43, 403, 411
Benjamin, Walter.....45, 405, 412, 419
Bergen, Véronique.....308
Bizet, Georges.....280, 281, 283
Boissier, Jean-Louis.....117, 177, 188, 198
199, 209, 233, 243, 244, 246, 331
Borges, Jorge Luis.....19, 123
Bourriaud, Nicolas..... 25, 44, 45, 46, 133, 134
192, 231, 233, 252, 270, 405, 411, 412
Bovary, Emma.....263

Bures Miller, George.....213, 401

C

Cardiff, Janet.....213, 401
Cauquelin, Anne.....125, 182, 198, 200, 269, 270
334, 425, 427
Certeau de, Michel.....298, 299
Chastel, André.....193, 194, 195, 196
Chéroux, Clément.....87, 88, 91, 92, 93, 106, 197
Couchot, Edmond.....81, 82, 184, 270, 402, 417
Corot, Camille.....88

D

Davila, Thierry.....143
Debord, Guy.....73, 259, 403
Degas, Edgar.....88, 402
Depardon, Raymond.....10, 58, 104, 143, 145
310, 336, 418, 420
Desportes, Marc.....79, 84, 85, 86, 87, 88, 111
112, 120, 123
Dewey, John.....56, 57, 180, 185
Duchamp, Marcel.....223
Durand, Régis.....204

E

Eco, Umberto.....45, 319, 322, 337, 340, 402
405, 406, 407, 408
Encoreunestp.....225, 226, 227, 378, 438
Evans, Walker.....106, 107, 108, 385, 386

F

Faure, Élie.....89, 90, 402
Fernandez, Dominique.....163, 165

Ferraris, Maurizio.....115, 289
 Fervenza, Hélio.....1, 197, 326, 355, 370
 Fischer, Hervé.....123, 218, 262, 269
 275, 278, 279, 284, 436
 Fischli, Peter.....24, 25, 26, 28, 29, 38, 124, 125
 401, 402
 Flaubert, Gustave.....263
 Focillon, Henri.....186, 187, 436
 Formis, Barbara..... 188, 189, 190, 191, 401
 Foucault, Michel.....30, 31, 32, 199, 291
 Fourmentraux, Jean-Paul.....43, 352, 405, 407
 418, 419
 Funes, Irénée.....123, 435

G

Glicenstein, Jérôme.....185
 Godart, Elsa....219, 220, 224, 265, 266, 313, 377
 Goldblatt, David.....104, 105
 Gunthert, André.....222, 223, 224, 401

H

Halévy, Ludovic.....88
 Henrot, Camille.....312, 313, 314, 315
 Hirschhorn, Thomas.....246, 258, 260, 261
 Hjörth, Larissa.....225, 274
 Hofer, Evelyn.....104, 105
 Honoré, Carl.....71, 72, 83, 97

J

Jarrigeon, Anne.....271, 273
 Jullien, François.....34, 35, 402

K

Khalili, Bouchra.....59, 60, 61, 62, 63, 64, 403
 Kurita, Shigetaka..... 263

L

Lambert, Sophie.....265, 266, 267
 Lanoix, Carole.....95, 96, 403
 Laurelli, Camille.....326
 Lefebvre, David.....326
 Lélou, Thomas.....182, 183, 184, 401
 Lewi, Georges.....263
 Lorrain, Claude..... 200
 Lussault, Michel.....36, 37, 402

M

Maciel, Cláudio.....239, 240, 241, 242
 McLuhan, Marshall.....191
 Menrath, Joëlle.....273
 Monet, Claude.....89, 90
 Monticelli, Ismael.....375
 Morel, Pierre.....97, 98, 99, 100, 402
 Muntadas, Antoni.....39, 40, 41, 42, 43, 44
 45, 46, 47, 403, 405, 406, 408, 410, 412

N

Nougé, Paul.....125

O

Oiticica, Hélio.....375, 393
 Ollivro, Jean....9, 16, 34, 56, 75, 79, 116, 117, 148
 334, 416, 418, 423
 Ottinger, Didier.....306

P

Pickersgill, Erik.....286, 287
 Privat, Gilles.....177, 178, 246

Q

Quessada, Dominique.....289, 291, 292

R

Riado, Benjamin.....109, 110, 112, 126, 402
 Roger, Alain.....122, 300, 425

S

Sansot, Pierre.....308, 309
 Santos dos, Maria Ivone.....197, 202, 203, 204
 206, 208, 326
 Sadin, Eric.....176, 177, 263, 273, 274, 276
 Serres, Michel.....80, 123, 160, 188, 275, 311
 434, 436
 Smith, Tony.....109
 Soulages, François.....248, 401
 Stora, Michael.....223, 263, 264, 277, 278, 285
 301, 303, 402
 Stromae.....280, 281, 282, 283

T

Taluy, Tolga..... 326
 Thély, Nicolas.....1, 117, 183, 184, 221, 233, 244
 254, 300, 421
 Tisseron, Serge...35, 186, 189, 198, 205, 217, 221
 247, 248, 435, 436

U

Ulpat, Anne.....223, 263, 264
 277, 278, 285, 301, 303, 402
 Ulrich Obrist, Hans.....104, 105
 Umbrico, Penelope.....249, 250, 251, 253
 401
 Urbain, Jean-Didier.....12, 22, 23, 83, 94, 95
 97, 111, 120, 121

V

Velásquez, Diego.....193, 194, 197
 Verhoeff, Nanna.....209, 210, 211, 212
 Vincenot, Henri.....88, 89, 402
 Vincent+Feria.....362, 363, 394, 395
 Virilio, Paul.....10, 16, 58, 79, 104, 112, 310, 402
 418, 420, 426

W

Warhol, Andy.....226
 Weiss, David.....25, 26, 402
 Weissberg, Jean-Louis.....186, 206, 208, 209
 401, 421
 Winnicott, Donald.....278

Z

Zorzal, Bruno.....248, 249, 256, 401
 Zuckerberg, Mark.....264

INDEX DES NOTIONS

A

acte d'image ... 4, 6, 15, 17, 18, 98, 100, 125, 133, 134, 192, 209, 230, 231, 436, 442, 445, 450

aller ... 13, 22, 54, 65, 79, 83, 86, 87, 97, 98, 111, 113, 143, 146, 148, 182, 226, 245, 304, 324, 334, 335, 336, 428, 429, 432, 435

allers-retours
.....14, 81

amateur ... 16, 17, 19, 134, 172, 178, 183, 184, 352, 391, 399, 425, 435

art... 3, 4, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 39, 40, 43, 45, 47, 56, 58, 71, 74, 86, 90, 91, 104, 109, 111, 117, 121, 124, 125, 126, 134, 143, 145, 163, 182, 184, 185, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 223, 225, 227, 228, 229, 231, 233, 243, 244, 254, 255, 258, 260, 265, 270, 300, 306, 318, 325, 326, 336, 343, 363, 378, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 407, 408, 411, 412, 413, 415, 416, 421, 422, 424, 427, 430, 442, 445, 450

attente ... 16, 22, 24, 40, 52, 58, 83, 93, 98, 124, 178, 213, 232, 263, 269, 278, 337, 424, 439

autre... 7, 9, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 65, 73, 77, 81, 82, 84, 85, 88, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 115, 116, 121, 124, 125, 134, 137, 138, 143, 145, 148, 159, 163, 165, 170, 171, 172, 175, 178, 179, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 208, 211, 212, 215, 216, 219, 220, 221, 224, 225, 229, 230, 232, 233, 242, 244, 245, 246, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 274, 277, 278, 282, 284, 285, 287, 288, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 325, 326, 327, 328, 334, 336, 337, 340, 343, 345, 352, 353, 363, 372, 377, 386, 399, 405,

412, 415, 422, 423, 425, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 439, 443, 444

C

cadrage... 80, 103, 109, 112, 150, 178, 185, 190, 199, 200, 218, 232, 425, 430

cadre... 19, 56, 61, 79, 84, 87, 88, 91, 93, 98, 100, 109, 112, 123, 125, 133, 136, 143, 148, 150, 158, 160, 186, 194, 196, 197, 199, 200, 205, 209, 213, 216, 217, 221, 226, 230, 232, 248, 252, 265, 284, 291, 300, 303, 376, 418, 421, 430, 434, 439

captation ... 93, 103, 110, 115, 138, 183, 188, 210, 244, 245, 276, 437

capture... 18, 76, 93, 94, 97, 102, 116, 120, 137, 138, 143, 148, 160, 178, 202, 204, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 243, 244, 245, 246, 253, 297, 298, 300, 439

critique... 12, 17, 39, 42, 43, 47, 89, 96, 100, 111, 204, 248, 260, 265, 291, 292, 306, 316, 377, 397, 406, 415

culture... 9, 12, 14, 31, 32, 34, 58, 77, 82, 106, 125, 134, 205, 231, 252, 274, 305, 315, 316, 385, 387, 392, 394, 397, 411, 429

D

déplacement ... 10, 13, 14, 15, 20, 25, 34, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 56, 57, 58, 65, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 83, 84, 86, 88, 93, 94, 95, 114, 123, 145, 148, 158, 206, 208, 212, 223, 231, 264, 276, 324, 325, 334, 336, 349, 355, 395, 408, 415, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 435

digital... 4, 5, 16, 100, 171, 228, 246, 249, 253, 263, 318, 326, 411, 445, 446, 450, 451

E

échange 15, 17, 96, 102, 112, 158, 171, 178, 189, 205, 211, 223, 227, 229, 244, 260, 268, 269, 270, 282, 287, 288, 307, 327, 328, 334, 419, 426, 428, 429, 432, 439

écran 16, 18, 44, 46, 49, 55, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 79, 80, 81, 90, 99, 104, 107, 108, 112, 113, 119, 121, 122, 123, 160, 178, 180, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 205, 206,

208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 266, 267, 269, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 300, 310, 312, 313, 314, 316, 328, 341, 349, 350, 351, 370, 375, 377, 394, 436, 438, 439

émouvance.....4
9, 124, 353

entre..... 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 19, 26, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 52, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 88, 89, 91, 97, 98, 100, 102, 110, 111, 117, 125, 136, 143, 145, 146, 160, 163, 170, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 209, 211, 214, 218, 219, 228, 232, 243, 244, 245, 246, 253, 258, 264, 265, 269, 270, 273, 285, 288, 289, 299, 300, 301, 303, 306, 307, 311, 318, 322, 324, 326, 327, 328, 334, 337, 340, 353, 376, 377, 378, 387, 399, 400, 410, 415, 418, 420, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 431, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 442, 445, 446, 450, 451

entre-deux.....16, 17, 30, 33, 34, 183, 191, 197, 214, 328, 433

espace...9, 10, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 56, 57, 58, 68, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 87, 88, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 103, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 132, 136, 137, 138, 144, 145, 146, 148, 158, 161, 163, 174, 175, 180, 181, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 201, 204, 205, 206, 208, 201, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 224, 227, 229, 231, 232, 233, 250, 251, 258, 263, 268, 270, 271, 273, 274, 279, 282, 285, 287, 298, 300, 303, 304, 307, 310, 311, 313, 315, 321, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 352, 355, 386, 390, 405, 406, 413, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 434, 435, 436, 439, 441

essai...3, 7, 16, 20, 57, 80, 94, 138, 176, 179, 184, 221, 300, 318, 378, 398, 443

essai-visuel.....7, 20, 318, 378, 443

esthétique....25, 44, 45, 46, 56, 109, 110, 119, 124, 133, 183, 189, 190, 206, 208, 223, 231, 244, 270, 299, 306, 308, 322, 363, 377, 387, 396, 397, 398, 399, 415, 425, 429, 432

expérience...3, 4, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 34, 37, 39, 44, 46, 47, 49, 56, 57, 61, 62, 64, 72, 73, 74, 76, 80, 83, 84, 86, 88, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 123, 124, 125, 134, 144, 158, 160, 170, 171, 172, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 197, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 229, 232, 233, 243, 244, 248, 253, 254, 268, 271, 273, 274, 299, 303, 309, 313, 319, 322, 324, 325, 328, 334, 376, 377, 378, 390, 392, 401, 405, 406, 419, 420, 421, 426, 429, 430, 437, 441, 442, 445, 450

F

Facebook..... 55, 97, 217, 223, 248, 249, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 286, 288, 327, 328, 393, 426

fenêtre.... 36, 77, 83, 84, 87, 88, 112, 119, 136, 148, 150, 158, 160, 192, 193, 199, 200, 206, 208, 210, 232, 240, 244, 245, 253, 300, 426, 430, 434, 436

fragment..... 20, 34, 48, 100, 103, 129, 171, 174, 189, 196, 198, 200, 204, 250, 269, 325, 428

G

geste 4, 17, 45, 80, 90, 100, 133, 148, 161, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 204, 206, 208, 218, 219, 230, 231, 233, 245, 246, 258, 271, 277, 289, 303, 307, 353, 437, 445, 450

Google Maps11, 49, 66, 67, 118, 119, 212, 304

H

hétérotopie.....30, 31, 32, 33, 441

hyperimage.....
.....199

I

image..... 4, 16, 55, 144, 223, 234, 328, 403, 445, 450

image actée..... 18, 185, 206, 208, 209, 405, 425

impression..... 23, 26, 34, 85, 88, 89, 91, 101, 109, 117 132, 163, 231, 249, 253, 303, 309, 334, 435

Instagram.... 55, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 219, 220, 222, 226, 227, 232, 238, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 252, 255, 256, 257, 265, 279, 291, 329, 375

instant.... 16, 17, 18, 22, 23, 32, 33, 35, 79, 81, 90, 91, 92, 102, 115, 116, 125, 136, 143, 148, 158, 165, 186, 202, 206, 208, 214, 219, 225, 227, 228, 244, 263, 271, 274, 284, 285, 287, 335, 377, 421, 423, 425, 426, 428, 430, 434, 435, 437

instantané....14, 15, 82, 89, 92, 178, 202, 223, 274, 304, 307, 392, 422, 428, 435

interaction....36, 82, 95, 96, 106, 110, 176, 178, 188, 191, 205, 209, 211, 212, 213, 215, 245, 292, 327, 335, 343, 428, 437

interprétation... 40, 42, 43, 133, 188, 195, 223, 224, 322, 429

iPhone.... 28, 29, 44, 46, 50, 51, 55, 60, 63, 64, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 118, 119, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 137, 138, 147, 149, 195, 196, 206, 207, 218, 224, 230, 232, 234, 238, 239, 240, 241, 247, 253, 255, 256, 257, 263, 272, 273, 286, 290, 302, 309, 310, 328, 332, 348, 355, 434

L

lieu.... 9, 13, 15, 22, 27, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40 41, 42, 43, 57, 58, 61, 65, 67, 79, 81, 94, 110, 120, 134, 165, 173, 181, 183, 191, 192, 195, 199, 204, 206, 208, 213, 214, 225, 232, 243, 289, 299, 304, 308, 310, 311, 325, 326, 327, 334, 336, 394, 400, 403, 410, 412, 418, 420, 426, 427, 428, 441

M

mémoire... 9, 19, 30, 43, 92, 106, 114, 116, 117, 123, 143, 160, 182, 225, 265, 266, 275, 276, 278, 298, 303, 315, 329, 376, 386, 413, 428, 439

miroir.... 40, 96, 178, 193, 184, 195, 196, 199, 200, 201, 204, 206, 208, 209, 210, 215, 217, 226, 259, 291

mobile... 1, 4, 15, 16, 17, 18, 19, 31, 33, 34, 57, 71, 75, 76, 80, 83, 86, 94, 95, 96, 97, 101, 103, 106, 133, 136, 138, 143, 160, 163, 172, 173, 176, 179, 185, 192, 195, 196, 197, 200, 210, 211, 215, 219, 222, 228, 229, 231, 244, 253, 268, 270, 271, 273, 276, 285, 288, 297, 298, 300, 301, 318, 378, 405, 422, 425, 434, 436, 437, 439, 445, 450

mobilité... 4, 73, 408, 418, 441, 445, 450

moment.... 3, 10, 19, 22, 25, 39, 46, 62, 79, 88, 90, 92, 96, 107, 113, 117, 121, 124, 132, 143, 145, 146, 158, 159, 161, 163, 175, 176, 179, 180, 182, 187, 191, 195, 198, 199, 204, 225, 243, 250, 254, 260, 263, 271, 273, 284, 287, 301, 334, 343, 355, 376, 398, 417, 425, 428, 430, 435

mouvement.... 6, 13, 16, 18, 23, 24, 36, 38, 42, 56, 57, 65, 72, 75, 76, 79, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 101, 109, 112, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 132, 136, 143, 150, 159, 160, 174, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 200, 206, 209, 211, 228, 229, 231, 232, 240, 245, 252, 253, 275, 276, 322, 325, 334, 378, 390, 405, 424, 425, 426, 427, 430, 434, 435, 436, 437, 438, 441

O

observation....19, 24, 27, 38, 73, 78, 83, 95, 96, 97, 111, 124, 143, 171, 178, 195

ordinaire.... 12, 35, 57, 71, 80, 124, 129, 144, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 214, 224, 269, 280, 289, 308, 311, 405

ordinateur..... 11, 18, 80, 81, 101, 106, 114, 115, 117, 176, 177, 178, 180, 185, 188, 194, 196, 197, 201, 203, 219, 231, 232, 245, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 275, 283, 312, 313, 314, 352, 376, 422, 424, 425, 435, 438

