



HAL
open science

L'image écartelée : une étude exploratoire des rapports entre la photographie et le récit

Martin Beauregard

► **To cite this version:**

Martin Beauregard. L'image écartelée : une étude exploratoire des rapports entre la photographie et le récit. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Université du Québec à Montréal, 2014. Français. NNT : 2014PA010574 . tel-03045958

HAL Id: tel-03045958

<https://theses.hal.science/tel-03045958>

Submitted on 8 Dec 2020

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

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

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGE-ÉCARTELÉE : UNE ÉTUDE EXPLORATOIRE DES RAPPORTS
ENTRE LA PHOTOGRAPHIE ET LE RÉCIT

THÈSE EN COTUTELLE
DU DOCTORAT EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART (PARIS I)
ET DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS (UQAM)

PRÉSENTÉE PAR MARTIN BEAUREGARD
LE 5 SEPTEMBRE 2014

JURY :

MONSIEUR RICHARD CONTE, PROFESSEUR, PARIS 1 (DIRECTEUR COTUTELLE)

MONSIEUR VINCENT LAVOIE, PROFESSEUR, UQAM (DIRECTEUR COTUTELLE)

MADAME MARIE FRASER, PROFESSEURE, UQAM

MONSIEUR DOMINIQUE CHATEAU, PROFESSEUR, PARIS 1

MONSIEUR RICHARD BAILLARGEON, PROFESSEUR, LAVAL



Beauregard, M. (2007-2011). Œuvre en cours.

REMERCIEMENTS

J'exprime toute ma gratitude à mes directeurs de thèse, Monsieur Vincent Lavoie, professeur à l'Université du Québec à Montréal, et Monsieur Richard Conte, professeur et directeur du Centre d'études et de recherches en arts plastiques à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, qui m'ont été des plus précieux dans la conduite de mes recherches.

Pour leur soutien bienveillant et inestimable, j'adresse de chaleureux remerciements à chacun des membres de ma famille et à mes amis, ainsi qu'à tous ceux qui m'ont permis d'avoir des vues d'ensemble sur ma production artistique.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	7
INTRODUCTION	9
PENSÉES ET IMAGES ISSUES D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE PERSONNELLE (2007-2011)	21
CHAPITRE 1 LA NEUTRE COMME POSTURE ARTISTIQUE OU L'APPEL DE LA DÉCONSTRUCTION	24
1.1 Le concept de neutre et le récit en photographie	25
1.1.1 Un tour d'horizon sur la question des frontières du récit	39
1.1.2 L'esthétique du neutre en photographie	46
1.1.3 Le neutre : une déconstruction du récit ?	52
1.2 La question du temps	52
1.2.1 Le neutre et la déconstruction du temps	54
1.2.2 Les micro-récits de la photographie	60
1.2.3 Le récit non-linéaire et l'interaction entre les images	64
1.3 La question de l'action	65
1.3.1 Le neutre et la déconstruction de l'action	67
1.3.2 L'expression de la passivité	70
1.3.3 L'image fixe et l'idée d'arrêt sur image	75
1.4 La question du sujet	75
1.4.1 Le neutre et la déconstruction du sujet	75
1.4.2 Les états d'être et l'ambivalence du sujet	78

1.4.3	Le sujet et l'identité collective	84
1.4.4	L'éclatement du sujet	88
1.5	Conclusion	93
PENSÉES ET IMAGES ISSUES D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE PERSONNELLE (2007-2011)		96
CHAPITRE 2		
L'ALLÉGORIE ET LA RÉFLEXIVITÉ : DU RÉCIT EN IMAGES AUX IMAGES DU RÉCIT		99
2.1	Le concept d'allégorie et le récit en photographie	100
2.1.1	L'allégorie visuelle aux frontières du narratif, du descriptif et du symbolique	101
2.1.2	La photographie contemporaine et les dérivations de l'allégorie	104
2.1.3	L'allégorie et la réflexivité	109
2.2	Ce que nous dit la photographie dans sa relation à la ruine	117
2.2.1	Le récit entre la mélancolie et le fragment	118
2.2.2	Une pensée critique de l'histoire	122
2.2.3	L'expression du temps à l'œuvre	130
2.3	Ce que nous dit la photographie dans sa relation au crépusculaire	135
2.3.1	Le récit et le temps de la fin	136
2.3.2	Une pensée critique de l'utopie	141
2.3.3	L'expression d'un temps phénoménale	153
2.4	Conclusion	158
PENSÉES ET IMAGES ISSUES D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE PERSONNELLE (2007-2011)		160

CHAPITRE 3	
LA PHOTOGRAPHIE ENTRE MÉMOIRE ET MÉDIATION DU RÉCIT	162
3.1. Le concept de mémoire et le récit en photographie	164
3.1.1 La photographie et le concept de mémoire	170
3.1.2 La photographie et la représentation historique	167
3.2. Le spectre et la voix de l'image	176
3.2.1 Le récit invisible de la photographie	179
3.2.2 Les effets de présence du filmique dans l'image photographique	181
3.2.3 Les multiples visages de la photographie	187
3.2.4 Les représentations de l'histoire et les lieux de mémoire	194
3.3. Le musée imaginaire : conservation, reconstruction, passage	202
3.3.1 La mémoire et l'activité imaginaire	204
3.3.2 L'esthétique de l'archive et l'éthique du souvenir	206
3.3.3 La médiation du temps et de l'espace	213
3.3.4 Le musée imaginaire : un tombeau ?	220
3.4 Conclusion	225
CONCLUSION	226
BIBLIOGRAPHIE	246
ŒUVRES PERSONNELLES (2008-2010)	262

Résumé

Cette thèse-crédation est à l'image de la recherche. Elle est animée par cette question d'ordre poétique : *qu'est-ce qui dynamise l'avènement d'une œuvre?* Mon hypothèse : l'œuvre se construit au travers du récit, celui que l'on narre par le texte ou l'image, celui que l'on raconte à soi-même ou que l'on partage avec autrui.

Cet ouvrage a pour but de mettre en lumière le processus créateur engagé dans la production d'images photographiques. Il traduit à la fois la dimension plastique de la recherche et les enjeux théoriques qui l'animent. Il offre un regard analytique sur une pratique personnelle de la photographie (2007-2011), de même, sur le travail de mes pairs artistes pour s'étendre des années 1980 à aujourd'hui. Il revêt une dimension parfois fragmentaire et anachronique en intégrant des images d'œuvres personnelles (en cours, projetées ou passées) et des extraits d'un récit de pratique personnel.

Au départ de la recherche plastique et théorique, je prends la liberté de choisir un concept transitoire *l'image écartelée* qui traduit intuitivement les rapports problématiques qu'entretient l'œuvre photographique avec le récit, d'une part, l'incapacité de l'image photographique, de par sa fixité ontologique, à raconter comme le ferait le roman ou le film, d'autre part, sa capacité à produire des effets narratifs dans l'imaginaire du spectateur. La thèse-crédation est divisée en trois chapitres, chacun d'eux explore tour à tour un nouvel enjeu de la problématique du récit en photographie.

Le premier chapitre s'articule autour de *la question des frontières du récit dans l'art* offrant une relecture des travaux de Gérard Genette, Pierre Beylot, René Audet et Marie-Laure Ryan. Il montre de quelle manière la pratique artistique génère une profonde remise en question des matrices structurelles et sémiotiques du récit aussi bien par le choix de sujets que par le caractère ontologique du médium photographique. Nous nous intéressons, plus particulièrement, à *l'esthétique du neutre* en abordant les travaux théoriques de Dominique Baqué et de Charlotte Cotton et le travail d'artistes tels qu'Alec Soth et Lise Sarfati. Il s'agit d'un moment clé dans lequel la création est tiraillée entre deux conceptions du récit : l'une fondée sur la représentation de l'action et de la séquence chronologique et l'autre liée à une expérience sensible et méditative de la temporalité.