P

paroi...93, 103, 112, 125, 150, 192, 194, 253, 334, 427, 436

passage.... 26, 32, 48, 52, 53, 54, 56, 58, 73, 79, 82, 98, 110, 136, 163, 181, 192, 198, 201, 206, 208, 219, 254, 273, 288, 291, 305, 307, 308, 432, 434, 435

perception.....4, 15, 41, 47, 73, 79, 80, 83, 88, 89, 96, 106, 112, 114, 125, 143, 150, 165, 184, 191, 192, 202, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 219, 276, 307, 308, 313, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 419, 424, 426, 429, 436, 445, 450

périphe.....59

photographie.... 9, 26, 42, 73, 81, 91, 92, 93, 98, 105, 106, 107, 108, 119, 182, 185, 201, 202, 204, 205, 214, 223, 228, 255, 265, 335, 392, 405, 420, 421, 438

pouce.... 17, 80, 82, 123, 137, 138, 160, 161, 163, 185, 187, 188, 189, 190, 195, 211, 219, 232, 245, 263, 275, 301, 307, 434, 439

printscreen.....6, 133, 231, 442

R

réel... 11, 16, 18, 20, 30, 33, 35, 36, 45, 75, 79, 81, 82, 91, 92, 94, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 125, 132, 133, 177, 184, 190, 193, 204, 205, 213, 214, 218, 221, 233, 244, 245, 259, 262, 263, 270, 273, 274, 276, 288, 303, 336, 377, 378, 387, 390, 395, 396, 397, 398, 408, 418, 421, 422, 428, 430, 434

regard.....30, 143, 389, 410

routine.....8, 65, 71, 72, 419

S

selfie... 6, 35, 104, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 442

sensation..... 25, 36, 86, 89, 101, 123, 137, 145, 158, 163, 171, 182, 187, 214, 246, 276, 285, 307, 435, 437

smartphone..... 4, 5, 57, 79, 94, 97, 101, 114, 115, 118, 123, 125, 171, 176, 177, 178, 179, 181, 186, 187, 192, 193, 196, 197, 215, 228, 239, 240, 241, 244, 245, 266, 267, 275, 303, 308, 329, 336, 350, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 370, 421, 424, 425, 428, 430, 436, 437, 438, 440, 445, 446, 450, 451

T

téléphone mobile.....115, 186, 385, 440

temps.....9, 10, 11, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 51, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 68, 71, 72, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 89, 91, 94, 95, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 125, 132, 134, 136, 138, 145, 146, 158, 163, 165, 174, 175, 177, 178, 179, 183, 185, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 204, 206, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 221, 224, 225, 231, 232, 240, 243, 244, 245, 254, 263, 267, 268, 270, 271, 274, 277, 284, 287, 289, 297, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 318, 319, 324, 325, 326, 327, 328, 334, 353, 362, 372, 378, 390, 392, 394, 395, 398, 405, 407, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 435, 436, 438, 439

toucher.....17, 20, 54, 80, 143, 187, 189, 190, 258, 278, 301, 303, 311, 377, 428, 437

touriste.... 16, 17, 59, 65, 73, 83, 97, 100, 120, 121, 172, 226, 400, 403, 436

traduction..... 42, 43, 44, 45, 46, 49, 81, 82, 90, 92, 170, 191, 243, 334, 415, 416, 440

transport.... 10, 11, 13, 42, 45, 59, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 79, 82, 84, 88, 93, 94, 95, 98, 110, 138, 170, 244, 419, 420, 435

Twitter... 97, 225, 248, 278, 279, 280, 282, 284, 350, 351, 443

V

virtuel...10, 11, 20, 30, 34, 35, 36, 80, 116, 118, 160, 199, 205, 206, 208, 209, 214, 219, 230, 244, 253, 267, 268, 279, 285, 287, 288, 308, 405

vitesse..... 9, 10, 17, 56, 75, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 98, 101, 112, 115, 116, 117, 125, 133, 138, 158, 163, 165, 174, 182, 191, 225, 240, 245, 253, 276, 303, 308, 313, 334, 377, 395, 406, 420, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 430, 435, 436, 445, 450

voyage.... 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 33, 43, 47, 49, 51, 54, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 72, 73, 74, 75, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 101, 111, 113, 114, 120,

121, 124, 145, 146, 158, 165, 170, 171, 176, 178, 197, 199, 200, 202, 204, 213, 214, 233, 240, 274, 298, 299, 304, 305, 309, 313, 315, 325, 334, 336, 343, 349, 387, 391, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 401, 408, 418, 420, 421, 424, 425, 426, 428, 429, 432, 433, 435, 438, 445, 450

vécu.... 9, 10, 13, 18, 20, 30, 35, 56, 59, 61, 64, 65, 79, 81, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 100, 111, 112, 124, 143, 159, 163, 165, 178, 186, 192, 196, 198, 199, 202, 204, 213, 217, 225, 227, 243, 245, 263, 264, 265, 269, 289, 291, 298, 307, 335, 355, 376, 388, 415, 436, 437, 438

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008, tr. fr. Maxime Rovere.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivages, 2014, tr. fr. Martin Rueff.
- ALLARD, Laurence. *Mythologie du portable*. Paris : Le Cavalier bleu, 2010.
- ALLARD, Laurence, CRETON, Laurent, ODIN Roger. *Téléphone mobile et création*. Paris : Armand Colin, 2014.
- ALLIEZ, Éric, OSBORNE, Peter. *Spheres of Action: Art and Politics*. Londres : Tate Publishing, 2013.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, ECK, Hélène, EDELMAN, Nicole. *Émotions contemporaines : XIXe - XXIe siècles*. Paris : Armand Colin, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Oswald de, ROLNIK, Suely, JANEIRO, Lorena. *Manifeste anthropophage/ Anthropophagie zombie*. Paris, Bruxelles : Black Jack, 2011, tr. fr. Renaud Barbaras.
- ANJOS JUNIOR, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1997.
- ARDENNE, Paul. *Extrême: esthétiques de la limites dépassée*. Paris: Flammarion, 2006.
- ARDENNE, Paul, DURAND, Régis. *Images-mondes: de l'événement au documentaire*. Blou: Monografik, 2007.
- ARENDRT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 2000.
- AUGE, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

- AUGE, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Payot, 2009.
- AUGE, Marc. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion, 2010.
- AVANCINI, José Augusto, GODOY OLIVEIRA, Vinícius, KERN, Daniela. *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS, Editora Evangraf, 2012.
- AVANCINI, José Augusto, GODOY OLIVEIRA, Vinícius, KERN, Daniela. *Paisagem em questão: cultural visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre : UFRGS, Editora Evangraf, 2013.
- AZIOSMANOFF, Florent. *Living art: l'art numérique*. Paris: CNRS, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 2008.
- BAMBOZZI, Lucas, BASTOS, Marcos, MINELLI, Rodrigo Minelli. *Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*, São Paulo : Conrad Editora, 2010.
- BARTHES, Roland. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- BASTOS KERN, Maria Lúcia, BULHÕES, Maria Amélia (éd). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.
- BASTOS KERN, Maria Lúcia, BULHÕES, Maria Amélia (éd). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche, 1992, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. *La vie liquide*. Paris: Pluriel, 2013.
- BEAUD, Michel, GRAVIER Magali, TOLEDO, Alain. *L'art de la thèse: comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du net*. Paris: Découverte, 2006.
- BECK, Ulrich. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?*. Paris: Aubier, 2006.
- BECK, Ulrich, DUTHOO, Aurélie. *Pouvoir et contre-pouvoir à l'ère de la mondialisation*. Paris: Flammarion, 2009.
- BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Gallimard, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2005.

- BENJAMIN, Walter. *Je déballe ma bibliothèque: une pratique de la collection*. Paris: Payot & Rivages, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Paris: Les Éd. du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, Walter, MONNOYER, Jean-Maurice. *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 2003.
- BIRNAUM, Jean. *Où est passé le temps?*. Paris: Gallimard, 2012.
- BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme l'interactivité en art*. Genève; [Dijon: Musée d'art moderne et contemporain] : Les Presses du réel, 2009.
- BONNET, Eric (éd). *Le voyage créateur: expériences artistiques et itinérance*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1983.
- BOURCIER, Danièle, VAN ANDEL Pek, (éd). *La sérendipité: le hasard heureux: actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris: Hermann, 2011.
- BOURCIER, Danièle, VAN ANDEL Pek. *De la sérendipité: dans la science, la technique, l'art et le droit ; leçons de l'inattendu*. Paris: Hermann, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction: la culture comme scénario ; comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les Presses du réel, 2003, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.
- BOUVIER, Nicolas. *Il faudra repartir: voyages inédits*. Paris: Payot & Rivages, 2013.
- BOUVIER, Nicolas, VERNET, Thierry Vernet. *L'usage du monde*. Paris: La Découverte, 2014.
- BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (éd). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- BRUNEAU, Monik, VILLENEUVE, André (éd). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007.
- BULHÕES, Maria Amelia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre : Zouk, 2011.
- BULHÕES, Maria Amélia, FETTER, Bruna, RUPP, Bettina, VARGAS DA ROSA, Nei (éd). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BUREN, Daniel, SANS, Jérôme. *Au sujet de*. Paris: Flammarion, 1998.

- CANCLINI, Néstor G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANCLINI, Néstor G. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CALVINO, Italo. *Les Villes Invisibles*. Paris: Gallimard, 2013.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Paris à vue d'œil*. Paris: Points, 2013.
- CASILI, Antonio A., (éd). *Cultures du numérique. Communications*, n°88, Paris: Éd. du Seuil, 2011.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *À l'angle des mondes possibles*. Paris: Presses universitaires de France, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels: contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris: PUF, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *Les machines dans la tête*. Paris: Presses universitaires de France, 2015.
- CAUQUELIN, Anne. *L'exposition de soi: du journal intime aux webcams*. Paris: Eshel, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 2002.
- CENDRARS, Blaise, MANZON, Jean Manzon. *Le Brésil: des hommes sont venus*. Paris: Gallimard, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *Arts de faire : L'invention du quotidien*, Paris: Gallimard, 2010.
- CHASTEL, André. *Le tableau dans le tableau: suivi de la figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*. Paris: Flammarion, 2012.
- CHEROUX, Clément, LASVIGNES, Serge, BLISTENE, Bernard. *Walker Evans: [exposition, Paris, Centre Pompidou, Galerie 2, du 26 avril au 14 août 2017 et San Francisco, Museum of Modern Art, du 23 sept. 2017 au 4 février 2018]*, 2017.

- COMBES, Isabelle. *La Tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- COMETTI, Jean-Pierre. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO. *Histoire des émotions, vol. 1: De l'Antiquité aux Lumières*. Paris: Le Seuil, 2016.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO. *Histoire des émotions, vol. 2: Des Lumières à la fin du XIXe siècle*. Paris : Le Seuil, 2016.
- CORBIN, Alain, LEBRUN, Jean. *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel, 2001.
- COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert. *L'art numérique: [comment la technologie vient au monde de l'art]*. Paris: Flammarion, 2009.
- COZ, Pierre Le. *Le gouvernement des émotions*. Paris: Albin Michel, 2014.
- D'ALMEIDA, Nicole, (éd). *Communiquer - innover. Hermès, n°50*. Paris: CNRS Éd, 2008.
- DANEY, Serge. *Le salaire du zappeur*. Paris: P.O.L, 1993.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Ed. du Regard, 2002.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2008.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 2007.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Éd. de Minuit, 2012.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- DEPARDON, Raymond. *Errance*. Paris: Seuil, 2005.
- DEPARDON, Raymond. *La solitude heureuse du voyageur: Précédé de notes*. Paris: Seuil, 2006.
- DEPARDON, Raymond. *Le tour du monde en 14 jours, 7 escales, 1 visa*. Paris: Éd. Points, 2008.
- DEPARDON, Raymond, VIRILIO, Paul. *Terre natale: ailleurs commence ici*. Arles, Paris: Actes Sud Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2010.
- DESPORTES, Marc. *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2005.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard, 2010.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Editions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quelle émotion! Quelle émotion?* Montrouge: Bayard, 2014.
- DUCHAMP, Marcel, MATISSE, Paul. *Notes*. Paris: Flammarion, 2008.
- DUNBAR, Géraldine. *Bons baisers du Baïkal: nouvelles de Sibérie*. Paris: Transboréal, 2014.
- DURING, Elie (éd). *In actu: de l'expérimental dans l'art*. Fabula. Dijon, France: Presses du réel, 2009.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris: Editions du Seuil, 1979.
- ELLUL, Jacques, CHASTENET, Patrick. *À contre-courant: entretiens*. Paris: La Table ronde, 2014.
- ESCOBAR, Ticio, PEREZ-BARREIRO, Gabriel (éd). *Três fronteiras*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2007.
- EVANS, Walker, ROSENHEIM, Jeff L. EKLUND, Douglas (éd). *Unclassified: A Walker Evans Anthology ; Selections from the Walker Evans Archive*, Department of Photographs, Metropolitan Museum of Art. Zurich: Scalo, 2000.
- EVANS, Walker, THOMPSON, Jerry L. *Walker Evans at Work: 747 Photographs Together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes*. London: Thames and Hudson, 1994.
- FARGE, Arlette, MAZUREL, Hervé, VIDAL-NAQUET, Clémentine Vidal-Naquet (éd). « *Les sens de la maison* », Sensibilités, n°2, Paris : Anamosa, 2017.
- FERNANDEZ, Dominique, FERRANTI, Ferrante. *Transsibérien*. Paris: Librairie générale française, 2013.
- FERNANDEZ, Macedonio. *Museo do romance da eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FERREIRA, Glória, FARIAS, Agnaldo, (éd). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FISCHER, Hervé. *La pensée magique du net*. Paris: F. Bourin, 2014.
- FISCHER. *L'avenir de l'art*. Montréal: VLB Editeur, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Presses Pocket, 1985.
- FLICHY, Patrice. *Le sacre de l'amateur: sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Seuil, 2010.

- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2008.
- FOUCAULT. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 2010.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Artistes de laboratoire: recherche et création à l'ère numérique*. Paris: Hermann, 2011.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *L'Ère post-média: Humanités digitales et cultures numériques*. Paris: Hermann, 2012.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet les nouvelles figures de la création*. Paris: CNRS, 2010.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: MAC, Universidade de São Paulo : Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina, LONGONI, Ana (éd). *Conceitualismos do Sul / Sur =: Conceptualismos del Sur / Sul*. São Paulo : Annablume, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris: Payot, 2001.
- GALBERT, Albertine de, Carolina Ariza, et Maison de l'Amérique latine (Paris). *Voyage voyage, un art contemporain débousolé: [exposition, Paris, Maison de l'Amérique latine, 9 février-28 avril 2012]*. Paris: AFFAL, Maison de l'Amérique latine, 2012.
- GAUGUIN, Paul. *The writings of a savage*. Saint-Amand : Gallimard, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *Savoir local, savoir global: les lieux du savoir*. Paris: PUF, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.
- GERVEREAU, Laurent. *La disparition des images*. Paris: Somogy, 2003.
- GOODMAN, Nelson. *Manières de faire des mondes*. Paris: Gallimard, 2010.
- GOODMAN, Nelson. *L'art en théorie et en action*, Paris : Folio, 2009.
- GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art une approche de la théorie des symboles*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011.
- GOSSELIN, Pierre, LE COGUIEC, Éric (éd). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.
- GRIFFIN, Jonathan. *L'art du vingt-et-unième siècle*. Paris: Phaidon, 2014.
- GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Paris: Flammarion, 2011.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris: Galilée, 2008.

- GUELTON, Bernard (éd). *Images et récits: la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- GUELTON, Bernard (éd). *Les arts visuels, le web et la fiction*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2009.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude. *Le commencement d'un monde: vers une modernité métisse*. Paris: Éd. Points, 2010.
- GUNTHER, André. *La Conquête de l'instantané : Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse, Paris : EHESS, 1999.
- GUNTHER, André. *L'image partagée: la photographie numérique*. Paris: Textuel, 2015.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures*, 2008.
- HATOUM, Mona, VAN ASCHE, Christine. *Mona Hatoum*. Catalogue d'exposition. Paris: Centre Pompidou, 2015.
- HONORE, Carl. *Éloge de la lenteur: et si vous ralentissiez?* Paris: Marabout, 2013.
- HUGON, Stéphane. *Circumnavigations: l'imaginaire du voyage dans l'expérience internet*. Paris: CNRS, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 2011.
- JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 2004.
- JULLIEN, François. *De l'intime: loin du bruyant amour*. Paris: Bernard Grasset, 2013.
- JULLIEN, François. *Du temps: éléments d'une philosophie du vivre*. Paris: LGF, 2012.
- JULLIEN, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle: mais nous défendons les ressources d'une culture*. Paris: L'Herne, 2016.
- JULLIEN, François. *Vivre de paysage, ou, L'impensé de la raison*. Paris: Gallimard, 2014.
- JULLIEN, François. *Vivre en existant: une nouvelle éthique*. Paris: Gallimard, 2016.
- KAFKA, Franz. *La métamorphose*. Paris : Flammarion, 1988.
- KANDINSKY, Wassily. *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard, 2006.
- KAPLAN, Daniel, LAFONT, Hubert Lafont, Fondation internet nouvelle génération (éd.). *Mobilités.net: villes, transports, technologies face aux nouvelles mobilités*. Paris: LGDJ : FING, Fondation internet nouvelle génération, 2004.

- KAPLAN, Daniel, MARZLOFF, Bruno. *Pour une mobilité plus libre et plus durable*. Limoges: FYP, 2008.
- KAUFMANN, Vincent. *Les paradoxes de la mobilité: bouger, s'enraciner*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2008.
- KERN, Daniela. *Tradição em Parallaxe: a novíssima arte contemporânea sul brasileira e as velhas tecnologias*. Porte Alegre: Museu Julio de Castilhos, 2013.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2007.
- KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Paris: Gallimard, 2010.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo : Martins Fontes, 2012.
- LAFARGUE, Bernard (éd). « Le syndrome de Venise: la biennalisation de l'art contemporain ». *Figures de l'art*, n°20. Pau: PUPPA, 2011.
- LANNOY, Pierre, RAMADIER, Thierry (éd.). *La mobilité généralisée formes et valeurs de la mobilité quotidienne*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Nature, culture et société*. Paris: Flammarion, 2008.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Presses Pocket, 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 2009.
- LEVI-STRAUSS, Claude, MORTAIGNE, Véronique. *Loin du Brésil*. Paris: Chandeigne, 2005.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris: Gallimard, 2009.
- LEWI, Georges. *Bovary21*. Paris: Éditions François Bourin, 2013.
- LEWI, Georges. *Les nouveaux Bovary: génération Facebook, l'illusion de vivre autrement?* Montreuil: Pearson, 2012.
- LUZ, Rogerio, PARENTE, Andre. *Imagem-maquina: era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MAFFESOLI, Michel. *La voyage ou La conquête des mondes*. Paris: Dervy, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. *Le réenchantement du monde: une éthique pour notre temps*. Paris: Perrin, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *Notes sur la postmodernité: le lieu fait lien*. Paris: Félin ; Institut du monde arabe, 2003.

- MAGRIS, Claudio. *Trois Orient: récits de voyages*. Paris: Payot & Rivages, 2006.
- ://brasil: festival @rt outsiders 2005. Catalogue d'exposition. Orléans: HYX, 2005.
- MALTZ, Bina, TEIXEIRA, Jerônimo, FERREIA, Sérgio. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre : Editora da Universidade, 1993.
- MARQUES, Amadeu, DRAPER, David Draper. *Inglês-Português ; Português-Inglês*. São Paulo: Ática, 2000.
- MARQUEZ, Renata. *Geografias Portateis: arte e conhecimento espacial*. Thèse :Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Flammarion, 2012.
- MARTEL, Frédéric. *Smart: ces internets qui nous rendent intelligents*. Paris: Flammarion, 2015.
- MARTIN, Jean-Hubert. *L'art au large*. Paris: Flammarion, 2012.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Galeristes entretiens*. Arles: Actes-Sud, 2014.
- MARZLOFF, Bruno. *Sans bureau fixe : transitions du travail, transitions des mobilités*. Limoges: Fyp, 2013.
- MARZLOFF, Bruno. *Le 5e écran: les médias urbains dans la ville 2.0*. Limoges; [Paris: Fyp; Fing, 2009.
- McLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*. Paris: Mame / Seuil, 2000.
- MEAUX, Danièle, MOUREY, Jean-Pierre (éd). *Le paysage au rythme du voyage*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.
- MEIRELES, Cildo, SCOVINO, Felipe. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue Editorial, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1989.
- METRAUX, Jean-Claude. *La migration comme métaphore*. Paris: La Dispute, 2013.
- MICHAUX, Henri. *Moments: traversées du temps*. Paris: Gallimard, 2014.
- MICHAUX, Henri. *À distance*, suivi de *Annonciation*. Paris: Gallimard, 2014.
- MICHEL, Franck. *Éloge du voyage désorganisé: déroutes et détours*. Annecy: Éd. Livres du monde, 2012.
- MILLET, Catherine. *L'art contemporain: histoire et géographie*. Paris: Flammarion, 2008.

- MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de. *Journal de voyage*. Paris: Gallimard, 2007.
- MONTAIGNE, Michel de, AUFFRET, Serge, VERAÏN, Jérôme. *Des cannibales*. Paris: Mille et une nuits, 2005.
- MORIN, Edgar. *La voie: pour l'avenir de l'humanité*. Paris: Fayard, 2011.
- MORIN, Edgar, KERN, Anne-Brigitte. *Terre-Patrie*. Paris: Éd. du Seuil, 2010.
- MORIN, Edgar, NAVARRO, Marie-Christine. *Itinérance: entretien avec Marie-Christine Navarro*. Paris: Arléa, 2006.
- MOROZOV, Evgeny V. *Le mirage numérique: pour une politique du big data*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2015.
- MOULON, Dominique. *Art contemporain nouveaux médias*. Sentiers d'art. Paris: Nouvelles éditions Scala, 2011.
- Musées de Marseille, et Musée de la mode et du costume (éd). *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours: Mac, galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-15 octobre 1996*. Marseille] : [Paris: Musées de Marseille ; Réunion des musées nationaux, 1996.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moimbo: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo : Companhia Das Letras, 2007.
- NOORTHOORN, Victoria (éd). *Une terrible beauté est née: A terrible beauty is born*. Dijon: Presses du réel, 2011.
- NUNES, Fábio Oliveira. *Ctrl+alt+del: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo : FAPESP : Perspectiva, 2010.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLLIVRO, Jean. *Quand la vitesse change le monde: essor de la vitesse et transformation des sociétés*. Rennes: Apogée, 2006.
- ORDINE, Nuccio, HERSANT, Luc. *L'utilité de l'inutile: manifeste*. Paris: Pluriel, 2016.
- PAUL, Christiane. *L'art numérique*. Paris: Thames & Hudson, 2008.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Éd. Galilée, 2010.
- PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi: romans*. Paris: Hachette, 2002.
- PEREC, Georges. *Les choses: une histoire des années soixante ; suivi de Conférence à Warwick*. Paris: Julliard, 2012.
- PEREIRA, Helena, SIGNER, Rena. *Gran diccionario Michaelis: español-portugués, portugués-español*. São Paulo: Melhoramentos/Bibliografica Internacional, 1992.

- PEREIRA, Helena, SIGNER, Rena. *Michaelis pequeno dicionário: francês-português, português-francês*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- PLATAO, ALMEIDA PRADO, Anna Lia Amaral de, FILHO, Roberto Bolzani. *A República ou Sobre a justiça, diálogo político*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PYPE, Benoît. *Voyage et déplacement: l'artiste contemporain et ses expéditions*. Mémoire : Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 2010.
- RADISCHEV, Aleksandr Nikolaevich. *Voyage de Pétersbourg à Moscou*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.
- RANCIERE, Jacques. *La spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éd, 2008.
- RANCIERE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: Fabrique éditions : Diffusion Les Belles lettres, 2003.
- RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000.
- RASPAIL, Thierry, BOUTOUX, Thomas, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Biennale d'Art Contemporain, (éd). *Entre-temps ... brusquement, et ensuite: [12e Biennale de Lyon, du 12 septembre 2013 au 05 janvier 2013, Le Musée d'Art Contemporain ...]*. Dijon: Les Presses du réel, 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Gallimard, 2009.
- RIME, Bernard. *Le partage social des émotions*. Paris: PUF, 2009.
- ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre, RS: Ed. do Autor, 2011.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, BARRE-MERAND, Heidi, LECLAIR, Bertrand. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Gallimard, 2006.
- RUSH, Michael. *Les nouveaux médias dans l'art*. Paris: Thames & Hudson, 2005.
- SADIN, Eric. *La silicolonisation du monde: l'irrésistible expansion du libéralisme numérique*. Paris: Éditions l'Échappée, 2016.
- SADIN, Eric. *La vie algorithmique: critique de la raison numérique*. Paris : Éditions l'Échappée, 2015.
- SADIN, Eric. *L'humanité augmentée : L'administration numérique du monde*. Montreuil: Editions l'Échappée, 2013.

- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia do Bolso, 2010.
- SALOMAO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANSOT, Pierre. *Paysages de l'existence: essais*. Gollion: Infolio, 2015.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Payot & Rivages, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2008.
- SANTAELLA, Lucia, ARANTES, Priscila, CARLI, Ana Mery Sehbe de, (éd). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: EDUC, 2008.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- SAUZEDDE, Stéphane, THELY, Nicolas, PASQUIER, Dominique. *Basses def: partage de données*. Dijon: Presses du réel, 2007.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana, 2009.
- SENNETT, Richard. *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*. Paris: Albin Michel, 2010.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Paris: Flammarion, 1996.
- SERRES, Michel. *Nouvelles du monde*. Paris: Flammarion, 2014.
- SERRES, Michel. *Petite poucette*. Paris: Le Pommier, 2012.
- SERRES, Michel, LEGROS, Martin, ORTOLI, Sven. *Pantopie: de Hermès à Petite Poucette*. Paris: Éditions Le pommier, 2014.
- SEVERO, André. *Consciência errante*. Documento Areal 5. São Paulo : Escrituras Editora., 2004.
- SIMMEL, Georg. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Ed. Rivages, 1997.
- SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention: 1965-1966*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2012.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porte Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- STARK, Virgile. *Le navigateur obsolète*. Paris: Belles lettres, 2016.
- STIEGLER, Bernard, CREPON, Marc, Ars industrialis. *Reenchanter le monde: la valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris: Flammarion, 2012.

- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Brazil: Cia. das Letras, 1990.
- TEDESCO, Elaine. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- THELY, Nicolas. *Le tournant numérique de l'esthétique*. Paris: Publie.net, 2011.
- THELY, Nicolas. *Vu à la webcam: essai sur la web-intimité*. Dijon: Presses du réel, 2002.
- THORNTON, Sarah. *Sept jours dans le monde de l'art*. Paris: Autrement, 2009.
- TRICLOT, Mathieu. *Philosophie des jeux vidéo*. Zones. Paris: Editions la Découverte, 2011.
- URBAIN, Jean-Didier. *L'idiote du voyage: histoires de touristes*. Paris: Payot, 2002.
- VAINFAS, Ronaldo, SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. *Brasil de todos os santos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- VENAYRE, Sylvain. *Panorama du voyage (1780-1920): mots, figures, pratiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- VERHAEGHE, Julien. *Art et flux*. Paris: Editions L'Harmattan, 2014.
- VIARD, Jean. *Le moment est venu de penser à l'avenir*. La Tour d'Aigue: Éditions de l'Aube, 2016.
- VIARD, Jean. *Le triomphe d'une utopie: vacances, loisirs, voyages: la révolution des temps libres*. La Tour d'Aigue: Éditions de l'Aube, 2015.
- Vincent + Feria. *Pôle Sud, pôle Nord, pôle théorie*. Paris: Hallaca, 2014.
- Vincent + Feria. *Post post antarctica situations performatives*. Paris: Hallaca, 2010.
- Vincent + Feria (éd.). *Ni autochtone, ni contemporain*. Paris : Hallaca, 2016.
- Vincent + Feria. *Zones de recherche: perspective Antarctique 2003-2041*. Paris: Vincent + Feria, 2007.
- VIRILIO, Paul, Fondation Cartier. *La pensée exposée: textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain*. Paris; Arles; [Montréal: Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Actes sud ; Leméac, 2012.
- WHITE, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris: Librairie générale française, 2008.
- WHITE, Kenneth, LEVY, Bertrand (éd.). *Marche et paysage: les chemins de la géopoétique*. Genève: Metropolis, 2007.

ZIMMER, Claudia Cerqueira Cezar. *(Des)localização do meio e outras rotas: Trânsito entre meios*. Thèse : UFRGS, 2014.

ZIMMER, Claudia Cerqueira Cezar. *Meia paisagem e meia: Algumas considerações sobre o semi-visível*. Mémoire : UFRGS, 2009.

ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZOZIMO, Michel (éd). *Assim que for editado, lbe envio*. Porte Alegre : Modelo da Nuvem, 2013.

[://brasil: festival @rt outsiders 2005](#). Catalogue d'exposition. Orléans: HYX, 2005.

Articles consultés

ALLARD, Laurence. L'amateur: une figure de la modernité esthétique, *Communications*. n°68, 1999, pp. 9-31.

ALLARD, Laurence, VANDENBERGHE, Frédéric. Express yourself! Les pages perso: Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer. *Réseaux*. n°117, 2003.

AYMES, Marc. L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida). *Labyrinthe*. n° 17, 2004.

BARTHES, Roland, Rhétorique de l'image. *Communications*. n°4, 1964.

BEZIAT, Julien. Itinéraires cartographiques: le voyage à l'œuvre. In BONNET, Eric (éd). *Le voyage créateur: expériences artistiques et itinérance*. Paris: L'Harmattan, 2010.

BITTOUNE-DEBRUYNE, Nathalie. Sur L'Imaginaire : Sartre et Husserl. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°50, 1998.

BOQUET, Damien. Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein. *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 5, 2013.

BOUTET, Manuel. Un objet peut en cacher un autre. Relire Un art moyen de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages. *Réseaux*, n° 155, 2009.
<https://doi.org/10.3917/res.155.0179>.

BRAUDEL, Fernand. À travers un continent d'histoire. Le Brésil et l'œuvre de Gilberto Freyre. *Mélanges d'histoire sociale*, n° 4, 1943.
<https://doi.org/10.3406/ahess.1943.3085>.

BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique Mosser. L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins. In *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*. INHA, 2005.
<https://inha.revues.org/1479>.

- BULHOES, Maria Amélia. Transterritorios: campo da arte e internet. *Visualidades*, n°8, 23 avril 2012. <https://doi.org/10.5216/vis.v8i1.18207>.
- CARDON, Dominique. Réseaux sociaux de l'Internet. *Communications*, n°88, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. Parler du lieu. *Communications*, n° 87, 2010. <https://doi.org/10.3406/comm.2010.2621>.
- COSSART, Paula. William M. Reddy, The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°52, 2005. <https://doi.org/10.3917/rhmc.521.0237>.
- CRAPANZANO, Vincent. Réflexions sur une anthropologie des émotions. *Terrain*, n° 22, 1 mars 1994. <https://doi.org/10.4000/terrain.3089>.
- ERTZSCHEID, Olivier, GALLEZOT, Gabriel. Chercher faux et trouver juste. Communication sans actes – X Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC, Université de Bucarest, 2003. <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic/00000689>.
- FIELOUX, Michèle, LOMBARD, Jacques. Explorer et écrire avec l'image. *Communications*, n°80, 2006. <https://doi.org/10.3406/comm.2006.2371>.
- DELUERMOZ, Quentin, FUREIX, Emmanuel, MAZUREL, Hervé Mazurel, OUALDI, Mohamed. Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 47, 2016. <https://doi.org/10.4000/rh19.4573>.
- DEVILLARD, Valérie. Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde (sous la direction de Monique Sicard). *Réseaux*, n°75, 1996.
- DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a pratica de viajantes. *Porto Arte XV*, n° 25, novembre 2008.
- DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fatima. A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Porto Arte XV*, n° 25, novembre 2008. <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10537>.
- DIENER, Pablo. Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIXème siècle ». *Perspective*, n° 2, 2013. <http://perspective.revues.org/3897>.
- DONDERO, Maria Julia. Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation. *Communication et langages*, n° 151, 2007, pp. 21-37. <https://doi.org/10.3406/colan.2007.4631>.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. *Communications*, n° 48, 1988, pp. 221-242. <https://doi.org/10.3406/comm.1988.1728>.
- FONTCUBERTA, Joan. A pos-fotografia explicada aos macacos. *Porto Arte XXI*, n° 35, mai 2016.

- GENTES, Annie. L'intime à l'épreuve du réseau. *Communication et langages*, n°152, 2007, pp. 89-105. <https://doi.org/10.3406/colan.2007.4661>.
- GLICENSTEIN, Jérôme. Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Marges* [En ligne], n°24, 2017.
- GRATALOUP, Christian. L'identité de la carte. *Communications*, n°77, 2005, pp. 235-251. <https://doi.org/10.3406/comm.2005.2271>.
- JUANALS, Brigitte. L'arbre, le labyrinthe et l'océan. Les métaphores du savoir, des Lumières au numérique. *Communication et langages*, n° 139, 2004, pp. 101-110. <https://doi.org/10.3406/colan.2004.3260>.
- LANOIX, Carole. Notes, Notation, Narration : Le carnet de terrain comme « carto-ethnographie. *Belgeo*, n° 2, 17 décembre 2014. <https://doi.org/10.4000/belgeo.12862>.
- METZ, Christian. Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications*, n° 15, 1970, pp. 1-10. <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1212>.
- MOATAMRI, Ines. Poétique de la Relation. Amina Saïd et Édouard Glissant. *TRANS-*, n° 3, 4 février 2007. <https://doi.org/10.4000/trans.180>.
- MORISOT, Jean-Claude. "L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil" de Jean de Léry. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, 1975, pp. 27-40. <https://doi.org/10.3406/caief.1975.1075>.
- NEVEU, Erik. "The Tourist Gaze" (John Urry). *Réseaux*, n°9, 1990. www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1990_num_9_44_1823.
- PEREIRA, M. De Queiroz., Les Années brésiliennes de Roger Bastide / Roger Bastide's Brazilian Period. *Archives des sciences sociales des religions*, n° 40, 1975, pp. 79-87. <https://doi.org/10.3406/assr.1975.1919>.
- PERROT, Martyne. Quand faire sien, c'est faire autrement. *Communications*, n° 77, 2005, pp. 5-16. <https://doi.org/10.3406/comm.2005.2260>.
- PESAVENTO, Sandra. Tupy or not Tupy: that was the question. *Caravelle* 86, n° 1, 2006, pp.31-42. <https://doi.org/10.3406/carav.2006.2918>.
- QUESSADA, Dominique. De la sousveillance: La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité. *Multitudes*, n°40, 2010. <https://doi.org/10.3917/mult.040.0054>.
- Rio, Michel. Le dit et le vu. *Communications*, n°29, 1978, pp. 57-69. <https://doi.org/10.3406/comm.1978.1433>.
- ROSENWEIN, Barbara H. Les communautés émotionnelles et le corps. *Médiévales*, n° 61, 20 décembre 2011, pp. 55-75. <https://doi.org/10.4000/medievales.6278>.
- SCHEFER, Jean Louis. L'image : le sens "investi". *Communications*, n°15, 1970, pp. 210-221. <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1223>.

SIGAUT, François. Les outils et le corps. *Communications*, n°81, 2007, pp. 9-30. <https://doi.org/10.3406/comm.2007.2455>.