Le deuxième chapitre se penche sur cette distinction entre *le récit en images*, c'est-à-dire la séquence, et *les images du récit* qui elles se rapprochent davantage du *still cinématographique*. Nous cherchons à comprendre de quelles manières la photographie génère des effets narratifs et stimule l'activité interprétative du spectateur. Nous abordons les différentes modalités théoriques de l'allégorie (Mireille

Thijssen, Christian Vandendorpe, Craig Owens) et de la réflexivité (Gérard Genette, Christian Metz, Pierre Beylot) avant de se concentrer sur l'étude d'images photographiques en lien avec *l'esthétique de la ruine* et du *crépusculaire*, notamment chez le duo Yves Marchand et Romain Meffre et l'artiste Gregory Crewdson. Empruntant les voix de philosophes tels que Walter Benjamin et Jean-François Lyotard, nous voyons de quelle manière la pratique photographique engage une réflexion sur l'imaginaire de la fin de la narration, de même, comment celle-ci renoue paradoxalement avec la représentation d'un temps à l'œuvre imaginé dans les références culturelles à l'histoire et au cinéma.

Le troisième chapitre étudie les liens entre la photographie, la mémoire et le récit. La recherche est animée par cette qualité de la photographie de faire « entendre des voix » pour reprendre ici l'expression d'Élizabeth Angel-Perez à propos de cette « présence-absente » à laquelle nous convie l'image. Nous analysons comment la représentation photographique fait état de sa propre histoire renvoyant à la dimension spectrale (Roland Barthes) et psychique (Philippe Dubois) du médium et tel que l'on peut l'observer dans l'œuvre de Jean-Christian Boucart ou d'Alain Fleischer. Par la suite, nous explorons le concept de *musée imaginaire* d'André Malraux pour mettre en perspective des jeux de temporalités multiples entre le passé et le présent au sein de processus comme le photomontage et l'appropriation d'images, ce qui peut être vu, également au sens poétique du terme, comme une manière de tracer une aire de passage entre le monde des morts et celui des vivants.

En conclusion, telle est peut-être la destination ultime de cette thèse-crédation : défendre l'idée que c'est le récit qui donne souffle au processus créateur et permet l'avènement de l'œuvre photographique.

« Raconter en photographie c'est parcourir le temps et l'espace de l'image, de tous les éléments qui la constituent ou ont permis son avènement, et ce, en tenant compte des apories, des digressions, des revirements qui ponctuent la recherche et la création. »

« Les photographies sont comme des histoires compressées qui renferment toutes les étapes de leur création : choix des sujets, photomontage, impression, etc. En elles, je perçois des moments de composition et de décomposition, de lecture et de relecture, d'écriture et de réécriture, de prises ou reprises photographiques. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Mots-clés : photographie, récit, représentation, art, narration, pratique, neutre, déconstruction, allégorie, réflexivité, mémoire, histoire, imaginaire, texte, image.

Introduction

Tout artiste inscrit dans un processus de thèse-création se trouve confront   à ces questions un jour ou l'autre : Comment puis-je circonscrire mon objet de recherche alors que celui-ci relève du faire, du possible ? Mon objet de recherche ne repose-t-il pas sur une part de découvertes et d'inventions dès lors qu'il s'immisce dans le domaine de la création ? Comment saisir cette pensée en action qui mène à la production d'objets ou d'images ? Quelles sont ses motivations ? Qu'est-ce qui détermine son orientation ?

Cette thèse explore l'idée selon laquelle l'œuvre se construit au travers du récit : celui que l'on parle ou que l'on écrit, celui que l'on se raconte intérieurement ou que l'on communique à autrui par la parole, le texte ou l'image. Mon choix est animé par une conviction : la recherche génère son objet en même temps qu'elle tente de le comprendre, de le visualiser, ce que produisent et retracent les gestes mêmes de l'écriture et celui d'une pratique personnelle de la photographie :

« J' cris comme je fais de la photographie. Le récit me permet d'enregistrer cet esprit au travail, ce flux de pensée duquel s'articule le sens d'une image à faire, à construire. De la même manière, il y a quelque chose de photographique dans ma manière d'écrire, d'accumuler, de transformer des notions et des concepts. Le récit tient lieu de ce moment où se cristallise une idée, un peu comme le fait la photographie pour un visuel dans le d clit de l'appareil ou comme le fait le regard

dans l'analyse de l'image à certaines étapes du photomontage. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Le récit témoigne, comme le ferait l'image photographique, de cette pensée en acte, de ce que je perçois dans ma relation à l'œuvre à des instants clés de la création. Ces échanges, entre ma pratique de l'écriture et de la photographie, me guident autant qu'ils viennent troubler le choix d'une esthétique particulière en lien avec l'intégration d'un sujet, d'une composition ou d'une thématique :

« Pour être pertinente (cela n'engage que moi), l'œuvre doit faire débat. Qu'en je crée une image, je suis toujours à la recherche de contradictions. Être dans la contraction ne veut pas dire être dans l'incohérence, mais simplement que l'œuvre doit être agitée, tendue, surgir dans la conjoncture de points de vue souvent opposés.»

« Ce que racontent mes images : ces instants où les signes basculent. L'œuvre raconte quelque chose à partir du moment où j'ai peine à la situer (théoriquement parlant), qu'elle m'amène à reformuler, redéfinir le sens de concepts. Si l'œuvre ne révèle aucune ambiguïté, il faut alors la morceler, la reconstruire, provoquer cet écartèlement entre la pratique d'écriture et la photographie. »

« Une image qui raconte, c'est une image qui recrée la langue, lui fait dire autrement autre chose. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Le récit évolue parfois en parallèle de l'œuvre, parfois ils s'entrecroisent ou se défient l'un et l'autre, comme pour affirmer à la fois leurs divergences et leurs harmonies. Cette thèse défend cette idée selon laquelle :

« Les chemins de la création sont faits de situations conflictuelles que l'artiste se réjouit d'explorer pleinement, ce dernier étant motivé par l'idée que c'est l'élément problématique lui-même qui guide la recherche et permet à l'œuvre d'advenir. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Par le récit, je cherche à comprendre ce qui dynamise la photographie, ce qui fait que l'œuvre prend peu à peu sa forme :

« L'œuvre se livre à un travail opiniâtre reconstruisant sans cesse sa destination finale, cherchant dans le récit (verbal ou écrit) les failles d'un discours ou d'une théorie. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Ce que l'œuvre raconte dans la recherche diffère de temps à autre. Le récit s'adapte aux contingences de l'œuvre à faire qui, elle, est sujette aux variations du visuel et du sens. D'une autre manière, le récit retrace certains éléments conceptuels ou plastiques qui perdurent ou reviennent dans le temps. Le récit décrit alors ce qui est immuable comme les motivations profondes qui orientent l'œuvre dans sa création. Il dessine ces choses qui s'affirment dans la répétition d'un geste, d'une pensée, à ce qui est ni tout à fait même ni autre.

Au départ de la recherche plastique et théorique, je prends la liberté de choisir un concept transitoire *l'image écartelée* qui traduit intuitivement les rapports problématiques qu'entretient l'œuvre photographique avec le récit, d'une part l'incapacité de l'image photographique, de par sa fixité ontologique, à raconter comme le ferait le roman ou le film, d'autre part, ce qui caractérise l'image photographique dans sa relation à la narrativité, c'est-à-dire sa capacité à produire des récits virtuels dans l'imaginaire du spectateur.

Je cherche dans l'œuvre des éléments qui pourraient refléter des zones d'impureté entre la photographie et le récit. Je me tourne vers Roland Barthes et cet aphorisme célèbre de l'auteur : « Innombrables sont les récits du monde » rattaché à cet extrait : « C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation [...] » (Barthes, 1966, p. 1).