THELY, Nicolas. Manières de faire : pratique et engagement de l'artiste contemporain. *Tracés*, n° 11, 1 octobre 2006, pp. 97-115. <https://doi.org/10.4000/traces.242>.

TISSERON, Serge. Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté de ne pas confondre le document et le monde. *Communications*, n° 80, 2006, pp. 65-75. <https://doi.org/10.3406/comm.2006.2374>.

TISSERON, Serge. Intimité et extimité. *Communications*, n°88, 2011, pp. 83–91.

« Tourisme 2.0: Les nouveaux succès ». *Swissquote*, n° 5, novembre 2014.

URBAIN, Jean-Didier. Lieux, liens, légendes. *Communications*, n° 87, 2010, pp. 99-107. <https://doi.org/10.3406/comm.2010.2623>.

VERNIER, Jean-Marc. L'«image-absolue» du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres. *Quaderni*, n° 48, 2002, pp. 53-61. <https://doi.org/10.3406/quad.2002.1741>.

VIDAL, Jean-Pierre. L'image recadrée. *Esse*, « Dérives II », n°55, 2005.

VOLDMAN, Danièle. Victor Segalen, voyageur et visionnaire. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 65, 2000, pp. 144-47. <https://doi.org/10.3406/xxs.2000.2884>.

Sitographie

BEIGUELMAN, Giselle. A arte sem fio. Trópico [En ligne]. 2016 [consulté le 15 juin 2016]. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2525,1.shl>

BULHOES, Maria Amelia. Web arte e cartografias digitais. *Agencia Iberoamericana para la difusion de la ciencia y la tecnologia*. [En ligne]. [consulté le 4 janvier 2012]. <http://www.dicyt.com/noticia/web-arte-e-cartografias-digitais>

Daigneault, Ginette. L'art Web, l'art au bout des doigts. [En ligne]. Consulté le 22 octobre 2012. https://chairerenemalo.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/21/2016/06/03_daigneault_Rev_acfas09.pdf.

Fischer, Gustave Nicolas. « La solitude: un chemin vers soi-même ». *Le monde.fr*, 22 juillet 2010. http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/07/22/la-solitude-un-chemin-vers-soi-meme_1390778_3232.html.

Gaudin, Solène, et Vincent Veschambre. « Arrêts sur images ». *EspacesTemps.net*, 22 avril 2008. <http://www.espacestemp.net/articles/arrets-sur-images/>.

Gérardot, Maie. « La géopolitique au risque du tourisme ». *EspacesTemps.net*, 6 décembre 2008. <http://www.espacestemp.net/en/articles/la-geopolitique-au-risque-du-tourisme/?output=pdf>

« La Suisse a un nouveau parti: le Parti-Tourisme.CH ». [tdg.ch/](http://www.tdg.ch/). Consulté le 13 juin 2017. [//www.tdg.ch/suisse/suisse-nouveau-parti-partitourismech/story/25971166](http://www.tdg.ch/suisse/suisse-nouveau-parti-partitourismech/story/25971166)

Motard, Alice. « Portrait de l'artiste en touriste », s. d. <http://esse.ca/fr/dossier-portrait-de-lartiste-en-touriste>.

« Quand les ados apprennent à décrypter les images ». *VIENS VOIR* (blog), 8 juin 2017. <http://viensvoir.oai13.com/ados-apprennent-a-decrypter-images/>

« Vie connectée - «l'âge de l'intuition technologique» ». *Libération.fr*, 27 octobre 2013. http://www.liberation.fr/futurs/2013/10/27/vie-connectee-l-age-de-l-intuition-technologique_942727

Vierkant, Artie. « The Image Object Post-Internet ». Consulté le 28 mai 2017. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

« Vivre en troupeau en se pensant libres ». *Le Monde diplomatique*, 1 janvier 2008. <https://www.monde-diplomatique.fr/2008/01/DUFOUR/15491>

COUSIN, Saskia. « Le tourisme à l'épreuve de l'enquête, à moins que cela ne soit l'inverse ». *EspacesTemps.net*, 4 août 2010.

<http://ny-alesund-pole0.blogspot.fr/>, site consulté le 19 novembre 2013

www.artipolis.com/valerygrancher/pdfs/22_130297.pdf, site consulté le 6 janvier 2012

<http://www.marcelomoscheta.art.br/>, site consulté le 17 novembre 2013

<http://www.criee.org/sleeping-sickness>, site consulté le 17 novembre 2013

<http://www.lesateliersderennes.fr/edition-2012/pratchaya-phinthong-0>, site consulté le 20 novembre 2013

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1507&lieu=1>, site consulté le 17 novembre 2013

<http://www.paris-art.com/interview-artiste/Antoni%20Muntadas/Muntadas-Antoni/230.html>, site consulté le 18 novembre 2013

Références trouvées par errances répétées – une autre forme de pensée et de recherche

Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 9.

Penelope Umbrico, Site de l'artiste, <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>, consulté le 23 juin 2018.

François Soulages, Bruno Zorzal (dir.), *Images d'images*, Paris, L'Harmattan, 2017.

François Soulages, « La photographicit  : comme réflexion sur les images (d'images) », *Revista Farol*, Para ba, n 18, 2017, [En ligne], <http://periodicos.ufes.br/farol/issue/view/Farol18>, consulté le 12 mars 2018.

MAM, mouvement art mobile, *Manifeste des arts mobiles actuels*, <http://www.mouvementartmobile.com/blog/2016/10/31/manifeste-archive>, consulté le 10 décembre 2014.

Thu Trinh-Bouvier, *Parlez-vous pic speech, la nouvelle langue des générations Y et Z*, Bluffy, Editions Kawa, 2015, p. 39.

André Gunthert, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 149.

Anne-Marie Trépanier, « Janet Cardiff et George Bures Miller : Alter Bahnhof Video Walk », CUJAH, [En ligne], [www. http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-8-volume-9/](http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-8-volume-9/), consulté en janvier 2015.

Jean-Louis Weissberg, « Commentaires sur l'image actée,   partir de L'image-temps de Gilles Deleuze », *Présences   distance, Déplacement virtuel et réseaux numériques : Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2000. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>, consulté le 7 juin 2018.

Bénédicte Jacobs, « Flânographier l'espace : pour une poétique computationnelle de saisie de l'expérience urbaine », http://www.larbitlab.be/wp-content/larbitlab_publications/flanographier_lespace_larbitlab_20130622.pdf, consulté le 17 juillet 2014.

Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, P.U.F, 2010, p. 239.

Thomas L lu, *Manuel de la photo ratée*, Paris, Leo Scheer, 2002.

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1025.

Patrick Frey, « Excursions dans le monde visible », dans *Peter Fischli David Weiss*, Bice Curiger, Patrick Frey, Boris Groys, Berne, Bundesamt für Kultur, 1995, p. 47.

Isabelle Hermann, « Iain Baxter & Pionnier et premier critique du photoconceptualisme, 1967-1969 », Catalogue raisonné Iain Baxter & Pionnier : [En ligne], http://archives.library.yorku.ca/iain_baxterand_raisonne/, consulté le 6 mars 2018.

Benjamin Riado, « L'artiste comme spectateur *princeps* », *Marges*, 2017/1, n° 24, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-15.htm>, consulté le 10 janvier 2017, p. 28.

Pierre Morel, Site du photographe, [En ligne], <http://www.pierremorel.net/?search=Dormeur>, consulté le 18 avril 2018.

Edmond Couchot, « Médias et immédias », *Art et Communication*, sous la direction de Robert Allezaud, Osiris, Paris, 1986, p. 189.

Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images*, Paris, INA, 2011, p. 32-33.

Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

Bernolles Jacques. Le « symbolisme » du damier sur les poteries de la haute époque asiatique et le mythe solaire des Açvin-Dioscures. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 168, n°2, 1965. pp. 117-154.

Elie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris, Bartillat, 2016 (2010),

Victor Hugo, « Voyage en Belgique », *Voyages*, Paris, Robert Laffont, 1987

Edgar Degas, *Lettres de Degas*, Paris, Grasset, 1945, p. 277-278.

Michael Stora, Anne Ulpat, *Hyperconnexion*, Larousse, 2017.

Henri Vincenot, *L'Âge du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980, p. 136.

René Passeron, « Création, Présentation, Présence », *La Présentation*, Paris, Editions du CNRS, 1985.

Peter Fischli David Weiss, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 40.

Nancy Spector, « Visible World », *Peter Fischli David Weiss : How to work better*, Munich, Londres, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation and Prestel Verlag, 2016, p. 132.

François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Editions de l'Herne, 2016, p. 5.

Georges Amar, « Notes sur la mobilité à l'âge du signe », in, Daniel Kaplan, Hubert Lafont, *Mobilités.net, Villes, transports, technologies face aux nouvelles mobilités*, Paris, Fing, 2004, p. 41.

Jean-Marie Durand, « Les hyper-lieux : une nouvelle espèce d'espace », Entretien avec Michel Lussault, 18/02/2017, [En ligne], <http://www.lesinrocks.com/2017/02/18/idees/hyper-lieux-nouvelle-espece-despace-11913609>, consulté le 28 décembre 2017.

Présentation de l'exposition, Aéroports/Ville-Monde, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=0QO0Kz99KNY>, publié par la Gaité Lyrique, consulté le 17 mars 2018.

Exposition du 23 février au 28 mai 2017, à la Gaité Lyrique, commissariat d'exposition de Franck Bauchard, <https://gaite-lyrique.net/aeroports-ville-monde>, consulté le 15 août 2017.

Catherine Francblin « Antoni Muntadas », *Art Press*, <http://www.paris-art.com/antoni-muntadas-2/>, consulté le 4 décembre 2017.

Reesa Greenberg, « On Translation: I Giardini – Reesa Greenberg, Le cours du temps: Muntadas et I Giardini », *Ciel variable*, [En ligne], <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-77-tourisme-culturel/antoni-muntadas-on-translation-i-giardini-reesa-greenberg-le-cours-du-temps%E2%80%8A-muntadas-et-i-giardini/>, consulté le 10 mai 2015.

Jeu de Paume, En ligne, « Le portrait filmé de Antoni Muntadas », <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1507>, consulté le 10 décembre 2017.

Raymond Bellour, « Le regard, l'Écoute », *Multitudes* 2006/2, n°25, pp. 131-137.

August Strindberg, *Parmi les paysans français* [1889], Arles, Actes Sud, 1988

Carole Lanoix, « Notes, Notation, Narration : Le carnet de terrain comme « carto-ethnographie » », *Belgeo* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 17 décembre 2014, consulté le 16 février 2015. URL : <http://belgeo.revues.org/12862>

« Re-Calais », *Arte Reportage*, [En ligne], <https://www.arte.tv/fr/videos/030273-668-A/arte-reportage/>, consulté le 9 juin 2018. L'écrivain

« An interview with Bouchra Khalili by Cédric Vincent », *The Chimurenga Chronic*, Juin 2015, *En ligne* : http://www.bouchrakhalili.com/wp-content/uploads/2015/05/Entretien-Bouchra-Khalili-The-Chimurenga-Chronic_0615.pdf, consulté le 16 décembre 2017.

Bouchra Khalili in conversation with Emma Gifford-Mead, *Lisson Gallery*, 2 mars 2017, vidéo *En ligne*, <https://www.youtube.com/watch?v=phPZv2ALgEg>, consulté le 17 décembre 2017.

Guy Debord, « La théorie de la dérive », [En ligne], <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, consulté le 2 février 2018.

<http://www.bouchrakhalili.com>, consulté le 15 mars 2017.

TABLE DES ANNEXES

- Annexe I :** Article pour la discipline de “Théorie de l’art moderne et contemporain”, sous la direction du professeur Daniela Kern. (texte en portugais)
- Annexe II :** 12^{ème} Colloque Doc’Géo - Maison des Suds, Pessac : 9 et 10 octobre 2014.
« L’Homme pressé : Impacts et paradoxes socio- spatiaux »9 et 10 octobre 2014,
Intervention : « *Mobilité : l’artiste qui voyage et expérimente le réel* ».
- Annexe III :** 6^{ème} journées doctorales de paysage – ENSNP, Blois : 1 & 2 octobre 2014.
Présentation : « *Paysage : déplacement et voyage dans les pratiques artistiques contemporaines* »
- Annexe IV :** 2014 _ *Chaleur du froid* _Yakoutsk, Russie.
2016 _ *Ni autochtone ni contemporain* _ Strasbourg, France.
- Annexe V :** #2 Courts récits d’expériences mobiles par l’image : 10 mai 2017, sur le blog de Solenn Tenier.

ANNEXE I

Article fin de discipline

Teoria da Arte Moderna e Contemporânea
Professora Dra. Daniela Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

Reflexão sobre a exploração artística do artista Antoni Muntadas

A visita da exposição *Entre/Between* do artista Antoni Muntadas no Jeu de Paume em Paris⁵⁴² pode ser considerada o ponto de partida deste artigo, que possui como objetivo apreender as práticas artísticas contemporâneas que têm como intenção primeira a uso do deslocamento físico ou dos meios (plásticos, tecnológicos, disciplinares). A partir destas posturas, surgem outras noções que me interessam também refletir sobre minha própria pesquisa de doutorado, que são as noções de tempo, lugar, projeto e contexto. Tentarei articular nesse ensaio, escritos diversos e teorias do Walter Benjamin, Nicolas Bourriaud, Umberto Eco, Jean-Paul Fourmentraux e Paul Ardenne.

Focalizarei essencialmente minha atenção sobre o trabalho consequente do artista espanhol Antoni Muntadas, o qual tive a oportunidade de ver de meus próprios olhos, no espaço do Jeu de Paume em Paris. Essa mostra tinha como finalidade reativar o trabalho importante e rico de quarenta anos de existência. Essa visita foi uma oportunidade ideal para reativar também as lembranças e vivências que eu mesma possuía das obras dele.

⁵⁴² Exposição do artista mostrada do dia 16 de outubro de 2012 até o dia 20 de Janeiro de 2013, curadoria da Daina Augatis.

Viajante incansável, Muntadas explora o mundo como explora os diferentes territórios (disciplinas⁵⁴³), mas é o lugar “entre” estes diferentes territórios que o interessa: o mais importante nos projetos que o artista concebe, é a exploração dos problemas de nossa época, sem procurar trazer e impor soluções, mas propondo um discurso subjetivo, definindo seu trabalho no território da “subjetividade crítica⁵⁴⁴”. Umberto Eco sublinha esse fato da “importância do elemento subjetivo no prazer estético⁵⁴⁵”, e não mais num prazer puro e de simples satisfação como se apresentava na percepção clássica da obra de arte. O arte é para Muntadas, um objeto de pensamento que serve para despertar as consciências, bem como o expressa o historiador Paul Ardenne quando tenta compreender e cercar as produções de arte do século XXI: “A obra de arte na virada do século XXI: ela se oferece a maioria parte do tempo como um condensado de tudo o que ‘trabalha’ e o real e as consciências⁵⁴⁶”.

De fato, os artistas encaram projetos e práticas artísticas sobre um plano diferente do que vemos durante a história da arte moderna, na qual os artistas tinham um objetivo focalizado num tema ou num meio artístico específico, seguindo uma linha ou um movimento próprio. Antoni Muntadas, cuja postura pode ser vinculada ao corrente pós-conceitual, foi um dos primeiros artistas a se interessar de maneira crítica à televisão. Se interessa igualmente pelos fenômenos culturais, seus códigos, seus rituais, seus desafios escondidos.

O artista trabalhou sobre as relações entre o espaço público e privado, sobre a arquitetura e o urbanismo como empresas de espetáculo ao serviço do poder, sobre o espaço e sua relação com a memória. Pioneiro da utilização do vídeo e do multimídia, Muntadas recorre a todos os meios que ele pode ter a sua disposição: o vídeo, o texto, a fotografia, o som, o cartaz, o livro, a instalação. Artista multimídia, ele mesmo define uma certa terminologia das palavras e noções importantes para construir um discurso sobre seu trabalho, apresentando a seguinte lista:

⁵⁴³ Durante o vídeo organizado para o mostra, o artista explica sua “vontade interdisciplinar desde os anos 70, de definir três esferas: a arte, as ciências sociais e os sistemas de comunicações”.

⁵⁴⁴ Palavras do artista disponíveis no vídeo da mostra no site do Jeu de Paume < <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1507&lieu=1> > , 15 de janeiro de 2013.

⁵⁴⁵ ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1962, p.18.

⁵⁴⁶ ARDENNE, Paul. *Art, Le Présent : la création plasticienne au courant du XXIème siècle*. Paris : Editions du Regard, 2009, p.10.

“Projeto, contexto, pesquisa, arquivo, mídia, espaço, lugar, site, questionamento, cidade, dispositivo, intervenção, memória, artefatos⁵⁴⁷.”

Uma palavra aqui requer a minha atenção: *contexto*. Numerosos projetos do artista tomam forma em vários lugares do mundo, Japão, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Europa, para citar alguns. Deste fato, os trabalhos do artista devem ter uma ligação estreita com o contexto no qual é concebido, realizado, produzido, mostrado: o artista sempre vive nos lugares onde expõe, para se impregnar da cultura, do lugar, da “audiência” que deve segundo ele “necessariamente conhecer o contexto” no qual este trabalho é exposto, para poder “estar ativo”, interagir com a obra.

Todos os dispositivos e os sistemas projetados pelo artista apontam questionar esta frase recorrente na obra do Muntadas: “*Atenção: percepção requer envolvimento*”⁵⁴⁸. Não podemos deixar de pensar na obra “aberta” do Umberto Eco, quando relaciona a arte e o contexto no qual ela é pensada, realizada. Sem ter segundo ele, uma função para conhecer o mundo (diferente das disciplinas científicas) a arte é estreitamente relacionada ao contexto atual, “à cultura contemporânea”:

“Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les différentes formes d’art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité⁵⁴⁹. »

O pensamento do Eco sobre a arte e a ciência poderia hoje criar certas fricções quando relacionamos escritos de outros pesquisadores que consideram a pesquisa em arte como um domínio científico específico. O sociólogo francês Jean-Paul Fourmentaux, pesquisa sobre as questões das criações artísticas contemporâneas diretamente relacionadas à Internet, pensando a própria pesquisa e a criação na era digital expondo o postulado seguinte:

⁵⁴⁷ Entrevista da Catherine Francblin, com a colaboração do Christophe Kihm e do Emile Soulier, no site ParisArt <<http://www.paris-art.com/interview-artiste/Antoni%20Muntadas/Muntadas-Antoni/230.html>>, 13 de janeiro de 2013.

⁵⁴⁸ Ver o projeto *On Translation: Warning*, 1999 até hoje.

⁵⁴⁹ ECO, *op.cit.*, p.28.

“ (...) la manière dont la création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd’hui à ce point intriqués que toute innovation au sein de l’un intéresse (et infléchit) le développement de l’autre (...) des œuvres hybrides rendent irréversible le morcellement des anciennes frontières opposant art et science⁵⁵⁰. »

Acabamos observando este mesmo fenômeno na obra inteira do Antoni Muntadas, quando articula projetos incluídos em diversos domínios disciplinares, cujo objetivo é produzir uma arte como dispositivo de conhecimento, a pesquisa da arte em arte ou sobre a arte, o estatuto do artista como um pesquisador. Aqui também o Fourmentraux e o Muntadas estão de acordo, implicando umas lógicas de concepção e regulação do trabalho orientadas em direção à uma pluralidade de desafios: exposição artística, invenção tecnológica e conhecimento (acadêmico).

Uma das finalidades mais importantes do Antoni Muntadas através da sua arte, é apresentar as contradições presentes na visão harmoniosa que nos propõe a sociedade da cultura na qual vivemos, criando um certo discurso crítico mas portanto aberto a várias interpretações, veiculando uma mensagem. Assim, como evoca Umberto Eco: “o artista que produz sabe que ele estrutura através do seu objeto uma *mensagem*: ele não pode ignorar que trabalha para um *receptor*⁵⁵¹”.

Cada projeto artístico de fato, possui na análise da sua estrutura acabada do objeto artístico, “uma intenção de comunicação”. A própria frase interrogativa presente num trabalho do Antoni Muntadas: “*What are you looking at?*⁵⁵²”, mostra esta linha de pesquisa sobre as mídias e a mensagem da comunicação de massa, bem como o discurso provocado pela inclusão do pensamento do leitor/participante/espectador (não sabemos bem como o nomear) na interação com a obra.

A curadora da exposição do Jeu de Paume, Daina Augaitis sublinha⁵⁵³ a importância de um trabalho em particular na trajetória do Muntadas, que é a série intitulada: *Project*⁵⁵⁴, apresentando

⁵⁵⁰ FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Artistes de Laboratoire. Recherche et création à l’ère numérique*. Paris : HERMANN EDITEURS, 2011.

⁵⁵¹ ECO, *op.cit.*, p.11.

⁵⁵² Ver o trabalho *Media Eyes*, 1981.

⁵⁵³ Vídeo da mostra disponível em:

sete quadros de vidro nos quais cada um possui uma palavra/pergunta, “*Qui*”, “*Quoi*”, “*Quand*”, “*Où*”, “*Pourquoi*”, “*Pour qui*”, “*Combien*”⁵⁵⁵”, explicando a função destas perguntas, que constituem a estratégia que o artista adota quando ele começa um projeto, seja qualquer país onde se situa, o contexto, o lugar, a situação histórica que ele explora.

Uma característica importante do empreendimento artístico do Muntadas, é o fato de seus projetos exigirem vários anos de trabalho, cada uma de suas exposições resulta de inúmeras investigações feitas no campo, cada projeto realizado necessita uma lenta e abundante coleta de documentos. Neste caso, o artista precisa de um método próprio para realizar esses documentos. Christophe Kihm, que trabalha na revista *ArtPress*, acrescenta uma noção interessante em relação a questão do processo utilizado pelo artista, noção impossível de deixar de lado quando se analisa qualquer postura artística na arte atual. Ele diz o seguinte:

“ Je reviens tout d’abord sur un aspect important du travail qui est de l’ordre du processus, lequel s’articule avec la notion de dispositif et passe ensuite par des opérations spécifiques. On peut donc parler de méthodologie”⁵⁵⁶.

Tomando como exemplo um projeto do artista *The File Room*, um espaço arquitetural que representa uma sala de arquivo sobre o tema da censura⁵⁵⁷, observamos o dispositivo utilizado pelo artista, que articula a dimensão política dos poderes com suas variedades, seus números, suas diferenças. Não podemos deixar de relacionar os termos usados para Muntadas com as

< <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1507&lieu=1>>, 15 de janeiro de 2013.

⁵⁵⁴ Várias series foram realizadas, em várias línguas diferentes. Este *Project* visto na exposição é datado de 2007.

⁵⁵⁵ « Quem », « O quê », « Quando », « Onde », « Porque », « Para quem », « Quanto ».

⁵⁵⁶ Entrevista da Catherine Francblin, com a colaboração do Christophe Kihm e do Emile Soulier, no site ParisArt.

⁵⁵⁷ Palavras do Muntadas explicando o projeto : « La pièce a été dans un contexte particulier : à Chicago, une ville qui concentre beaucoup de musées liés à la mémoire, le musée de la paix est dans une ancienne librairie publique, transformée en centre d’art. J’ai entrepris des recherches sur le thème de la censure culturelle et réutilisé mes propres archives, notamment un projet sur les médias, mené pour une émission de télévision pendant trois ans en Espagne mais qui n’a jamais été diffusé. Ce travail commencé en 1994 se poursuit sur le web (<http://www.thefileroom.org>) et les archives sont complétées par des gens qui ajoutent des éléments. Finalement, ce travail est un prototype qui a généré d’autres travaux. En tant qu’artiste, je suis l’initiateur du projet mais j’en ai abandonné le contrôle. Cet espace sur le web regroupe désormais les archives de 400 cas de censure. L’installation montrée notamment à Buenos Aires en est la représentation physique, une sorte de métaphore de l’espace kafkaïen mais les cas de censures sont enregistrés et triés sur le site internet par media, type (religion, politiques), emplacement géographique... »

metodologias propostas pelo Foucault⁵⁵⁸, que utiliza as mesmas noções para apreender os diferentes dispositivos de poderes, sejam eles dominantes ou modestos.

Na obra do Muntadas, se trata de uma atitude histórica e engajada, na questão da atividade artística, nos processos de reflexão e questionamentos dos objetos produzidos, incluindo em cada projeto uma investigação, cara ao Foucault, e o conceito de arquivo. Usando o termo que o artista utiliza para explicar suas intenções, “explorar”, como se fosse uma investigação, um processo de arquivamento, uma *arqueologia do lugar* onde se situa.

Os resultados destes projetos criados em vários lugares do mundo implicando questões de política, comunicação, novas mídias, têm como meta questionar nossa presença ao mundo, tal como o filósofo Martin Heidegger⁵⁵⁹ investigou sobre a questão da nossa existência no mundo, sobre o que poderia significar a expressão “ser-no-mundo” em sua globalidade. Num outro registro, Paul Ardenne insista também neste fato, típico do período pós-moderno, no qual vemos aparecer o retorno do “moi-je⁵⁶⁰”, numa problemática de afirmação do ser.

Queremos apresentar mais uma perspectiva atual, presente em discursos teóricos, e críticos sobre a arte contemporânea, bem como nas práticas artísticas deste período “em movimento”, tomando o exemplo de um projeto do Antoni Muntadas, intitulado *On Translation*⁵⁶¹. A noção “translation” pode possuir dois sentidos: primeiro, o sentido literal de conversão de uma língua para outra (tradução), que abre as portas da interpretação que esta ação supõe, faz parte do domínio da transposição, da expressão, da representação. Outro sentido, que possui uma conotação material e técnica, e é relacionado à uma parte de transporte, de transferência, de movimento, de deslocamento.

Esta série “*en cours*” ainda não concluída (*work in progress*), se refere aos dois sentidos que podemos entender na palavra tradução/translação, focalizando a atenção sobre a interpretação das palavras, dos conceitos, das histórias e dos valores, em diferentes línguas, mas igualmente através dos filtros das convenções invisíveis e que são inerentes a cada forma de comunicação, como o

⁵⁵⁸ FOUCAULT,

⁵⁵⁹ HEIDEGGER, Martin.

⁵⁶⁰ ARDENNE, *op.cit.*, p.11

⁵⁶¹ *On Translation*, série iniciada em 1995, na qual podemos citar por exemplo : *On Translation : The Audience*, 1998-2000, *On Translation : Warning*, 1999- ..., *On Translation : La mesa de negociación II*, 2005.

jogo, claro, do deslocamento pelos diferentes meios midiáticos e formatos artísticos. Raymond Bellour compartilha a sua percepção do trabalho de Muntadas com as metáforas seguintes:

“ ‘*On Translation*’ compose ainsi un inventaire en expansion, une encyclopédie évolutive, un éventail tournant de points de vue documentés sur la réalité contemporaine, et les métamorphoses accélérées des environnements de nos vies. C’est ainsi une instance de retournement de l’œuvre entière, une façon de pouvoir en rebattre les cartes d’un point de vue qui la nomme aujourd’hui. (...) L’art de Muntadas est avant tout un art critique, un art de la lecture et de la confrontation des signes. Images contre images, mots contre mots, images-mots contre mots-images surtout, selon tous les dispositifs d’installation, tous les agencements possibles⁵⁶²”.

Tendo como tema de pesquisa privilegiado a viagem, o deslocamento, a mobilidade na arte atual e nas práticas artísticas contemporâneas, praticando eu mesma este tipo de vivência em relação à tradução, esta confrontação entre os signos e os meios tecnológicos, eu entendo essa noção da tradução como a desenvolve o curador Nicolas Bourriaud:

“La traduction est, par essence, un déplacement: elle fait bouger le sens d’un texte d’une forme linguistique à une autre, et donne à voir ces tremblements. Transportant l’objet dont elle s’empare, elle se porte à la rencontre de l’autre pour lui présenter de l’*étranger* sous une forme familière : *je t’apporte ce qui fût dit dans une autre langue que la tienne...*⁵⁶³”

Bourriaud também acrescenta este fato atual, da arte da transposição, onde deslocamos signos ou dados vários de um ponto para outro, gesto característico da nossa época, mais do que qualquer uma. A idéia, tomando como confrontação a teoria da obra “aberta” do Eco, “peut passer du solide au souple, d’une matière à un concept, de l’oeuvre matérielle à une multiplicité d’extensions et de déclinaisons⁵⁶⁴”.

⁵⁶² « Le regard, l’Écoute », Raymond Bellour, site do Jeu de Paume :

<<http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/11/le-regard-lecoute-un-texte-de-raymond-bellour/>>, 16 de Janeiro de 2013.

⁵⁶³ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denöel, 2009, p. 61.

⁵⁶⁴ BOURRIAUD, *op.cit.*, p.157.

“La traduction, qui collectivise le sens d’un discours et ‘met en route’ un objet de pensée en l’insérant dans une chaîne, diluant ainsi son origine dans la multiplicité, constitue un mode de résistance contre le formatage généralisé et une sorte de guérilla formelle⁵⁶⁵.”

O processo de tradução, é uma consequência do processo de globalização da nossa era atual. Para Bourriaud, ele constitui um desafio estético e ético, no sentido de que luta para a indeterminação do código, rejeita todo “código-fonte⁵⁶⁶” conferiu uma origem única as obras e aos textos. Mas podemos interrogar o fenômeno da perda durante este processo de tradução. O que se mantém num objeto, num texto, e o que se perde nesta operação que consiste em reconfigurar suas propriedades e dados próprios? Segundo Walter Benjamin⁵⁶⁷, a tradução permite primeiramente, a sobrevivência do original, mas implicando também a morte deste mesmo. A partir da tradução, nenhum caminho pode levar para o texto de origem. Podemos então entender esta característica contemporânea da arte atual como uma fato extremamente interessante e complexo, que provoca interrogações, reflexões abismais, bem como inúmeras escolhas de tradução nas práticas artísticas de nosso tempo.

Um dos nossos interesses principal em analisar o trabalho do artista Antoni Muntadas é poder refletir sobre a própria pesquisa em arte, a noção de projeto. Ele pode precisar de anos para terminar ou não uma realização e expor seus trabalhos, onde a proposta exposta nas exposições é um momento, uma etapa presente no processo da obra. Esta noção é ligada ao tempo, à questão da duração (*work in progress*).

Assim, como o trabalho do artista Pratchaya Phintong, o projeto evoluirá em vários lugares, tomando como exemplo o pensamento do artista John Armleder segundo o qual uma obra de arte não é mais um objeto “terminal⁵⁶⁸”, mais um simples momento de uma cadeia, diferentes episódios de uma trajetória.

Usando os termos do Nicolas Bourriaud, eu visualizo igualmente a pesquisa e a prática de arte como meios de “transplantar a arte em territórios heterogêneos, confrontar a arte a todos os formatos disponíveis⁵⁶⁹”, e usando as palavras do Paul Ardenne: “L’art le plus intéressant, passé

⁵⁶⁵ *Op.cit.*, p.151.

⁵⁶⁶ « code-source » no texto.

⁵⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Expérience et Pauvreté*. Paris : Payot, 2011.

⁵⁶⁸ *Op.cit.*, p.123.

⁵⁶⁹ *Op.cit.*, p. 61.

le moment facile de la contemplation éblouie et de la consommation réjouie ? Celui, toujours, qui ébranle ou brise nos certitudes esthétiques⁵⁷⁰. »

⁵⁷⁰ ARDENNE, *Op.cit.*, p.9.

ANNEXE II

12^{ème} Colloque Doc'Géo : « L'Homme pressé : Impacts et paradoxes socio-spatiaux »
9 et 10 octobre 2014, Maison des Suds, Pessac.

Titre de l'intervention : « *Mobilité : l'artiste qui voyage et expérimente le réel* ».

« Le temps est invention ou il n'est rien du tout »
L'Évolution créatrice (1907)
Henri Bergson.

C'est avec un grand plaisir que je réalise la préparation de cette intervention, quelque peu singulière. En effet, je ne pourrais être présente lors de la 12^{ème} rencontre Doc'Géo, ayant été sélectionnée pour intervenir lors d'un séminaire de recherche à Rio Grande, au sud du Brésil. Nous tenterons alors de réaliser une vidéo-conférence le jour même, s'organisant avec le décalage horaire, et si par hasard nous n'arrivions pas à nous connecter, nous « brancher », une vidéo est produite pour l'occasion.

La préparation de cette vidéo est donc une forme intéressante, car étant actuellement à Genève, me projetant pour cette présentation, j'imagine vos rencontres lors des journées du colloque, la ville de Bordeaux, Pessac, l'itinéraire et le chemin à parcourir pour s'y rendre, tout ceci en pensant également à l'intervention qui aura lieu durant ces mêmes journées à Rio Grande, au sud du Brésil, dont le thème principal est : « Art, Education, Technique⁵⁷¹ ».

Pour une réflexion sur la mobilité, il y a donc matière à penser !

1. Présentation du parcours et du travail de thèse

Mon projet de recherche en thèse prend pour matière première et matière brute des voyages réguliers réalisés entre la France et le Brésil depuis 2006, dans le cadre de mes études, le

⁵⁷¹ Ce séminaire de recherche aura lieu à l'Institut Fédéral du Rio Grande do Sul, les 9 et 10 octobre 2014.

premier ayant commencé lors de ma Licence 3 d'Arts Plastiques, lors d'un premier échange entre universités (Rennes 2 et Porto Alegre).

L'expérience, l'expérimentation, le déplacement, sont les points de départ de ce projet de thèse sur le voyage vécu dans les pratiques artistiques contemporaines.

Ce parcours de recherche se traduit par une expérimentation en plusieurs volets sur la forme du « récit de voyage », interroge et analyse les enjeux artistiques et esthétiques des œuvres actuelles, et en particulier celles utilisant Internet et les nouvelles technologies comme mode de production, de présentation et/ou de diffusion. Ce travail de thèse est lié à la problématique du déplacement aujourd'hui à l'heure de la mondialisation.

2. Le déplacement aujourd'hui dans les pratiques artistiques

Quitter l'atelier et voyager. Sortir de « chez soi ».

L'atelier est l'espace dans lequel l'artiste demeure, où il instaure ses propres règles, construit une routine et une méthode de travail, exécute des techniques spécifiques à l'aide d'outils et de matériaux choisis par lui-même, collecte et sélectionne des fragments et objets, enfin, altère, transforme la matière et ses idées.

Qu'en est-il de l'artiste aujourd'hui, qui fait le choix de voyager, de sortir de cet espace si « concret » et intime, et se lance à la rencontre de l'Autre, dans cette aventure de l'ailleurs, souvent si convoitée, et parfois semée d'embûches ? Que signifie le voyage pour l'artiste contemporain ? Est-ce une expérience de vie, l'œuvre elle-même ? Comment se traduit cette mobilité ? Comment cette mobilité en vient-elle à modifier la pratique d'un artiste ?

La mobilité, qui résulte du mode de transport mécanique, communicationnel ou informationnel « est un élément d'un système d'action complexe qui relie les lieux de travail, ceux d'accès aux biens de consommation, ceux de résidences et les espaces de loisirs, tout en intégrant les effets de mobilité sur l'environnement⁵⁷² ». Notre aptitude au déplacement et à la mobilité est directement liée aux vitesses pratiquées et/ou imposées, mobilité qui transforme notre rapport aux lieux, notre perception de l'espace et du temps « actuels ».