« Mes images semblent appartenir à ce régime universel du récit observé chez Barthes alors qu'elles font appel de manière exemplaire à la mémoire collective dans l'utilisation d'objets ou de lieux. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

La recherche génère de profondes remises en question qui donnent soit un élan à ma pratique soit, à d'autres moments, l'entravent :

« Le récit comme concept semble parfois m'échapper, perdre en substance, devenir trop vague, imprécis, se dissiper au fil de mes lectures. J'emprunte à Yves

Michaud cette expression “ l’art à l’état gazeux¹” : je pense que la notion de récit contamine un si vaste territoire qu’elle s’évapore par le fait même dans la masse des textes, des écrits, des images et des réalités qu’elle prétend comprendre ou décrire; si le récit est partout, alors cela ne veut plus rien dire. » Paradoxalement, cette situation interne et conflictuelle me fait écrire. (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

D’un point de vue opposé, je me sens bousculer par cette autre proposition de Christian Metz qui écrit sans ambages : « La photographie est si inapte à raconter que quand elle veut le faire, elle devient du cinéma. Le roman-photo n’est pas un dérivé de la photo, mais du cinéma. Une photo isolée ne peut rien raconter; bien sûr ! » (Metz, 1964, p. 62). François Soulages, lui, définit le récit dans sa relation au mouvement, ce qui rend caduque, du même coup, le récit dans sa relation à la photographie : « Alors que le cinéma repose sur le jeu de l’image, du mouvement et du temps et garantit ainsi la possibilité du récit en monnayant “un temps dans un autre” selon l’expression de Metz, la photographie – comme une certaine peinture – est peut-être considérée, à un premier plan d’analyse, comme une image de l’instant, donc hors temps, donc hors du mouvement – même s’il a “bougé” –, donc du hors-récit; le cinéma joue du mouvement pour faire du récit; la photographie semble prisonnière de sa fixité. » (Soulages, 1998, p. 100).

J’acquiesce à la position de Metz et de Soulages. Il se manifeste alors :

« Ce désir de rassembler dans une seule image la fin de tous les récits du monde. »

¹ Michaux qualifie de « triomphe de l’esthétique » notre époque marquée paradoxalement par l’art du beau. Le sens moderne des peintures ou objets contemplés religieusement dans les musées se diffuse pour laisser place à une beauté « gazeuse » et des œuvres d’art qui tiennent de la production d’expériences (Michaud, 2003, p. 7).

Mais encore :

Par moment, « *Je souhaite produire une photographie impossible qui sera à la fois accusée de tous les maux ou vices et de toutes les vertus dans sa relation au récit. Trop flou (de par sa fixité ou son mutisme) pour raconter réellement quelque chose de précis, inversement, trop parlante (de par la charge iconique qu'elle porte) pour ne dire qu'une seule et même chose.* »

« *La photographie est une image noire du noir, un trou béant dans la narration, une suspension du temps, tout comme elle se livre à mille et un récits, mille et une nuits.* »

« *Mes images dans leur dimension sérielle ou dans leur dimension processuelle (mise en scène et photomontage) ne sauraient en aucun cas reproduire le modèle canonique du photo-roman, à moins que celui-ci fasse preuve d'une définition plus ouverte vis-à-vis des formes moins classiques, plus déconstructivistes.* »

« *J'explore par le choix du support et de l'installation ces zones mitoyennes entre la fixité et le mouvement, l'impression et la projection.* » (Récit de pratique, 2007-2011).

La photographie mène à me poser la question de son rapport avec le temps, le sujet et l'action du récit, prise dans ces relations avec d'autres médiums comme la littérature ou le cinéma. Ma démarche s'insère naturellement au centre de nombreux débats dans lesquels les artistes et les historiens interrogent tour à tour cette relation entre la photographie et le récit ; notamment *Pagan Stories : The Situations of Narrative in Recent Art* (Janet Kraynak, 1997), qui illustre les voies multiples par

lesquelles les artistes réinterprètent et restructurent les formes littéraires et cinématographiques; *Stories : Narrative Structures in Contemporary Art* (Stephanie Rosenthal, 2002), qui présente le retour des tropes narratifs et l'artiste en tant que raconteur; de même, *Explorations narratives/Replaying narrative*, Le Mois de la Photo à Montréal (Marie Fraser, 2007) montre bien cette intention de faire connaître ces pratiques artistiques contemporaines qui rejouent ou prennent pour modèle le récit et ses représentations; ou encore *Raconte-moi une histoire : la narration dans la peinture et la photographie* (Yves Aupetitallot, 1998), qui met en valeur la dimension transdisciplinaire et transculturelle du récit dans l'art².

² Bien qu'on observe un réel essor de la pratique narrative dans l'art actuel, il est important de rappeler que cet engouement trouve des antécédents dans l'histoire de l'art. En effet, dès les années 1960, *la figuration narrative* proposait de faire un rapprochement entre la presse, la publicité, le roman et la bande dessinée (Jean-Luc Chalumeau, 2007). L'exposition *Mythologies quotidiennes* présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1964 donne un aperçu de l'expression narrative dans la peinture et du travail des artistes Hervé Télémaque, Christian Bouillé, Gérard Fromanger, Alain Jacquet et Jean Le Gac, notamment (Gérald Gassiot-Talbot, 1964). En 1973, deux expositions, *Story* et *Narrative*, organisées par la galerie John Gibson de New York, se posent comme les événements fondateurs de ce courant maintenant connu sous le nom de *Narrative* ou *Story Art*. En ce sens, elles rassemblaient une dizaine d'artistes pratiquant le phototexte, dont David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson et David Tremlett (Gibson, 1973).

Dans cette thèse, je n'envisage pas d'opérer une enquête policière sur la légitimité du discours narratologique en regard de l'image fixe, de produire de nouveaux schémas narratifs ou encore d'imaginer de nouvelles frontières internes ou externes au récit en photographie. Cette thèse propose plutôt une étude exploratoire des rapports entre la photographie et le récit qui me permet de suivre les embranchements multiples, à la fois théorique et pratique, que peut prendre la création d'une œuvre. Elle offre un regard analytique sur une pratique artistique personnelle (2007-2011), de même que sur le travail de mes pairs artistes pour s'étendre des années 1980 à aujourd'hui.

De prime abord, *l'image écartelée* traduit au mieux cette idée que je me fais d'une thèse-création. Elle fait état de cette quête de sens à laquelle participe la création d'un texte ou d'une image, ce que le lecteur est appelé à vivre virtuellement dans ses débats qui animent la trajectoire d'une œuvre.

Dans les premiers élans de la recherche, mon regard se pose sur cette image à la croisée des chemins de narration et de la description. Je m'intéresse à des images dites narratives qui « nous permettent d'accepter la photographie en tant que fusion imaginative de faits ou de fictions. » (Cotton, 2005, p. 52). Inversement, mon regard est attiré par le caractère descriptif de l'image photographique tel que perçu dans le silence et la fixité ontologiques du médium, ou encore, dans des mises en scène ou des paysages dans lesquelles : « Rien ne bouge, ni n'agit : le monde est là, en attente, du regard peut-être... Mais le regard a peine à s'arrêter, à se fixer, puisque, ici, nul punctum barthésien, nul évènement visuel. » (Baqué, 2004, p. 118). Ma démarche artistique tente de concilier cette photographie qui raconte peu et cette photographie qui raconte à l'excès, tout comme elle cherche à comprendre cette image qui, à première vue, semble dénuée de qualités narratives, se concevoir en dehors du récit et en même temps interpeller plusieurs récits dans ses références au roman ou au film.

Dans un deuxième mouvement, mon regard s'attache à ces images qui fonctionnent comme des allégories visuelles. Je cherche à comprendre cette photographie qui génère des « effets narratifs en sollicitant l'activité interprétative du spectateur », ce que l'on peut observer notamment dans l'œuvre de Jeff Wall, de Sorel Cohen, de David Buckland, de Sam Taylor Wood, de Pierre et Gilles ou d'autres (Mireille Thijsen, 2005, p. 50). Ma pratique personnelle de la photographie interroge également ces rapports entre l'allégorie et le récit, et ce, d'une manière particulière, c'est-à-dire par le biais de la ruine et du crépusculaire. Par exemple, les clichés de ciné-parcs ou de ciné-palaces laissés à l'abandon introduisent une réflexion sur l'imaginaire de la fin de la narration. La photographie semble ici exprimer de manière allégorique son incapacité à raconter, tout en renouant paradoxalement avec la représentation d'un temps à l'œuvre offert et imaginé dans la décomposition du dispositif cinématographique.