⁵⁷² Michel Bonnet, Dominique Desjeux, *Les territoires de la mobilité*, Paris : PUF, 2000, p. 224.

Il est également important de souligner cet aspect du mode de transport que nous empruntons tous, - qu'il s'agisse de l'automobile, du train, de l'omnibus, du vélo, de l'avion... -, « Il est un véritable médiateur entre l'homme et son lieu, entraînant selon sa rapidité un type de territorialité complètement différent⁵⁷³ ».

La déambulation, la dérive, l'errance, la promenade, l'excursion ou encore l'exploration sont des formes du déplacement dans les pratiques artistiques actuelles.

Iain Baxter établit une nomenclature désinvolte du monde faite sur le mode de la promenade, par l'utilisation du médium photographique⁵⁷⁴.

Gabriel Orozco, artiste en constant déplacement, sans atelier fixe, dessine sur les billets d'avions qu'il acquiert lors des voyages qu'il réalise à travers le monde⁵⁷⁵.

Rirkrit Tiravanija, expose à Art Basel en 2011 des plaques polies qui présentent chaque page de son passeport possédant un tampon et une trace d'un de ses voyages⁵⁷⁶.

Simon Starling, fait un voyage où les outils et matériaux qui l'accompagnent sont transformés par lui-même au fur et à mesure du déplacement, comme par exemple lorsqu'il brûle le bois de son bateau pour fournir du combustible à l'appareil, afin de réaliser son parcours⁵⁷⁷.

Francis Alÿs, pour se rendre de Tijuana au Mexique à San Diego en Californie (27 km), fait le tour du Pacifique en avion pour contourner la frontière séparant le Nord du Sud⁵⁷⁸, protégeant les Américains de l'entrée massive des migrants. Il en résulte un journal de bord, *Diary of the Drifting*, retraçant l'expérience politique, sociale, et humaine de l'artiste.

⁵⁷³ Jean Ollivro, *Quand la vitesse change le monde*, Rennes : Editions Apogée, 2006, p. 15.

⁵⁷⁴ Texte de l'exposition *Walking, Driving, Wandering (une pratique de la photographie)*, du 18 mars au 15 mai, Centre de la Photographie de Genève, commissaire de l'exposition : Christophe Domino. Site du Centre : <<http://www.centrephotogeneve.ch/expos-avenir/walking-driving-wandering/>>, consulté le 15 juin 2011.

⁵⁷⁵ *Korean air*, 1997 ou encore *Ticket Alitalia*, 2001.

⁵⁷⁶ *Untitled 2011 (Passport to the Underworld)*, 2011.

⁵⁷⁷ Voir *Autoxylopyrocycloboros*, 2006. Dans l'aventure d'un voyage en barque, l'artiste doit le détruire au cours de la traversée pour fournir du combustible au bateau à vapeur qu'il confectionne avec cette même embarcation. (*Autoxylopyrocycloboros*, 2006).

⁵⁷⁸ *The loop*, 1997 (du 1^{er} juin au 5 juillet 1997).

Valéry Grancher avec le blog <http://www.ny-alesund-pole0.org>⁵⁷⁹ initie un journal de bord où il présente les avancées de son projet plastique réalisé durant l'Année Internationale Polaire (mars 2007- mars 2008). Il pose ainsi la question des territoires de l'art, de l'usage des nouvelles technologies face au voyage.

3. Expérimentations et interrogations sur la pratique artistique

Le voyage produit un ensemble de sensations, de perceptions, d'expériences, de questions. De telles interrogations surgissent à partir du déplacement, de la mobilité, de la découverte, de l'expédition, du hasard, des échanges, de la relation à l'Autre, fréquentant des espaces connus ou inconnus, traversant des *non-lieux*⁵⁸⁰.

Qu'en est-il de ma pratique ?

Qu'est-ce que je montre de cette expérience ?

Quelles sont les marques, les traces de ces déplacements ?

Qu'est-ce que je photographie, je filme, j'encadre, je contrôle ?

Qu'est-ce qui me contrôle quand je cadre ?

Depuis novembre 2011, j'expérimente une pratique exploratoire qui travaille à la construction d'une œuvre sur le Net, introduisant une réflexion sur les particularités et les spécificités de ce support, ses outils (logiciel, interface, Smartphone, production d'images, de vidéos, de fragments sonores), tout en réfléchissant sur l'importance des nouvelles technologies dans la production et la présentation⁵⁸¹ des œuvres actuelles.

Afin de pouvoir collecter des documents et fragments lors des nombreux déplacements, espaces traversés, chemins parcourus, afin de pouvoir « capter l'instant », j'ai décidé de toujours me munir

⁵⁷⁹ Réalisé en collaboration avec Hélène Kelmachter engagé lors de la préparation de son séjour au Svalbard (Arctique). Ce blog est toujours actif aujourd'hui, l'artiste poste très fréquemment des commentaires, photos, vidéo, etc, il s'agit donc d'un projet stable et très suivi, lorsque nous savons que la majorité des blogs ne dépassent pas une durée d'existence de trois mois.

⁵⁸⁰ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992.

⁵⁸¹ Edmond Couchot, évoque notamment cette caractéristique de l'art contemporain : « Comme s'il s'agissait de *présenter* le réel et non plus de le *représenter* », in : André Parente (org.), *Imagem-maquina: A era das tecnologias do virtual*, São Paulo: Editora 34, 1993, p. 44.

d'un outil principal, le Smartphone, désormais prénommé « enregistreur du *temps réel* », reprenant le terme utilisé par Paul Virilio⁵⁸², la vitesse des transports, la vitesse des télécommunications, provoquant ce temps réel, ce monde de l'instantané.

Cette utilisation de l'outil du Smartphone interpelle, car justement appelé « mobile », sa forte expansion récente initie :

« une nouvelle étape vers la civilisation de la mobilité et apporte un bouleversement dans la géographie des déplacements. Muni d'un portable, un individu est susceptible de marcher dans un TGV en appelant les antipodes, c'est-à-dire d'avoir trois vitesses en simultanée⁵⁸³ ».

Il s'agit d'un objet « polyvalent », « multitâches », généralement facile à manipuler, permettant à la fois la fonction de répertoire, carnet d'adresse, montre, réveil, GPS, appareil photographique, TV, caméra, et aussi un moyen de paiement. Jean Ollivro le nomme aussi « microvalise », terme extrêmement approprié à ma manière de le pratiquer, de l'utiliser, de me/le déplacer.

Le choix d'utiliser des outils comme l'ordinateur, le Smartphone, la palette graphique, le tout sur le support d'Internet s'explique par une volonté de diffusion rapide, immédiate, globale, impliquant cependant le plus souvent l'accès à une connexion. Ces outils qui seront présents lors des déplacements, permettent la création, la publication, l'alimentation de ce *work in progress*, et créent aussi directement un lien avec l'idée que les espaces de travail ont changé, il s'agit d'un travail construit *en transit* (aéroports, gares routières, hôtels, avions, trains, omnibus, taxis, voitures), en effet, l'élaboration, la réflexion et l'articulation théorique et pratique prennent forme le plus souvent lors des déplacements.

Un autre aspect est également à souligner : faire de la recherche, expérimenter, questionner les nouvelles technologies, réaliser un projet artistique par le biais d'Internet, provoquent l'apparition d'un nouvel espace, celui de l'« atelier en ligne » dont parle Jean-Paul Fourmentraux. En effet, Internet présente une caractéristique singulière dans les pratiques artistiques, proposant simultanément un support, un outil et un environnement de création. Un support dans sa dimension de vecteur de transmission (dans le sens où les producteurs de contenus ont la

⁵⁸² Raymond Depardon, Paul Virilio (org.), *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Arles: Actes Sud/Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009.

⁵⁸³ Jean Ollivro, *Quand la vitesse change le monde*, Rennes : Editions Apogée, 2006, p. 159.

possibilité de diffuser leurs travaux directement sur Internet), un outil, puisqu'il possède la fonction d'instrument de production, et enfin un environnement dans le fait qu'Internet constitue un espace « habitable » et « habité »⁵⁸⁴.

Bien que n'aimant pas ce terme, ma posture peut s'apparenter à celle de l'artiste voyageur dans le sens où le déplacement est choisi, et non subit. Lors de ces déplacements, je me trouve confrontée directement à la vitesse des transports dans un premier temps, à la vitesse présente dans les fragments sonores, vidéos et photographiques produits sur le terrain, enfin je me retrouve aussi face à la puissance et à la rapidité de la transmission des données d'un outil à un autre, en enregistrant les données (plus de 9000 images et vidéos depuis le début du travail de recherche), et utilisant le réseau Internet dans un objectif de diffusion immédiate, globale, simultanée témoignant d'un instant passé dans l'« ailleurs ».

À l'instar de la figure du flâneur, longuement développée par Charles Baudelaire⁵⁸⁵ et Walter Benjamin⁵⁸⁶, l'homme moderne déambule et vagabonde dans la ville, en quête d'inspiration, lentement, d'une manière désintéressée.

L'homme pratique aujourd'hui des vitesses de déplacements de plus en plus différentes. Cette obsession de la vitesse est l'élément qui a le plus profondément modifié nos sociétés actuelles. Alors, qu'en est-il de l'homme contemporain ? De sa mobilité dans/hors de la ville ? De son rapport aux différents modes de transports ? Où se situe la quête d'inspiration de l'artiste dans cette ville contemporaine, où la vitesse règne en maître ?

L'expérimentation plastique et théorique de mon travail de thèse vise le plus souvent à créer une dualité, un choc, une confrontation entre deux états, par exemple celui du promeneur, qui marche, en recherche de découverte, d'exploration, et la tension palpable et l'allure précipitée inhérentes aux transports dans les grandes villes, les moments de stress et de nervosité intenses en transit. La question spatio-temporelle est aussi une partie intégrante des interrogations et travaux artistiques, un espace de réflexion fondamental.

⁵⁸⁴ Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet, Les nouvelles figures de la création*, Paris: CNRS Editions, 2005, 2010.

⁵⁸⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1976.

⁵⁸⁶ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXème siècle, Le livre des passages*, Paris : Les éditions du Cerf, 1989.

Alain Corbin exprime ces modifications de la vitesse en terme d'espace et de mouvement : « la vitesse accrue des déplacements suscite alors un nouvel apprentissage de regard posé sur l'espace ; la vision latérale s'affine ainsi que la capacité à analyser le mouvement ». Pour Paul Virilio, la question de l'espace ne se pose plus, car il est désormais chaque fois plus question de temps, du maintenant, plutôt que de l'ici. Nous vivons dans une « pollution des distances », sous le même mode de la pollution des substances, la nature, l'air, l'eau, ... « c'est-à-dire qu'on pollue la grandeur nature⁵⁸⁷ ».

« Aujourd'hui, on perd le temps de l'écriture, de la lecture, de l'écoute, qui est le propre de l'homme, au profit d'une sorte de perception totale, d'une perception ubiquitaire et panoptique qui est de l'ordre du divin et non pas de l'humain. Le divin, c'est l'ubiquité, l'immédiateté, l'instantanéité, la simultanéité⁵⁸⁸. »

Qu'en est-il de nos pratiques ?

Afin d'illustrer mes propos, je vais maintenant vous présenter trois expériences distinctes qui me paraissent importantes pour penser la question de la mobilité, de la vitesse aujourd'hui.

Retour sur images (mars 2012 – septembre 2012)

Il s'agit d'une vidéo d'une durée de 5'35", réalisée en deux temps. En mars 2012, ces vidéos ont été réalisées à partir du Smartphone, durant un premier voyage à Porto Alegre. Ce sont des images de trajets, des déplacements entre le centre ville de Porto Alegre (où j'étudie à l'Université) et la zone sud de la ville, le quartier d'Ipanema, d'une distance d'une vingtaine de kilomètres (où je réside le plus souvent).

Ces vidéos sont donc les témoins du stress quotidien, de la vitesse, et parfois de la lenteur (le retard et l'attente de ce bus peut parfois atteindre les 40 minutes, auxquelles s'ajoutent 40 minutes de trajet en moyenne), d'un déplacement au jour le jour à Porto Alegre.

Le deuxième filmage est réalisé en septembre 2012, à Porto Alegre également, à l'aide de l'ordinateur et du logiciel Photo Booth (celui que l'on utilise plus communément pour réaliser des

⁵⁸⁷ Paul Virilio, Raymond Depardon, *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles : Actes Sud, 2009, p. 10.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.18.

selfies). Elle constitue la partie « fixe » de l'image, l'arrière-plan, de même que le moment de « pause » relatif, je suis assise, et expérimente mes outils.

L'ordinateur est sur mes genoux, contre moi, et filme mes gestes et sélections de vidéos que je souhaite présenter « en direct », sans trucage. Je ne vois donc que partiellement l'effet et le cadrage produit sur l'instant. L'ordinateur et le Smartphone étant en conversation directe, me rendant donc « *spectateur*⁵⁸⁹ » de la situation, d'où émane une fusion entre la main et le regard.

L'idée est de pouvoir réfléchir la notion de « mise en abîme », avec la superposition de temps, d'espaces, et de sons différents. En effet, nous avons ici deux temps présentés, le temps présent sur le Smartphone (temps passé, temps de la collecte de documents), le temps présent en arrière-plan (temps passé mais notamment plus récent, temps de l'expérimentation) ainsi qu'un troisième temps : celui qui apparaît durant la projection de ceux-ci (temps de présentation, qui sont d'ailleurs déjà divers). La confrontation de l'image fixe, et de l'image en mouvement, mobile, est également un moteur des expérimentations que je réalise. Le déplacement n'est pas seulement physique, mais aussi entre les médiums (Smartphone, ordinateur, projecteur), puisque l'image « voyage », se déplace entre les différents outils, programmes, interfaces.

Interrogeant aussi les formes et présentations artistiques qui se veulent amateurs⁵⁹⁰, je choisis toujours volontairement de ne pas retoucher les fragments et travaux réalisés ; ils sont tous empreints de sons, d'éléments bruts, d'images floues, qui attestent des moments « à toute allure » ou au contraire ceux dans lesquels le silence règne ou le bruit des oiseaux se laisse entendre.

Conversa com Pauline Gaudin : deslocamento, movimento, conexão (2014)

La deuxième forme de pratique que je souhaite présenter maintenant est une forme que je considère comme un travail de recherche ; il s'agit d'une conversation réalisée à l'École d'Art et de Design de Pelotas en mai 2014 lors d'une résidence artistique d'une durée de deux semaines. C'est un moment de rencontre que je considère comme essentiel dans la recherche de thèse, puisque le souhait est de présenter les images d'une toute autre manière qu'imprimée ou encadrée

⁵⁸⁹ Pour reprendre le terme utilisé par Jean-Louis Weissberg, in: *L'image actée*, Paris: L'Harmattan, 2006.

⁵⁹⁰ Voir à ce propos les écrits de Nicolas Thély, qui questionnent le retour notoire de la figure de l'amateur dans les pratiques artistiques contemporaines, in: *Le tournant numérique de l'esthétique*, *publie.net*, 25/01/2012.

au mur de la galerie. L'objectif est de pouvoir réaliser lors de ces déplacements, des rencontres, moments de « pause », dans lesquels l'exposition de ce travail se fait plus sous une forme informelle, sous le mode de l'échange, où la question et l'interrogation sont fondamentales.

Qu'est ce que réaliser des images en transit, aujourd'hui, avec son téléphone, et pour un artiste-chercheur ?

L'image est selon André Parente :

« (elle) est, en premier lieu, un découpage, une césure spéciale, le viseur de la caméra, la fenêtre de projection, le tableau, la toile, la page. Elle vaut autant par ce qu'elle montre que par ce qu'elle cache : elle montre en se cachant et se cache en se montrant. Fragmentaire, l'image est une démystification de tout⁵⁹¹. »

Quel est le découpage pratiqué, sélectionné, choisi, montré ?

Cette mise en tension que je recherche, entre les accidents provoqués par la vitesse, le mouvement, (utilisation d'images brutes, floues, tremblements, chuintements), le hasard, provoqués dans le quotidien, les événements, les informations qui surgissent sur l'instant, et l'espace de leur présentation qui se veut plus réflexive et contemplative.

Après cette rencontre, j'ai demandé à chacun des participants de me donner son nom ou pseudo Facebook, afin de créer un groupe fermé où chacun pourra répondre aux images sur le déplacement que je leur enverrai régulièrement, dans l'objectif de continuer cet échange, provoquer les interrogations, penser et expérimenter les modes de diffusion de travaux artistiques sur le net, et particulièrement sur les réseaux sociaux. L'idée est de pouvoir expérimenter et pratiquer cette « célébration de l'amitié et de l'affect » de ces collections d'images électroniques, afin de créer un partage, une dimension « communielle » dont parle Stéphane Hugon⁵⁹². Là où Michel Maffesoli voit « une nouvelle forme d'agrégation sociale⁵⁹³ » qui est en train d'émerger.

Coin Lecture(s) : espace de perception et de rencontre (2014)

⁵⁹¹ André Parente (org.), *Imagem-maquina : A era das tecnologias do virtual*, São Paulo: Editora 34, 1993, p. 28.

⁵⁹² Stéphane Hugon, *Circumnavigations, L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, Paris : CNRS Editions, 2010.

⁵⁹³ Michel Maffesoli, «Autour d'Anthony Giddens», *Sociétés*, n°48, 1995, p.121-132.

Cette installation a été réalisée il y a quelques jours, lors de la 3^{ème} Biennale d'art actuel de Yakoutsk, capitale de la République de Sakha, en Sibérie extrême orientale.

Il s'agissait d'une invitation faite par les curateurs Eloy Feria et Françoise Vincent, artistes et chercheurs, lors d'une résidence artistique d'une durée de deux semaines⁵⁹⁴, durant lesquelles de nombreux artistes et moi-même avons eu l'opportunité de rencontrer et d'échanger avec un grand nombre de yakoutes, étudiants, artistes, habitants, techniciens, personnel du musée. Voyage dans lequel nous avons également eu la chance de pouvoir nous déplacer jusqu'aux piliers de Lena, récemment entrés au patrimoine de l'Unesco.