Dans la recherche et la création s'affirment également les liens indissociables entre la photographie, la mémoire et l'histoire. Ma démarche est animée par cette qualité de la photographie de faire « entendre des voix » pour reprendre ici l'expression d'Élizabeth Angel-Perez à propos de cette « présence-absente » à laquelle nous convie la photographie (Élizabeth Angel-Perez, 2006, p. 7). Dans sa relation à la mémoire, la photographie induit un questionnement sur la médiation du récit au travers de l'image, tout comme la représentation photographique semble aussi faire état de sa propre histoire alors qu'elle renvoie à certaines croyances populaires comme celles du spectre et de la mort. La recherche s'ouvre sur l'idée du musée imaginaire (André Malraux) mettant en perspective des jeux de temporalités multiples entre le passé, le présent et l'avenir, tissant des aires de passage entre le monde des vivants et le monde des morts, et ce, au travers de processus comme le photomontage et l'appropriation d'images.

Les rapports entre la photographie et le récit sont nombreux et ne sauraient s'inventorier sous la forme d'une série de procédés. C'est au travers de la recherche et de la création que se découvre le caractère malléable et transitoire de la pensée et de l'image :

« Pour écrire ou faire du photomontage, il faut imaginer ce qui pourrait se former entre les lignes d'un texte ou entre les images d'une série photographiques. »

« Il faut écrire, photographier, photomonter dans le hors champ de la pensée d'un auteur ou d'un artiste, ou encore, trouver les moyens pour opérer des décalages ou des glissements de sens entre moi et l'autre. L'image pour être efficace doit forcer la réflexion, comporter une part de non-dit, de contre-vérité, de précarité. L'image doit dérailler de l'intérieur, montrer la complexité d'un phénomène. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Dans le même sens, une approche exploratoire des rapports entre la photographie et le récit a des répercussions sur la forme et la représentation de la thèse-crédation elle-même, à la fois constituée de textes théoriques et de reproductions d'œuvres personnelles et impersonnelles :

« Dans la création, l'image comme le discours mettent un certain temps avant de se figer. Ils passent à travers plusieurs phases, plusieurs vies. La thèse comme la création sont à l'image d'un redécoupage, d'une reconstruction. »

« L'œuvre semble se constituer au sein de rapports de forces dans lesquels la plasticité des mots affronte la plasticité des images. »

« Le texte théorique et le photomontage ont ceci en commun : ils sont tous deux le résultat de refontes, de ré-écritures et ré-arrangements matériel et intellectuel. »

« Plus j'avance, plus ma pensée se présente à l'image d'un photomontage, elle est semblable au collage, elle fonctionne par succession et transformation d'images et de concepts. Je considère que le récit définit cette pensée mouvante dont la trajectoire est constituée tantôt de lignes droites tantôt de revirements opérés brusquement ou lentement. La pensée comme le photomontage n'avancent pas toujours à la même vitesse. Parfois la pensée et l'image sont désynchronisées, les mots viennent après les images, parfois c'est l'inverse, les images viennent avant et dictent la trajectoire des mots. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Cette pensée qui se déploie dans la thèse se veut achronique. Elle reflète divers moments de la création : elle entremêle la genèse, le présent l'avenir de l'œuvre. Les réflexions et les problèmes abordés dans cette thèse-crédation prennent la forme d'une méditation érudite sur le contenu des images et la construction des effets de sens qu'elles convoquent. De la même manière, cette thèse compose avec une pensée fragmentaire ou épisodique qui s'affiche autant dans mon processus d'écriture que dans ma pratique de la photographie. C'est en tant qu'artiste investi dans un processus théorique et plastique que la thèse-crédation prend forme, se ramifie, se densifie. C'est pourquoi il me semble plus parlant et plus naturel de reproduire dans la thèse elle-même certains traits de langage visuel de la photographie comme la série ou le photomontage, ces éléments sont pour moi des sortes de motifs, qui traduisent comme une image, la forme ou la gestuelle de la pensée. Dans le même sens, les citations tirées de mon récit de pratique personnel se présentent comme des images

qui communiquent une action ou un état à un moment ou l'autre de la recherche. Les citations expriment la nécessité, les motivations à l'œuvre. De la même manière, certains photomontages (souvent en cours ou inachevés) sont introduits dans le corps du texte. Cette thèse défend l'idée que la création n'est pas une pensée unilatérale sans équivoque, mais plutôt un cheminement fait de ruptures et de remises en question, dont le sens de l'œuvre se découvre dans le parcours et l'expérimentation aussi bien plastiques que théoriques.

« Ma pensée est parfois sauvage et fuyante, elle ouvre une porte sur un concept qu'elle referme aussitôt une fois qu'elle juge le concept inutile; parfois ma pensée se trouve obsédée par la définition de certains concepts lorsqu'il s'agit de manipuler le sens d'une image. Ne pas comprendre une image m'amène à vouloir aller au fond d'elle-même, au risque de m'y perdre, de me prendre dans des pièges intellectuels tels que les paradoxes, les oxymorons ou les apories. Parallèlement, ce sont ces images contradictoires que je tente de construire pour transmettre au spectateur cette envie de réfléchir devant l'image. »

« Dans la thèse-crédation, je souhaite montrer une part de dessaisissement de mon objet de recherche, celui que je suis en train de créer ou d'écrire, saisir cette mémoire vivante qui déploie le sens de l'image faite, en cours, à faire. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Pensées et images issues d'une pratique artistique personnelle (2007-2011)

« Je me sens interpellé à la fois par la possibilité de montrer et de raconter quelque chose par l'image. J'accepte la référence visuelle au cinéma (personnages et dispositifs), mais je rejette la forme plus classique du photo-roman, plus précisément l'idée de la séquence chronologique. »

« Je cherche à créer un espace pour l'œil et l'imaginaire plutôt que de chercher à raconter une histoire au sens propre du terme. »

« Je préfère les sujets humains représentés dans des poses plus passives qu'actives, un peu comme s'il était placés en retrait d'un événement ou d'une histoire. »



« J'apprécie l'aspect plus déceptif du héros, son immobilité et son incapacité à s'affranchir d'une situation ou d'un but, peut-être parce qu'elles empêchent en partie le récit d'avancer, de suivre sa course. »

« L'image photographique est significative d'une dissolution du roman ou du film lorsqu'elle semble bloquer ou arrêter le temps. »

« J'aimerais faire une photographie sans histoire au sens fort du terme, sans pour autant abandonner la référence au film ou au monde du cinéma. »

« Je rejette la figure traditionnelle du héros représenté au cœur d'une action comme le montre, par exemple, la peinture d'histoire classique. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Chapitre 1

Le neutre comme posture artistique ou l'appel de la déconstruction

Je découvre sur le fil de la recherche les rapports problématiques qu'entretient la photographie avec le récit. Il s'agit d'un moment inconfortable dans lequel je me trouve tiraillé entre deux conceptions du récit : l'une fondée sur la représentation de l'action et de la séquence chronologique, l'autre liée à une représentation plus sensible du temps qui relève d'une expérience vécue proche de la méditation.

« Le neutre m'apparaît être un moyen d'explorer ces zones antinomiques entre un temps extérieur, mesurable, calculé, et un temps flou, incertain, psychologique qui me parvient de l'intérieur. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

J'anticipe un ensemble de positions précaires, des interactions et des divergences de discours entre le narratif et le descriptif, le récit et l'imaginaire, l'ordre et le désordre, l'autonomie de l'image et la série. J'évite de me faire trop rapidement une idée sur la question du récit en photographie. Je laisse plutôt évoluer ma réflexion dans le temps de lecture, d'écriture et celui de ma pratique photographique. Je considère une part de compromis et de partages de vues. J'observe en même temps que je cherche à cerner ma position sur le sujet. Ma réflexion suit tantôt l'ordre du statu quo, tantôt du ni l'un ni l'autre, bref elle demeure changeante, au risque d'y laisser quelques plumes.