Je m'aperçois très vite que j'aiguise la curiosité des yakoutes concernant le Brésil, pays si exotique et empreint d'imaginaire, si éloigné de cette région, la plus froide au monde.

Mon parti pris le plus souvent, est de produire une confrontation directe avec le lieu dans lequel je me trouve. Le désir se présente souvent de montrer des images du froid (européen) quand je suis au Brésil, ou encore de l'extrême lumière et de l'été quand je suis « au froid ». Montrer Rio de Janeiro à Yakoutsk, et Yakoutsk à Strasbourg ou Porto Alegre.

Ce travail est une installation réalisée à l'intérieur du Musée des Beaux-Arts de la ville de Yakoutsk, l'objectif des curateurs étant de pouvoir créer des glissements, des dérapages, des décalages entre les modèles artistiques, l'un traditionnel, et l'autre « actuel ». Il s'agit d'une projection d'une sélection de 366 images, dont la plupart a été collectée au Brésil, ces images sont réalisées en mouvement, dans une voiture, un train, un bus, un avion.

La vitesse est omniprésente, et la paroi de verre qui me sépare du paysage crée une distance entre le dedans et le dehors, le confort relatif d'une part, et le chaos et le bruit externes de l'autre. Les images paraissent « ratées », et elles ont été sélectionnées pour cette caractéristique. Elles sont le reflet de cette allure folle, qui est une donnée fondamentale, m'accompagnant à chaque déplacement.

La question de la « mobilité cumulée » dont parle Jean Ollivro⁵⁹⁵ est également une notion importante dans mes expérimentations, puisque le train, par exemple, constitue une première mobilité, une vitesse, un temps, et que le fait que je me déplace dans cet espace provoque un autre type de mobilité, un autre temps. Si je réalise des travaux et des envois par Internet,

⁵⁹⁴ Résidence artistique : du 21 août au 5 septembre 2014.

⁵⁹⁵ Jean Ollivro, *Quand la vitesse change le monde*, Rennes: Apogée, 2006.

actualise mes données, réalise des sauvegardes, une autre vitesse technologique est aussi en marche.

L'espace construit autour de cette installation, est un appel à la rencontre, au dialogue, à l'échange. Des coussins sont disposés pour plus de confort, de repos et de tranquillité, et permettent un certain « lâcher-prise », qui, d'après certaines réactions de yakoutes, n'est pas un acte que l'on fait dans un musée traditionnel.

Un appel à la rencontre, et à la pause. Cet espace est également un laboratoire de recherche, car il me force à la réflexion, à la contemplation d'images et de paysages qui le plus souvent sont enregistrés de manière automatique, comme si moi-même j'étais devenue une machine, et j'encadrerais chaque seconde du chemin parcouru lors de mes déplacements. Un panneau de liège épinglé de divers fragments de cartes routières est présenté sur une machine à écrire empruntée au musée. Il vise à l'interaction des visiteurs, c'est à eux de pouvoir choisir d'épingler et d'ajouter leur déplacement sur la carte. Comme autant d'épingles enregistrées sur le Smartphone, à chaque lieu où un fragment est collecté.

Les échanges avec les visiteurs ont été parfois courts et brefs, provoquant souvent l'incompréhension, car les images « ne donnent pas envie d'aller voyager au Brésil et sont tristes », ou encore l'acte même de toucher et de s'asseoir sur un travail artistique est encore timide.

En conclusion de cette intervention, je pourrais poser ces interrogations : cet instant si éphémère, ce moment d'espace-temps si précieux que je souhaite à tout prix enfermer dans la « boîte noire » et contrôler en l'encadrant, n'est-il pas déjà obsolète ? Que veulent dire vitesse et lenteur dans ce réel si flexible et malléable ? Faire de la recherche, travailler, expérimenter et désirer rendre compte du présent (réel, instantané, global), n'est-ce pas un risque de faire fausse route et de s'y perdre complètement ?

Ce travail sur l'espace-temps actuel, n'est-il pas justement une recherche de démystification de la figure de l'artiste qui voyage, de l'image de l'image du voyage, du paysage, et du temps *fini* du voyage « classique » ?

ANNEXE III

Sixièmes journées doctorales de paysage – ENSNP, Blois : 1 & 2 octobre 2014

Présentation : « Paysage : déplacement et voyage dans les pratiques artistiques contemporaines »

Les voyages vécus entre la France et le Brésil, réalisés depuis 2006 (premier voyage à Porto Alegre⁵⁹⁶) sont le point de départ de mon projet de thèse sur les *pratiques artistiques contemporaines et le voyage*. Cette recherche interroge les enjeux plastiques et esthétiques des œuvres actuelles (de 1989 à nos jours) qui se nourrissent de voyage ou sont liées au voyage, à l'expérience du déplacement aujourd'hui à l'heure de la mondialisation.

Le voyage vécu produit un ensemble de sensations, de perceptions, d'expériences, et des questions sur le déplacement ; la mobilité, la découverte, l'exploration, la fréquentation d'espaces connus ou inconnus, la traversée de *non-lieux*⁵⁹⁷, l'échange, et la relation à l'autre. Lorsque l'artiste voyage, il choisit délibérément de sortir de l'atelier, une attitude en rupture avec la posture traditionnelle de l'artiste qui crée dans un espace le plus souvent clos et isolé de tous, il se déplace pour « aller voir ». En sortant, il est nécessairement confronté au paysage dans lequel il évolue, avec lequel il compose, il s'en inspire, et s'interroge sur son être au monde.

Le paysage est une forme d'expérimenter, de sentir, d'apprécier l'espace, il est manière de « lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, (...) de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions⁵⁹⁸. » Le paysage est une construction culturelle, une « artialisation », reprenant les mots de Alain Roger, un équivalent « construit de la nature », selon Anne Cauquelin ; une perception et une lecture donc, toutes dénuées d'objectivité, l'histoire, la culture et la sensibilité de chaque individu permettant une interprétation différente, évoluant au fil du temps.

Que signifie alors, étudier et expérimenter le paysage pour l'artiste contemporain ? Est-ce à l'instar des peintres de la Renaissance qui étudiaient le paysage à l'aide de la perspective, une

⁵⁹⁶ Réalisant une cotutelle internationale de thèse entre l'Université de Strasbourg et l'Université de Porto Alegre (UFRGS).

⁵⁹⁷ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

⁵⁹⁸ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

manière de relater une expérience par l'intermédiaire de nouveaux outils et techniques ? Ou est-ce une autre forme de « voir » le paysage, et de le traduire aujourd'hui ?

Quel est le pouvoir du paysage, et sa représentation dans les pratiques artistiques contemporaines ?

De quelle manière les artistes choisissent-ils d'exposer une expérience qui prend pour origine le déplacement, ayant comme toile de fond le paysage, que nous laissent-ils « à voir », à éprouver après-coup ?

L'aventure de l'*ailleurs*, dans ma pratique artistique du déplacement, se traduit à travers l'usage restreint et le choix délibéré de certaines conditions. En effet, afin de pouvoir collecter des documents et fragments lors des nombreux déplacements, espaces traversés, chemins parcourus, j'ai décidé de toujours me munir d'un outil principal, le *Smartphone* : véritable enregistreur du "temps réel" dont parle Paul Virilio⁵⁹⁹. Les enregistrements à bord des moyens de transports (voiture, train, bus, avion, bateau, etc.) sont très privilégiés et constituent le point de départ des interrogations théoriques et artistiques de ma pratique du déplacement, de l'instant présent.

Les expérimentations et travaux artistiques cherchent très souvent à rendre compte de la fixité/mobilité⁶⁰⁰, d'une mise en tension, ainsi que des « accidents » provoqués par la vitesse, le mouvement (utilisation d'images brutes, floues, tremblements, chuintements), le hasard, provoqués par le quotidien, les événements, ou informations qui surgissent dans le moment présent.

Réaliser des images de paysage à travers une fenêtre, à distance, constitue en soi une mise en abîme de la question du cadrage, de la limite. En effet, une découpe est présente lors du regard à travers la fenêtre, comme le cadre qui se forme et se construit lors de l'instant photographique. Le cadrage pose ainsi des questions : qu'est-ce que je contrôle lorsque je cadre mes images ou vidéos ? Qu'est-ce qui me contrôle lorsque je délimite un cadre ? Quelle est l'importance de la limite présente dans le cadrage du paysage que réalise l'artiste ?

⁵⁹⁹ Depardon, Raymond, Virilio, Paul (org.). *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Arles, Actes Sud/Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009.

⁶⁰⁰ Une grande majorité des travaux présente un montage de deux vidéos ou images, de deux temps, deux lieux, ou deux états différents sur un même plan de projection, sur une même image.

La mise en abîme représente également une notion omniprésente dans ma pratique artistique, la question du *paysage dans le paysage* étant une donnée très intéressante, étudiée et expérimentée plastiquement, tentant en quelque sorte, de penser l'hypothèse d'une « continuité du paysage⁶⁰¹ » évoquée par Anne Cauquelin. L'idée étant de pouvoir apercevoir et concevoir un équilibre entre les constructions des notions de paysage qui nous sont proposées (pour ne pas dire imposées) au fil des siècles, en Occident et en Orient⁶⁰², ne pas seulement « voir » comme un simple observateur ce paysage sous nos yeux, mais aussi le sentir à l'aide des autres sens, l'expérimenter et le traduire *autrement*.

⁶⁰¹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, p. 106.

⁶⁰² Voir à ce sujet le livre de Françoise Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, où l'auteur expose le parti pris de la première civilisation à avoir pensé le paysage, la Chine.

ANNEXE IV

2014 _ *Chaleur du froid* _ Yakoutsck, Russie.

2016 _ *Ni autochtone ni contemporain* _ Strasbourg, France.

Un **pouls**
un autre
un pouls nouveau m'emporte
à part frappant un **temps différent**
souverain

Le **meilleur** du meilleur
je le **capte**
il faut que je le garde.
Qu'il **continue**

Henri Michaux, *Moments,*
traversées du temps, 1973.

Les deux intitulés de ces rencontres annoncées par les artistes-chercheurs V+F (Vincent+Feria) font poindre les dualités, tensions et ruptures provoquées par le déplacement, la rencontre et l'échange avec l'autre. Entre la France et la Russie. *Chaleur du froid*. Un passage temporel, géographique, climatique face à l'évocation de la destination : la Sibérie extrême orientale. L'apparition d'un imaginaire aussi troublant qu'instigant. Plus qu'une question de température, il s'agit d'un contact avec l'autre, l'*exotique*, au sens entendu par Victor Segalen - ce qui n'est pas (à) moi -, ce qui est différent de moi : le *divers*, et non l'attitude touristique qui voit dans l'image du « palmier et (du) chameau; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune⁶⁰³ », le **dépayement** incontestable. Aller vers, aller *voir* ? Ramener des images de voyages, par centaines, par milliers ? Qu'en est-il du voyage, aujourd'hui ? Voyager, c'est la *via*, la route. La dé-route ? Un autre sens du voyage, peut être, tel celui développé par Franck Michel, un *voyage désorganisé* : « une flânerie à dimension humaine, partant d'une envie de fréquenter le monde sans le conquérir ou le dominer, de l'idée de laisser venir l'humanité à soi sans en pervertir le cours de l'histoire des sociétés et des

⁶⁰³ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique*, Paris, Fata Morgana, 1978, p.37.

hommes⁶⁰⁴.» Déplacer l'idée du voyage, donc. Par, avec l'image ? 100 images ? 1000 images ? Ou sans image ?

Entre la Russie et la France, deux ans plus tard : *Ni autochtone ni contemporain*. Encore un *entre-deux* dans lequel peut se nicher l'attitude de l'*anthropophage*, celle qui, pour Oswald de Andrade⁶⁰⁵, poète brésilien, serait « l'unique loi du monde » et répondrait à ceci : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. » L'**anthropophagie**, c'est l'action que fait le cannibale : celui qui mange de la chair humaine. Manger l'autre afin de pouvoir absorber son courage, sa force. Se jouant des clichés produits par l'imaginaire des occidentaux sur la figure du *savage*, Andrade adopte cet adjectif dans une perspective transposée : « détruire pour reconstruire⁶⁰⁶ », intégrer les « pouvoirs », s'appropriier les valeurs intellectuelles, politiques, créatrices de l'autre, du colon, de l'étranger, afin de procéder à une nouvelle manière de penser, de vivre, d'agir dans la société. Un « détour par d'autres horizons. D'autres cultures sous d'autres cieus et avec d'autres dieux⁶⁰⁷. » Avec d'**autres yeux ?**

⁶⁰⁴ Franck Michel, « L'autre sens du voyage, Eloge du voyage désorganisé ». *Déroutes*, <http://www.deroutes.com/autresensduvoyage4.htm>, consulté le 10 novembre 2016.

⁶⁰⁵ Oswald de Andrade, Suely Rolnik, *Manifeste Anthropophage / Anthropophagie zombie*, Paris, BlackJack Editions, 2011.

⁶⁰⁶ « Destruir para construir em cima », *in* : Bina Maltz, Jérônimo Teixeira, Sérgio Ferreira, *Antropofagia e Tropicalismo*, Porto Alegre, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1993, p. 11.

⁶⁰⁷ Franck Michel, « L'autre sens du voyage, Eloge du voyage désorganisé ». *Déroutes*, <http://www.deroutes.com/autresensduvoyage4.htm>, consulté le 10 novembre 2016.

ANNEXE V

10 MAI 2017 PAR [SOLENN TENIER](#) BLOG : LE BLOG DE SOLENN TENIER

#2 Courts récits d'expériences mobiles par l'image

Des voyages répétés entre la France et le Brésil sont à l'origine de ces recherches personnelles et artistiques. Comment rendre compte d'un déplacement, aujourd'hui, à l'heure de la mobilité généralisée ? Plus encore en compagnie de cette mobilité prothétique greffée à notre main, ce téléphone intelligent qui nous assiste au quotidien ? Ecrit par Pauline Gaudin Indicatti

7 juillet 2011 : entre la gare Cornavin et l'aéroport Genève-Cointrin

Un espace-temps qui se situe « entre » tout ce qui pourra être mémorisé, photographié, filmé dans ce prochain trajet. Un instant de transition, qui transporte. Vers 10h00, ce jour-là, j'observe plus particulièrement le paysage qui entoure la ligne ferroviaire et suis « envoûtée » par la tentation presque immédiate de sortir le téléphone mobile de ma poche, afin de garder cette trace de passage ; le cadre de la fenêtre du train laissant apparaître une large marge noire, dessine le cadre visuel de cet environnement urbain, qui défile, en mouvement.

Quelques minutes plus tard, je garde la localisation de mon arrivée au terminal d'embarquement, en cliquant du pouce droit sur le bouton principal de l'iPhone et sur le bouton marche/arrêt, dans le même temps. Ces gestes simultanés provoquent une fascination presque subite pour cet objet que je transplante d'un espace à un autre, que je fais circuler à travers le monde (et qui enregistre tout ; chaque jour un peu plus). Il commence à me mouvoir. Ces captures représentent en quelque sorte des prises de notes du réel, réalisées en temps réel que je ne maîtrise pas encore, mais qu'il semble fondamental de questionner, d'expérimenter, d'étudier[1].

- Instant_Volés_IMG_0574.JPG -

- Instants_Volés_IMG_0577.JPG -

À distance

À Porto Alegre, je me déplace très fréquemment par le biais de la lotação[2], un minibus rouge, bleu indigo et blanc, qui emprunte les mêmes lignes que les omnibus habituels, à la différence d'avoir la possibilité de le prendre à n'importe quel point de la ligne, ainsi que de descendre où bon nous semble. Un taxi bon marché, ou un bus plus confortable et plus onéreux. J'ai été dès mon arrivée à Porto Alegre, au Brésil, un peu forcée de l'utiliser : pour une question de facilité d'abord, puis afin de tranquilliser mon esprit suite aux nombreuses discussions avec les porto alegrenses[3].

En effet, chacun apportait son anecdote : du vol de sac à main, au braquage pour une montre, à la séquestration dans une voiture ; personne ne souhaitait qu'il arrive malheur à la « petite française » récemment débarquée dans un monde où l'insécurité est permanente. Accompagnée de mon ordinateur et de mon téléphone portable (« dernier cri », il y a quelques années), je devais m'y sentir plus au calme ; j'y éprouvais plutôt la sensation d'être privilégiée et de profiter d'un « luxe » inabordable pour la plupart de la population. « (...) je suis assise et située plus en hauteur. L'allure à laquelle nous allons est plus dynamique que l'automobile et selon la conduite du chauffeur, violent parfois, conduisant par à-coups, le rythme en devient très saccadé.

Dépendant de la surface de la chaussée, des pavés, des trous, des embouteillages, l'énergie change... L'impression est d'être montée sur ressorts, tant les suspensions paraissent rebondir à chaque impact ; provoquant des ruptures dans la continuité du mouvement et de la vitesse de l'engin. Le bruit est singulier. Sa climatisation parfois extrême, nous glace pendant tout le voyage, congèle le cuir chevelu en hiver, quand le froid humide nous prend jusqu'aux os. Le rythme est frénétique dans les descentes et dans les pentes, qu'arriverait-il si les freins venaient à lâcher ?

Dans les montées, au contraire, la lotação peine à donner la force nécessaire. Un minibus lancé à toutes allures dans la jungle urbaine et son trafic intense... [4]» Le désir d'enregistrer le déplacement vif, vivant, vécu, réserve une position importante aux moyens de transport donc, et implique des paramètres qui résultent de la vitesse et de la mobilité pratiquées. Allant à contre-courant de l'attitude traditionnelle du voyageur qui se doit d'explorer lentement l'espace dans lequel il évolue, je tâche d'agiter et de favoriser mon rapport au mouvement, au rythme, à la vitesse, au passage, au transfert.