« L'œuvre et le texte se construisent dans le mouvement de la recherche et de la création qui conditionnent le récit de mes pensées et celui de l'œuvre en cours, faite ou projetée. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011)

1.1 Le concept de neutre et le récit en photographie

La photographie engendre des rapports de forces entre plusieurs parties qui interrogent tous la capacité de l'image à raconter :

« De quelles manières la photographie participe-t-elle du récit, cela dépend-il du support, du contenu iconographique ou de la valeur d'usage de l'image ? »

« Qui raconte, l'auteur, l'image, le spectateur ? » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Je cherche au travers du concept du « Neutre » cette photographie qui déstabilise et accomplit ce « temps vibré » qui n'est jamais un point fixe : « c'est ce qui, puisqu'en mouvement perpétuel, échappe toujours, ce que l'on ne peut saisir, mais qui néanmoins s'affirme comme une chose et son contraire » (Barthes, 2002, pp. 170-174).

1.1.1 Un tour d'horizon sur la question des frontières du récit

« J'explore au fil de mes lectures la richesse des déclinaisons possibles qui anime la question des frontières du récit. Je trace des aires de passages entre les domaines de la narratologie et celui de la photographie. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

La problématique du récit s'enracine dans la poétique aristotélicienne ou platonicienne et le débat millénaire entre la diègèsis (narration) et la mimèsis (imitation). Il revient à Gérard Genette, en 1967, d'en avoir réactualisé les bases théoriques et les frontières conceptuelles en études littéraires. Elle a ensuite été adaptée aux études cinématographiques, notamment par André Gaudreault (1988), André Gardies (1993) et Pierre Beylot (2005). La question du récit est une avenue peu fréquentée dans le domaine de la photographie qui reste sujette à de vifs débats théoriques.

Dans son ouvrage *Frontières du récit* (1966), Genette propose subséquemment de distinguer deux modes de représentation en littérature, c'est-à-dire le « mode narratif », dans lequel le narrateur fait partie de l'histoire qu'il raconte, et le « mode dramatique », dans lequel le narrateur n'intervient pas à l'intérieur de l'histoire racontée; il précise que les deux modes sont couramment mêlés dans les passages dialogués du roman³. (Genette, 1986, p. 98). Dans la diègèsis, les évènements sont racontés par un narrateur, « le poète parle en son propre nom », tandis que dans le second, les évènements semblent se raconter d'eux-mêmes, « le poète [étant] déguisé en autant de personnages ».

De la même manière, Genette établit une distinction entre les termes narration et description, qui découlent directement des classes poétiques diègèsis et mimèsis. Il affirme que la représentation littéraire, si « elle se confond avec le récit (au sens large), ne se réduit pas aux éléments purement narratifs (au sens étroit) [...]». Tout récit

³ Dans *Frontières du récit* (1966), Genette formule aussi cette proposition devenue classique déjà esquissée chez Aristote dans la *Poétique*, entre la poésie narrative et la poésie dramatique : « Le récit (diègèsis) est un des deux modes de l'imitation poétique (mimèsis), l'autre étant la représentation directe des évènements par des acteurs parlant et agissant devant le public. » L'auteur note que l'on trouve également cette distinction entre diègèsis et mimèsis chez Platon dans le 3^e livre de *La république*, à la différence que le récit s'opposerait à l'imitation, comme son antithèse; et chez Aristote, dans la *Poétique*, comme l'un de ses modes de représentation (Genette, 1966, p. 153).

comporte en effet, quoiqu'intimement mêlées, une proportion très variable, d'une part des représentations d'actions et d'évènements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description⁴ » (Genette, 1966, p. 156).

Il importe de souligner cette dimension problématique des frontières du récit en photographie : la narration incarne l'aspect dynamique du récit (représentation du temps, de l'action), tandis que la description convoque plutôt l'aspect statique du récit (représentation de l'espace et d'objets inanimés).

Malgré la fixité de l'image, la photographie dite « narrative » puise abondamment dans la représentation de l'action, trait distinctif de la narration, ce que fait remarquer Fraser à propos des processus de la « mise en scène » et de la « reconstitution » : « Dans la photographie contemporaine, elle [la mise en scène] semble subir cette influence du théâtre pour se rapprocher d'une conception moderne de l'image, que l'on retrouve dans le photojournalisme et le cinéma. Selon l'auteure, la mise en scène s'apparente davantage à des actions prises sur le vif, d'une part, et à des stills cinématographiques, d'autre part » (Fraser, 2007, p. 12).

D'autres théoriciens font de la séquence temporelle un trait distinctif de « l'art narratif » qui convoque le modèle d'une suite d'actions et de son organisation dans le

⁴ Soulignons également la tendance de l'auteur à rapprocher la « narration » de la dimension temporelle du récit et de la représentation de l'action, de même que la « description » de la dimension spatiale et du statut inanimé des objets représentés. Il explique, tout en nuancant ses propos : « Même un verbe peut être plus ou moins descriptif dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer "saisit le couteau", par exemple, à "prit le couteau"; aucun verbe n'est par conséquent tout à fait exempt de résonance descriptive. On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, et non le mouvement sans objets). » (Genette, 1966, pp. 156-157).

temps. À l'entrée des termes « art narratif » de l'Encyclopaedia Universalis, Marie-José Mondzain-Baudinet donne cette définition : « C'est l'art de conter, c'est-à-dire de transmettre par le verbe, le son ou l'image un récit, une séquence temporelle. Que ce récit soit réel ou imaginaire importe peu; chaque fois qu'il y a narration, le conteur doit exprimer la durée et la causalité avec les moyens d'expression qu'il a choisis. ». Elle ajoute : « Si la narration implique le temps, c'est-à-dire un fort ancrage dans la réalité, l'art implique l'artifice et la création d'un monde imaginaire souvent illusoire » (Mondzain-Baudinet, 2010, en ligne). La proposition de Perin Emel Yavuz éclaire cette relation entre la photographie et la narration : c'est l'inscription d'une action et la représentation de son déroulement dans le temps qui permettent à la narration d'être constituée⁵ (Yavuz, 2008, p. 4).

« Je suis en droit de nous demander si ce glissement de la mimésis vers la diègésis en études et pratiques photographiques ne néglige pas un autre processus comme la description, qui participe lui aussi de la narrativité dans son aspect complémentaire. Le contenu représentatif des images, comme on le retrouve, dans Drive End (2010), se rapproche-t-il de cet aspect descriptif du récit au sens où l'entend Genette ? »

« Dans mes images, je retrouve une forte présence d'objets inanimés : les voitures désuètes et l'écran sans projection montrent que le ciné-parc a été laissé à l'abandon. Par ailleurs, le format et les proportions du cadre, dans le contexte de l'exposition, font écho à l'arrêt sur image d'un film, mais ils semblent suspendre le cours de la narration davantage qu'ils ne représentent l'action motrice du dispositif.»

⁵Nous trouvons des illustrations dans son article *Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde*, il donne l'exemple d'une série de quatre images qui reconstitue le déroulement temporel de l'action et permet à la séquence de naître (Yavuz, 2008, p. 4).

« La mise en scène et le photomontage permettent à un monde d'être créé – décors, personnages – sans pour autant que ne soit rendu visible l'activité narratrice à proprement parler (c'est-à-dire sous forme de texte). La narration comme partie intégrante de l'œuvre reste plutôt dissimulée dans le para-texte ou d'autres textes informatifs (entretiens, dossiers de presses, etc.) et la thèse-crédation en elle-même. »

« La mise en espace de l'image dans le contexte d'exposition défie la séquence, présentant divers espaces-temps simultanément : la spatialisation et son contenu iconographique bloquent l'enchaînement possible de l'action. Certes, la temporalité n'est pas exclue de l'œuvre, mais elle enjoint une dimension sans doute plus sensible et intériorisée chez le spectateur, cela reste à voir... » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

La pratique narrative en photographie implique l'étude des relations entre les processus de la narration et de la monstration. Si le cinéma pose généralement une vision claire du problème, la position des théoriciens en études photographiques reste ambiguë, même si tous s'entendent pour dire combien il est difficile d'assigner un lieu à la narration. Voyons donc cette nouvelle difficulté qui s'ajoute à la problématique de la pratique narrative entre « narration et monstration ».

En études cinématographiques, Gaudreault nomme la narration proprement dite la manipulation du dispositif de prise de vues (le découpage, le montage) tandis que la monstration désigne la manipulation « profilmique », c'est-à-dire ce qui se trouve devant la caméra, par « la mise en scène » et par « la mise en cadre » (Gaudreault, 1988, pp. 53-70). Par extension, Gaudreault nomme « la communication narrative » ce qui suppose une correspondance plus étroite entre la narration (organisation de l'enchaînement des plans) et la monstration (mise en scène et

filmage). De son côté, Gardies ramène la primauté du récit à cette « fonction principale du cinéma [...] qui réside dans la nécessité qu'il a de montrer, de donner à voir, et au besoin de donner à entendre ». De plus, selon lui, le cinéma « montre d'abord, il raconte éventuellement ensuite » par le montage, ce qui fait que la narration correspond alors à l'organisation des plans (Gardies, 1993, p. 10). De même, le récit suppose chez le spectateur une « compétence narrative » qui lui permet de reconnaître et de suivre l'histoire du film, et une « compétence langagière » où le récit renvoie à la synthèse de l'histoire elle-même (Gardies, 1993, p. 11). Selon le point de vue de l'auteur, le récit est donc subordonné à l'image et non l'inverse. La narration renvoie donc à la fois à l'aspect synthétique du récit (l'histoire ou la somme des composantes, actions, faits, événements), et à l'aspect séquentiel (le montage, les différents éléments qui le composent).

Dans son ouvrage *La photographie contemporaine* (2006), Charlotte Cotton consacre un chapitre entier à la narration, intitulé « Il était une fois... », qui tente de faire la part belle à la dimension narrative de l'image photographique et à certains processus connexes à la narration. Elle écrit : « Ce chapitre aborde la manière dont la narration est utilisée dans la photographie contemporaine [...] Certaines images font explicitement référence à des légendes, à des contes de fées, à des événements apocryphes et à des mythes modernes faisant partie de notre inconscient collectif ». Elle précise : « D'autres artistes proposent une description moins directe, mais plus ouverte d'une chose dont nous saisissons l'importance par la place qu'elle occupe dans l'image, mais dont le sens dépend de notre imaginaire et de notre état d'esprit. » Elle ajoute : « [La narration] repose sur le fait que le spectateur est culturellement capable de reconnaître un ensemble de personnages et d'accessoires comme formant un moment significatif d'une histoire. » (Cotton, 2005, p. 49).

La photographie est une image fixe et silencieuse qui s'ouvre paradoxalement à l'imaginaire. Cette conception de la narration chez Cotton met en perspective l'importance du processus de la référence et la participation cognitive du spectateur à la réception de l'image, davantage qu'elle ne permet de comprendre cette distinction entre la mise en scène, la mise en boîte et la séquence. Ainsi, la narration et la monstration sont des processus ici largement confondus. Toutefois, l'auteure met en évidence le caractère furtif de la narration, un problème qui n'échappe pas à l'analyse cinématographique. À ce propos, Jacques Aumont écrit : « Il est impossible d'assigner un lieu dans le discours filmique aux processus narratifs : ils glissent au travers des figures de montage, mais aussi se figent en cadrages, se fauillent dans le "représenté" lui-même », ils pénètrent à la fois la sphère de la réalisation, l'objet film, et la sphère de la réception (Aumont, 1983, p. 20). D'une autre manière, Beylot associe la narration à la « sphère de médiation » et tente lui aussi de faire le rapprochement avec l'activité cognitive du spectateur, ce qu'il explique comme suit : « La narration n'est pas seulement un "fait de discours" [...], c'est une catégorie pragmatique, qui désigne la manière dont le spectateur interprète les caractéristiques sémantico-syntaxiques du récit et les agencements sémiotiques. » Il précise que la narration dépend de nos perceptions et d'un pacte implicite entre la sphère de la réalisation et de la réception : « Dire d'un film ou d'une séquence audiovisuelle qu'il est une narration, ce n'est pas désigner une qualité qu'il possède de manière intrinsèque en tant que discours, c'est plutôt indiquer la manière dont on perçoit le mode de communication qu'il met en œuvre » (Beylot, 2005, p. 23).

Par ailleurs, la question du récit en photographie met en évidence des rapports conceptuels entre la narrativité et la fictionnalité. À ce propos, Cotton explique : « Le cinéma, la peinture figurative, le roman et les contes populaires sont de simples points de référence qui aident à produire du sens et nous permettent d'accepter la photographie en tant que fusion imaginative de faits de fiction, d'un sujet et de ses

significations allégoriques et psychologiques. » (Cotton, 2005, p. 52). Il s'agit d'un point de vue partagé par Audet avec Viart, qui notent que le discours critique des années 1960-70 portant sur les conventions du récit (en France, le Nouveau roman, et aux États-Unis, le post-modernisme) semblent se substituer aujourd'hui à un discours qui se concentre sur les potentialités du récit, « ce qui le génère ou le suscite », comme nous l'avons dit plus haut, et qui est également marqué par « un goût plus immédiat pour la fiction, déploiement de l'imaginaire sans entrave, jusqu'au désir de se dire ou de se trouver [...] ce sont les représentations qui dirigent le récit ». (Viart, 1988, p. 12, cité dans Audet, 2006, p. 11).

Si l'on en croit Roger Odin, le « photographique » serait doté d'une fonction « fictionnalisante » proche du concept barthésien : « où tout commence par la découverte d'un punctum (rappelons que le punctum est un détail capable de stimuler le désir de celui qui regarde la photographie). Que se passe-t-il lorsque quelque chose dans la photo me point ? La photo qui était jusque-là limitée à son cadre voit ce cadre éclaté : une sorte de "hors champ subtil" commence à exister "comme si l'image lançait le désir d'aller au-delà de ce qu'elle donne à voir" (Barthes, 1980, p. 96) « Peu à peu une structure narrative se met en place. » (Roger Odin, 2000, p. 156). Dans une suite logique, Odin propose de distinguer deux « niveaux de narrativité » dans « l'œuvre de fiction », c'est-à-dire « la narrativisation », qui « se caractérise par l'inscription des mouvements dans le registre de l'action [...] et la narration » qui « conduit à la production d'un récit » (Odin, 2000, p. 32). Jean-Marie Schaeffer transpose le terme de narrativisation dans le domaine de la photographie en mettant l'accent sur le pôle de la réception : « La capacité de l'image fixe à induire une activité de narrativisation chez le spectateur semblerait donc liée pour l'essentiel au fait que ce qui est montré est susceptible de pointer au-delà de lui-même vers un avant et un après qui seul permet d'accéder à l'intelligibilité complète de la conjonction spatio-temporelle montrée. » (Schaeffer, 2001, p. 20). La narrativisation

se traduit chez Audet par la présence d'un « récit virtuel ». Il développe l'idée dans son analyse des photographies de Cohen, alors qu'il s'attarde à certains éléments, comme « La valise oubliée dans la salle de cours, le nombre de sièges (dans des bureaux, dans des établissements thermaux), des outils dans des laboratoires – sans compter des inscriptions (PLAY AT YOUR OWN RISK) dans un jeu de guerre. La virtualité d'un récit dans ces photographies réside dans l'immanence d'une action que rend possible la projection d'un sujet dans ces lieux pourtant vides, au moment de la capture de l'image, d'une quelconque présence humaine. » (Audet, 2006, p. 24). Chez Audet, c'est le maintien de la variable fondamentale du temps et son rapport à l'action qui dirigent l'interprétation de l'image vers un avant et un après, ce qui apparaît générateur « d'une virtualité narrative » ou « d'une histoire à venir » (Audet, 2006, p. 24).

Il convient de compléter ce tour d'horizon sur la question du récit en précisant ses distinctions avec la narrativité. D'abord, pour éviter toute confusion terminologique entre « récit, histoire et narration », regardons la proposition de Genette sur le sujet. Il propose d'associer « histoire au signifié ou contenu narratif (même si le contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible teneur événementielle), le récit proprement dit au signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et la narration à l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette, 1972, p. 72). De même, il appartient au discours de la narratologie⁶ littéraire ou cinématographique de définir le récit dans sa forme minimale, au travers d'un principe de « succession et de transformation » qui correspond à un changement

⁶ Le terme narratologie a été utilisé pour la première fois par Todorov dans *Grammaire du Décaméron* : « Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie, la science du récit. » (Tzvetan Todorov, 1969, p. 10).

d'état pour le récit le plus élémentaire, ou à une suite d'événements, s'il est plus complexe⁷.