Contrairement à Jean-Jacques Rousseau qui stipulait une règle primordiale concernant le voyage :

« Quand on ne veut qu'arriver, (...) on peut courir en chaise de poste ; mais quand on veut voyager, il faut aller à pied[5] », ici : place à l'étonnement, à l'accident, au manque de temps face à la vitesse qui domine. Je prélève, à l'aide du Smartphone, chaque détail, tente de mémoriser chaque objet, chaque scène vue, ressentie, entendue parfois. Peut-être la volonté d'arriver est trop grande, en effet, et vouloir en référencer chaque instant dans le but de le revoir plus tard, m'y replonger à tout moment, est ce qui me pousse à emmagasiner ces impressions avant l'arrêt définitif du véhicule dans lequel je suis transportée.

Peut-être est-ce le flot d'imagination et d'anticipation sur ce qui pourrait advenir, ce qui adviendra, qui ne permet pas la prise, l'ancrage sur le moment, ici et maintenant ; trop occupée à penser à l'ailleurs, à la destination. Peut-être est-il nécessaire de re-prendre, re-lire l'image, la vidéo, ré-écouter le son à un autre moment. Voir sous un autre angle, trouver autre chose, se poser pour lire, mettre sur pause, pauser ?

L'image saisie, capturée dans la vitesse, possède cette caractéristique d'être produite à l'intérieur d'un espace de résistance, une sphère de l'intime. En effet, elle n'est possible, dans cette approche désirée, qu'à travers la paroi transparente qui me sépare du dehors. Est-ce le résultat de la posture du touriste, de l'artiste-amateur tant recherchée ? Celle qui laisserait place au raté durant la prise d'image, puisque l'appareil n'est pas fixe, ou gênée par la vitre, sale, tremblante, du bus ? Ou bien, le contexte même de cette insécurité, provoque-t-il cette attitude de retrait face à l'extérieur ? Est-ce conscient, inconscient ? Dans cette situation, l'intime figure alors comme une valeur de résistance face à l'espace montré et projeté, une mise à distance, un repli, une tension, une dualité entre le dedans et le dehors.

Voir à travers la fenêtre du bus ou du train, saisir une vue encadrée à l'aide de l'écran miniature du téléphone mobile, participent de l'acte d'image, où perception et sensibilité sont transportées, laissant apparaître des instants volés, construits, emboîtés même. Ces instants volés, visuels, numériques, algorithmiques, appropriés du monde traversé, du temps parcouru, participent à ce que je nomme émouvances : où l'émotion dans la mouvance, dans le mouvement, dans les vitesses, cumulées souvent, prend forme dans, par l'instantané de l'image, par son envoi, son partage. Et, j'ajouterai, entre les images instantanées.

- Instants_Volés_IMG_0241.JPG -
- Instants_Volés_IMG_0241.JPG -
- Instants_Volés_IMG_0728.JPG -

Mises en vue(s)

La main est délibérément et fréquemment retenue pour être vue, comme un agent présentateur et présentant, mais aussi en tant que cadreur puisque encadrant les fragments d'Instants volés. Est-elle présente comme pour montrer les travers de l'expérience, les différentes étapes du processus de montage ? Elle constitue ici une des actions principales, elle donne « l'élan[6] », le mouvement, l'impulsion des gestes présentés à travers ces différents cadrages. Provoquant l'attention, l'exaltation, la vénération même, et ce, depuis l'instant où l'homme a laissé sa « trace », sa marque, sa présence, son empreinte sur les parois des grottes; la main n'a cessé, selon des intentions et désirs bien évidemment pluriels, puisque instigués par l'évolution de l'homme et de la société, d'entraîner les artistes à des études poussées concernant la présence du « dieu en cinq personnes (qui) se manifeste partout[7] ».

Visage ne possédant ni yeux ni voix, la main expérimentant avec une sensation extérieure, une matière, un outil, un instrument, une température ; ici, couplée à l'usage du Smartphone, par l'intermédiaire du toucher et du geste, voit et parle : montre et agit. « Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique avec l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas 'fait', il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure. Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit[8].»

Apprenant à se connecter mutuellement, de façon régulière, en union, Focillon montre que l'outil ne contredit pas l'homme, ni ne l'assujettit à l'objet. Il s'agit d'une pratique récurrente lors de laquelle « le contact et l'usage humanisent l'objet insensible », où le désir primordial demeure dans le soucis d'expérimenter. L'appareil mobile, est aussi tactile ; c'est le doigt qui agit, interagit, se met en scène. L'image de Petite Poucette[9], celle qui tape des « deux pouces » pour envoyer des SMS, perdure. En effet, il ne s'agit pas exactement ou seulement de la main ici.

C'est par le doigt que se forme l'obtention de la captation de l'image, de l'enregistrement, de l'archivage, du montage, de la monstration ; toutes ces actions rendues possibles par des techniques et technologies digitales. C'est le doigt qui pointe, élément premier de l'interaction ; le geste théâtral par excellence, celui qui met en scène, met en vue. Accompagné par la main, ils mettent tous deux en tension divers écrans et cadrages, comme pour soutenir la situation déconcertante de deux scènes, sur deux plans, emboîtés, juxtaposés, puis projetés, lors d'un troisième temps. Fenêtre, écran, image dans l'image. Réalité ? Réalité virtuelle ? Réalité augmentée ? Nous avons plutôt face à nous, dans cette mise en abyme, à des images provenant d'une réalité mixte[10], celle qui dessine « les espaces dans lesquels la réalité virtuelle – qui n'existe que par ses images – est croisée avec les images de la réalité réelle – qui existe indépendamment de celle-ci », notion abordée au coeur de la création numérique, et plus particulièrement en photographie. Pas question de s'y méprendre cependant, la réalité mixte n'est pas un principe nouveau, l'image photographique ayant toujours usé d'un enchaînement entre fiction et réalité, « le numérique n'a fait que révéler cette vérité cachée depuis ses origines... et il était temps[11]. » Processus déictique, dramaturgique même, la main montre, augmente cette réalité, pour en montrer les travers, ou, à travers.

- Instants_Volés_IMG_0002.JPG -

- Instants_Volés_IMG_0006.JPG -

- Instants_Volés_IMG_0185.JPG -

Pelotas à Porto Alegre (En bus), Place 27[12]

Je suis une machine.

J'enclenche le mécanisme avec automatisme.

Un clin d'oeil sur l'extérieur, j'enclenche et enregistre presque en temps voulu.

Problèmes circonstanciels au voyage de trois heures en bus :

. la batterie du Smartphone va-t-elle suffire ?

. la mémoire du téléphone: après deux semaines intensives, elle a montré hier un signe de faiblesse. Je dois me séparer de certains fragments, après les avoir archivés sur ordinateur. La sélection de la sauvegarde et de la suppression des données est un processus complexe ; il est toujours plus aisé de tout posséder dans la poche, n'importe où, n'importe quand.

Une collection de captures mouvantes, en mouvement, produite dans une « folie » du tout enregistrer, tout contrôler, tout garder ? Toutes ces nouvelles facultés dont parle Michel Serres, si récemment entrées dans le cours « naturel » de nos vies, m'ont-elles projetées dans une posture symptomatique de l'hypermnésie, syndrome qui ronge le personnage de Irénée Funes[13] : d'un coup de pouce, tout se retrouve dans la boîte noire, tout est passé, référencé après avoir traversé le cadre de l'écran ? Tout est là. « Avons-nous tant de choses à dire, à trouver, à emmagasiner, à archiver, à consommer, à jeter ? Faisant le plein de nos espace réels, imaginaires et numériques, nous nous donnons l'illusion d'exister davantage. Le plein, c'est nous, c'est notre projection[14] ».

Je ne veux pas m'endormir de peur de « perdre » quelque chose de ce qui m'entoure, ce que j'ai devant les yeux. L'acte frénétique d'enregistrer, est-il envisagé comme un effort de mémoire, de collection d'archive, ou au contraire, le fait même de saisir l'image, permettrait-il d'en oublier tout contenu, puisque la capture est faite, gardée, rangée ? Pour me sentir exister ? Pouvoir « oublier », passer, penser à autre chose ? « On fait parfois des photographies comme on embaume des cadavres, mais aussi d'autres fois comme on cueille des fleurs, pour profiter chez soi de leur épanouissement et rendre hommage à la beauté du monde. Et on fait même parfois comme on planterait des graines, en attente de floraison à venir[15]. »

Il s'agit plutôt d'une cueillette, au sens développé par Serge Tisseron. L'image est saisie si rapidement, dû à la capacité extrêmement rapide et la facilité de la prise avec le téléphone mobile. Elle nécessite donc d'un certain temps, d'un après-coup ; un espace entre, une relecture, un montage possible, une projection, une autre vie, qui lui permet d'éclore. Un retour sur images ? Un arrêt sur images ? Une autre manière de la voir, de l'entre-voir. Des fragments instantanés, ou plus répétés restent cependant, nul besoin d'y retourner, de les capturer. Il s'agit de ceux rencontrés au cours de ces voyages, ceux qui ne sont pas présents en images, mais qui participent à son échange, son envoi, son partage : Bettina, Claire, Denise, Désiré, Fernanda, Janice, Kelly, Larissa, Márcia, Marina, Mariana, Natalia, Patrícia, Rafael et Solenn.

- Instants_Volés_IMG_3168.JPG -
- Instants_Volés_IMG_3169.JPG -
- Instants_Volés_IMG_3170.JPG -
- Instants_Volés_IMG_3171.JPG -
- Instants_Volés_IMG_3172.JPG -

ECRIT PAR PAULINE GAUDIN INDICATTI

MOTS-CLÉS

DEDANS ▪ DEHORS ▪ ENTRE ▪ IMAGE ▪ TÉLÉPHONE MOBILE

[1] Notes personnelles, après-coup : date_10 février 2015_08h51.

[2] Terme uniquement utilisé à Porto Alegre, les habitants brésiliens des autres villes ne sachant souvent pas de quoi il s'agit lorsque je le cite.

[3] Habitants de Porto Alegre.

[4] Notes prises en transit, sur le Smartphone : 28 mars 2014, 22h45 (heure de Paris).

[5] Sylvain Venayre, *Panorama du Voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les belles lettres, 2012, p. 158.

[6] Henri Focillon, « Éloge de la main », in : *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p.7.

[7]Idem, p.12

[8]Ibidem, p.8.

[9] Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Editions Le Pommier, 2012.

[10] Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne ou comment le numérique a affranchi la photographie des discours morbides », in :

Laurence Allard, Laurent Creton, Roger Odin, *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 122.

[11] Idem, p. 122.

[12] Extrait de notes prises à la main, le 18 mai 2014.

[13] Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, 1965 (pour la traduction française), pp. 109-118.

[14] Hervé Fischer, *La pensée magique du Net*, Paris, Les Editions Nouvelles François Bourin, 2014, p.55.

[15] Serge Tisseron, op. cit., p. 121.

TABLES DES MATIERES

Avant-propos

INTRODUCTION - 14

PREMIERE PARTIE SAISIES EN MOUVEMENT

Chapitre 1. Préambule à l'embarquement - 22

1.1. **En transit** - 24

Non-lieu - 27

Hétérotopie - 30

Hyper-lieux ? - 36

L'aéroport : espace de pratiques - 38

L'aéroport : espace d'exposition - 39

1.2. ***ВЫХОД* / *Sorriso*** - 47

Partir. Sortir. - 47

Expérience de « non-départ » - 51

Déplacement comme expérience - 56

1.3. **Se déplacer** - 57

Re-placer ? - 58

Commuting - 65

Routine - 71

Mobilité(s) ? - 73

Chapitre 2. Le mouvement de la collecte - 77

2.1. **En train** - 83

Passagers - 94

2.2. **Dans la *lotação*** - 101

Les Passagers du métro - 106

2.3. **Échappée autoroutière** - 109

Scanning du banal – 115

Gêne visuelle et hasard heureux - 125

Chapitre 3. Mobiles : Prises de notes d'expériences -133

- 3.1. **Entre la gare Cornavin et l'aéroport de Genève Cointrin** (7 juillet 2011) – 136
- 3.2. **Belém Velho, Lami, Ponta Grossa** (2012) – 139
- 3.3. **Vers Pelotas, dans le bus** (2012) – 147
- 3.4. **Porto Alegre, en *lotação*** – 151
- 3.5. **Pelotas, et environs** – 159
- 3.6. **Melbourne, en tram** (2015) - 168

DEUXIEME PARTIE CONVIVENCIA (VIVRE UNE EXPÉRIENCE, AVEC)

Chapitre 4. Essai sur l'entre - 174

- 4.1. **Porto Alegre, mars 2012** - 174
Cueillir, en passant - 174
- 4.2. **Porto Alegre, Bairro Ipanema, octobre 2012** - 177
Expérience dans l'art – 183
Montrer le montage - 187
- 4.3. **Entre-deux** - 193
Emboîtements - 197
- 4.4. ***Black Mirror*** - 200
Cabe a Alma (Où se loge l'âme) - 204
Instants volés - 208
AlterBahnhof Videowalk (2012) – Réflexion contemporaine de l'expérience - 215
Obsolete Presence (2017) - 217

Chapitre 5. Faire acte d'image - 219

- 5.1. **« Je selfie donc je suis »** - 220
Encoreunestp - 227

- 5.2. *Printscreen* - 233
- 5.3. **Toucher la réalité** - 246
Touching reality (2012) – 260

Chapitre 6. Avec l'autre - 264

- 6.1. **Entre natifs digitaux** - 265
Café Paris, Pelotas (2014) - 270
- 6.2. *Trusty friend ? (Ami de confiance ?)* - 275
Twitter, c'est têter - 280
Phubbing - 286
Sousveillance généralisée - 290
- 6.3. *Vous êtes ici* (2014) - 295
Pérolas, 2014 – 301
La déconnexion est un droit - 306
Genève, 2014 - 305
Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi - 308

TROISIEME PARTIE UN AUTRE PARADIGME DE L'ŒUVRE

Chapitre 7. Entre médias - 322

- 7.1. **Déplacer l'image** - 322
Une boîte ? - 324
- 7.2. **Encapsuler** – 334
- 7.3. **Mettre au coin** - 337

Chapitre 8. *Uma pesquisa* (une recherche) - 344

- 8.1. **Exposer : mettre images sur table** – 346
- 8.2. **Atelier en ligne** – 355
- 8.3. **Ouverture à la réflexion : murs de thèse** - 358

Chapitre 9. Continuité dans l'essai visuel - 365

9.1. **Vous êtes ici** (2015) – 367

9.2. **Ni autochtone, ni contemporain** (2016) – 374

9.3. *Relatos de viagem / Experiência* (2016) - 377

CONCLUSION - 380

Index des noms propres - 385

Index des notions - 388

Bibliographie - 393

Références trouvées par errances répétées – une autre forme de pensée et de recherche - 412

TABLE DES ANNEXES - 415

Pauline GAUDIN INDICATTI



L'ACTE D'IMAGE.

**Notes, réflexions, positions :
Naviguer, ici ou ailleurs, avec
(ou sans) son mobile**



Résumé

À une époque où les technologies digitales, la profusion d'images reçues et partagées, la vitesse et la mobilité n'ont jamais été si manifestes, se pose la question de la relation entre les gestes, les objets connectés et les pratiques créatives artistiques voire « amateurs ». Dans un monde désormais localisable, connu et reconnu de tous, l'expérience du voyage traditionnel aurait-elle laissé place à la navigation de tous les jours sur Internet ? Que provoque la présence de cet outil dans l'expérimentation de l'artiste ? Comment l'utilise-t-il ? Montre-t-il, d'ailleurs, quelque chose de cette expérience ? De nouvelles formes apparaissent-elles avec l'accompagnement du téléphone mobile, intelligent ? Changent-elles notre perception et relation à l'image ? Que produit l'environnement numérique sur ces formes, qui, quand elles se révèlent, ou sont révélées, contrastent singulièrement avec les œuvres d'art dites « traditionnelles ». Elles constituent des modes de résistance face aux conceptions « reconnues » de l'art, comme celles de la présentation de l'œuvre. Un des enjeux essentiels de la thèse pointe la réflexion sur l'acte d'image réalisée avec le mobile, ou le geste « fait » souvent plus que l'œil « voit » ou contrôle. Une expérience artistique et réflexive au cœur de mobilités cumulées ; où un nouveau paradigme de l'œuvre, des modes de diffusion est spécifiquement pensé en relation avec l'image saisie.

Mots-clés : Art mobile (2000- ...), Expérience, Image, Mobilité, Présentation, Smartphone.

Abstract

At this time of digital technologies, the profusion of received and shared images, speed and mobility have never been so evident, we can discuss the question of the relationship between gestures, connected objects and creative artistic practices, which can appear as "amateurs". In a world now localizable, known and recognized by all, the experience of traditional travel would have given way to navigation on the Internet every day? What can cause the presence of this tool in the artist experimentation? How does he use it? Does he show, although, something of this experience? Do new forms appear with the accompaniment of the mobile phone,

intelligent? Do they change our perception and relationship to the image? What does the digital environment produce on these forms, which, when they are revealed, or if they are revealed, are contrasting to the so-called "traditional" works of art. They constitute modes of resistance to the "recognized" conceptions of art like those of the work presentation. One of the essential object of the thesis is the reflection on the act of image realized with the mobile, or the gesture "made" often more than the eye "sees" or controls the frame. It is an artistic and reflective experience at the heart of cumulative mobility; where a new work paradigm, modes of diffusion is specifically thought in relation to the captured image.

Keywords: Mobile Art (2000- ...), Experience, Image, Mobility, Presentation, Smartphone