Nous retrouvons, également, dans le contexte de mise en espace de certaines expositions, cette inscription en creux des processus de succession et de transformation. Lugon décrit, par exemple, ce rapport entre le récit et l'exposition, qui a trait à la mise en espace de la photographie, que ce soit dans l'Allemagne des années 1920 ou dans l'Amérique des années 1940. S'inscrivant dans la culture des foires et des expositions universelles du XIX^e siècle, ces modèles historiques proposent des parcours continus et des images monumentales, qui favorisent la mobilité du spectateur. L'exposition *Road to Victory*⁸ de 1942 au Musée d'art moderne de New York, reproduit ce type de dispositif à fonction didactique : « le photomontage y est déconstruit pour être déroulé dans l'espace, et le visiteur invité à "l'intérieur de la composition", selon un parcours prescrit d'avance ». (Olivier Lugon, 1998, en ligne). Ainsi, des processus narratifs sont ici conduits par la déambulation du spectateur dans l'espace d'exposition. Les images y sont organisées de manière à créer spatialement le récit.

Par ailleurs, la solution d'une définition minimale du récit pose certains problèmes chez d'autres théoriciens, ce qui nous invite à prendre certaines

⁷ C'est le cas notamment chez Todorov (1978, p. 66) et Algirdas Julien Greimas (1986, p. 62). Notons que Gaudreault propose de définir le récit minimal en le réduisant au principe de transformation, dans la mesure où la transformation implique déjà un processus et donc une relation de succession (1988, p. 46). Dans le même sens, pour Gaudreault, le récit suppose la réalisation d'une « séquence narrative minimale [...] qui repose sur une combinaison d'ordre et de désordre, mais réinstaure toujours une situation d'équilibre, même s'il subsiste de manière très concertée, dans certains récits, une part d'incertitude et d'inachèvement. Le récit suppose en fait une double transformation : "la perturbation d'une situation initialement posée" et "l'établissement d'une nouvelle situation une fois les perturbations provoquées par la perturbation initiale" (Gaudreault, 1988, p. 34) » (Pierre Beylot, 2005, p. 10-11).

⁸ L'exposition sert à convaincre le public américain de la nécessité d'entrée en guerre l'année précédente (Lugon, 1998, en ligne).

précautions de langage. Selon Beylot, le récit cinématographique ne saurait appartenir uniquement au principe minimal « de succession et de transformation ». L'appellation de récit signifie le statut générique qui se cache sous un type d'œuvre particulier⁹. À cette conception minimale du récit, l'auteur suggère de disqualifier des films qui n'entretiennent qu'un lointain rapport à la narrativité (tels que le film didactique, publicitaire, documentaire), orientant son étude uniquement sur l'œuvre de fiction, en s'intéressant à « ses caractéristiques sémantiques (personnages, décors, matrice narrative récurrente) et syntaxiques (modèles dramatiques et actanciels) » (Beylot, 2007, p. 13). Le récit et la narrativité entretiennent, chez Beylot, une proximité qui laisse sous-entendre que le texte ou le film narratif se réalise nécessairement sous la forme d'un récit, et inversement, que la narrativité est l'une des principales caractéristiques du récit littéraire ou cinématographique. Il n'est pas rare, dans ce contexte, comme nous l'avons mentionné avec Audet, que le récit en appelle à la narrativité, et que la narrativité évoque le récit.

Le livre collectif *Narrative Across Media : The Language of Storytelling*, dirigé par Marie-Laure Ryan, fait état de l'expansion de la narration dans les médias (le terme média est ici entendu comme un support sémiotique). Dans ce contexte, la narration est définie au moyen du visuel, de la gestuelle, de la musique et convoque l'emploi de certaines conventions propres au "storytelling" (ma traduction : l'art de raconter des histoires). Ainsi, la narrativité d'un film ou d'une image photographique se définit en regard de certaines caractéristiques du texte narratif que nous retrouvons

⁹ Beylot reprend à propos cette observation d'Umberto Eco : « Si l'on s'en tient à une définition très large (du récit), comme d'Eco, selon laquelle "il suffit de déterminer un agent (peu importe qu'il soit humain ou non), un état initial, une série de changements orientés dans le temps et produits par une cause (qu'il n'est pas nécessaire de spécifier à tout prix), jusqu'à un résultat final (qu'il soit transitoire ou interlocutoire)" (Eco, 1979, réd. 1985, p. 138), ne risque-t-on pas, comme le reconnaît Eco lui-même, de ranger dans le récit des textes qui n'entretiennent qu'un assez lointain rapport avec la narrativité, tels que des discours philosophiques ou scientifiques, voire même n'importe quelle notice de montage ou recette de cuisine » (Beylot, 2005, p. 11).

chez Ryan, qu'elle emprunte à Prince, et qu'elle situe au fondement même de la narrativité d'un média, tout support confondu :

- «1. A narrative text must create a world and populate it with characters and objects. Logically speaking, this condition means that the narrative text is based on propositions asserting the existence of individuals and on propositions ascribing properties to these existents.

2. The world referred to by text must undergo changes of state that are caused by nonhabitual physical events: either accidents (happening) or deliberate human actions. These changes create a temporal dimension and place the narrative world in the flux of history.

3. The text must allow the reconstruction of an interpretive network of goals, plans, causal relations, and psychological motivations around the narrated events. This implicit network gives coherence and intelligibility to the physical events and turns them into a plot¹⁰. » (Ryan, 2007, pp. 8-9).

La narrativité est ainsi interprétée comme la caractéristique d'un texte ou d'un film qui convoque généralement les conditions de réalisation du récit. Cette confusion

¹⁰ Ma traduction : « 1) Un texte narratif doit créer un monde et le remplir avec des personnages et des objets. Logiquement, cette condition signifie que le texte narratif est fondé sur des propositions affirmant l'existence d'individus et sur des propositions attribuant des qualités à ses individus; 2) Le monde évoqué par le texte doit être soumis à des changements d'état qui sont causés par des événements physiques naturels : soit des accidents (événement) ou des actions intentionnelles humaines. Ces changements créent une dimension temporelle et placent l'univers narratif dans le flux de l'histoire. 3) Le texte doit permettre la reconstruction d'un réseau d'interprétation des objectifs, des plans, des relations de cause à effet et des motivations psychologiques autour des événements racontés. Ce réseau implicite donne cohérence et intelligibilité aux événements physiques et les transforme en une intrigue.»

fréquemment admise fait que le texte narratif relève souvent de la définition du récit. Toutefois, ces définitions de la narrativité du côté anglo-saxon supposent de faire la distinction entre la narrative, le texte lui-même (c'est-à-dire le récit dans la traduction française la plus courante, bien que cette dernière reste toujours imparfaite¹¹), et la narrative au sens de narratif, qui désigne les caractéristiques produites par le texte lui-même. Il devient alors intéressant d'observer que dans les études anglophones, la narrativité suppose des différences de degrés plutôt que des frontières internes ou externes, comme nous avons pu le voir chez Genette. Dans *A Dictionary of Narratology*, Gerald Prince définit le terme « narrativity » comme : « The set of properties characterizing narrative and distinguishing it from non narrative ; the formal and the contextual features making a (narrative) text more or less narrative, as it were as it were¹² » (1987, p. 65). De même, à l'entrée du mot « narrativity », de la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, on peut lire : « the quality of being narrative » et « the set of optional features that make narrative more prototypically narrative-like¹³ » (Ryan, 2005, pp. 387-388). Prince renvoie également la narrative à une conception élargie de la narrativité au travers du terme « narrativehood », qui caractérise des textes ou des images qui s'apparentent de près ou de loin à la narrative, qui se distingue de la narrativité en désignant plus explicitement un rapport indirect au narratif et sa réalisation sous forme de récit ou « narrative » (Audet, 2006, p. 26). Audet souligne également cette tension entre le récit « comme forme incarnée de la narrativité » et la narrativité comme acception beaucoup plus large, qui ouvrent le débat sur les conditions mêmes de sa réalisation sous forme de récit, en études et pratiques artistiques. L'auteur propose d'entendre « le récit comme la forme réalisée

¹¹ Il est important de préciser que ces caractéristiques « narratives » du texte chez Ryan et Prince ne supposent pas cette frontière du récit ou distinction entre le mode narratif et le mode dramatique.

¹² « L'ensemble des caractéristiques définissant le “narrative” et le distinguant du “non narrative” ; les traits formels et contextuels qui rendent un texte (narratif) plus ou moins narratif » (traduction Audet, 2006, p. 25).

¹³ « Le fait d'être narratif » et « l'ensemble des caractéristiques facultatives permettant au *narrative* de s'apparenter au modèle narratif » (traduction Audet, 2006, p. 25).

de la narrativité » au travers de « cinq paramètres : action, téléologie, temporalité, voix et sujet ». Cette définition repose sur une « épuration » des paramètres du récit préalablement définis, où la narrativité d'une œuvre convoque l'évènement; « Non une suite d'évènements, mais la représentation d'un évènement » (Audet, 2006, p. 26).

Pour parachever la question du récit en photographie, il convient de préciser l'importance du narrateur et de la voix. L'auteur de *Frontières du récit* caractérise le « récit à l'état pur [...] dans la transition absolue du texte, l'absence parfaite, non seulement du narrateur, mais bien de la narration elle-même, par l'effacement rigoureux de toute référence à l'instance qui le constitue ». Il précise : « Le texte est là sous nos yeux, sans être proféré par personne, et aucune ou presque des informations qu'il contient n'exige, pour être comprise ou appréciée, d'être rapportée à sa source, évaluée par sa distance ou sa relation au locuteur et à l'acte de locution. » (Genette, 1966, p. 160). Si cette correspondance entre le « récit à l'état pur » et le texte narratif peut sembler paradoxale, elle permet cependant de poser une frontière entre « récit et discours ». Genette s'inspire ici des travaux de Benveniste, qui propose de distinguer « récit (ou histoire) et discours, avec cette différence que Benveniste englobe dans la catégorie du discours tout ce qu'Aristote appelait imitation directe, et qui consiste effectivement, du moins pour sa partie verbale, en discours prêté par le poète ou le narrateur à l'un de ses personnages » (Genette, 1966, p. 160). L'auteur souligne également, dans la conception du discours de Benveniste, l'emploi pronominal de la première personne, le je, et de certains adverbes comme ici, maintenant, hier, aujourd'hui, demain, etc., et certains temps de verbe comme le présent, le passé composé et le futur, alors que l'emploi de la troisième personne, le il, du passé simple et du plus-que-parfait marque le récit dans sa forme plus stricte (Genette, 1966, pp. 159-160).

Selon d'autres théoriciens, la voix représente le point d'entrée dans la sphère de la narrativité, mais il serait plus juste de parler d'une « voix implicite » préférable à son effacement. Dans son analyse du récit cinématographique, Gardies attribuera au narrateur une « voix symbolique » : « Raconter, c'est faire entendre une voix. La voix physique propre à l'oralité bien sûr, mais aussi celle, plus métaphorique et non moins réelle, qui bruisse sous l'agencement des images et des sons. Voix que j'appelle et qui, semblable à celle des sirènes, m'appelle, me fascine et proprement me capture » (Gardies, 1993, p. 14). L'auteur opte pour une « narratologie élargie », dont le principal enjeu est la compréhension de l'acte de raconter, en relation avec le médium dans lequel s'inscrit la narration. De la même manière, Audet fait également ce rapprochement entre la « voix implicite » et la photographie en soulignant l'importance du point de vue et du sujet dans le processus de la focalisation : « L'image photographique témoigne constamment de cette énonciation, de cette capture qui est rendue sous la forme d'une image singulière » en ce qu'elle désigne une instance fictionnelle, « narrativiseur, monstateur et narrateur », que nous avons vue également, plus haut, chez Odin dans son analyse de l'œuvre de fiction (Audet, 2007, pp. 22-23).

1.1.2 L'esthétique du neutre en photographie

La photographie nous amène à explorer certaines zones de partages entre la question des frontières du récit et l'esthétique du neutre. Nous nous intéressons maintenant à la multiplicité des styles du neutre présents dans la variété des contenus représentatifs de l'image photographique.

Tout d'abord, nous situons l'esthétique du neutre dans cette possibilité du monde ordinaire de faire « récit » en même temps que la photographie s'ouvre à la représentation du quotidien et du banal. Cotton parle de cette photographie qui «

investit les objets les plus banals d'une intensité et d'un potentiel imaginaire qui dépasse leur fonction habituelle » et qui témoigne de ce rapport à la vie quotidienne qui « se trouve formidablement stimulée par l'image [...] que se soit par le traitement sensuel de l'image, changements d'échelle ou de contexte, simples juxtapositions ou mises en relation des formes. » (Cotton, 2004, p. 115). Paradoxalement, nous considérons également des œuvres et des artistes qui travaillent à déconstruire certains modèles canoniques du récit en lien avec le temps, le mouvement ou l'action. Baqué parle à propos du « trope du banal » en photographie, d'un manque « de précision de temps, de localisation et de sens », et elle précise « qu'il ne s'agit ni d'un récit, moins encore d'une histoire à narrer, rien d'autre qu'une suite d'état sans aspérité, ni événement, ni mouvement », elle souligne le fait que dans cette notion « Rien ne bouge, ni n'agit : le monde est là, en attente, du regard peut-être... Mais le regard a peine à s'arrêter, à se fixer, puisque, ici, nul punctum barthésien, nul événement visuel. » (Baqué, 2004, p. 118). Nous pouvons également observer ce rapport au neutre dans les fictions contemporaines qui rendent manifestent « ce replie sur l'activité de la vie quotidienne dans le but de montrer ou d'exprimer un état d'être, un malaise devant la perte d'identité (surmodernité) » (Audet, 2006, p. 12).

Par conséquent, l'esthétique du neutre en photographie participe d'une forme d'apaisement du « style narratif » en lien avec la représentation du temps et de l'action que ce soit par le recours à des mises en scène dans lesquelles les sujets semblent en attente de quelque chose ou dans des contextes où ils apparaissent souvent passifs, instables, voire inquiets. Le travail de Gregory Crewdson, par exemple, dépeint cette relation problématique en lien avec les récits de la quotidienneté dont nous parle Audet que nous venons de citer. C'est le cas, notamment de la série *Beneath the Roses* (2003-2005) dans laquelle il cherche à montrer le côté sombre de la banlieue américaine. L'artiste construit des mises en scène savamment étudiées qui nous font pénétrer dans l'environnement intime de

protagonistes et dans des situations qui proposent la solitude et la monotonie. En dépit de cet attachement pour l'inaction et l'ennui auxquels sont souvent confrontés ses personnages, les mises en scène élaborées par l'artiste participent bien de la narrativité. Les photographies se rapprochent ici du still cinématographique dans leur compositions et leur style, mais elles semblent tirées d'un récit dont on ne connaît ni l'avant ni l'après. Le spectateur est invité à imaginer l'histoire à laquelle appartiennent les clichés réalisés par l'artiste.

D'une autre manière, nous pouvons assigner à l'esthétique du neutre cette tendance forte des années 80 à aujourd'hui dans l'art contemporain qui est le « trope du banal ». Dans son ouvrage *Photographie Plasticienne*, l'extrême contemporain, Baqué consacre un chapitre au « trope du banal » qui traduit, selon elle, cet engouement pour une photographie « délibérément anti-héroïque, jouant systématiquement sur le registre de la banalité et de la déraison. » (Baqué, 2004, pp. 17-25). Le « trope du banal » peut prendre des connotations diverses qui ne sont pas observées uniquement dans la pratique de la photographie, mais dans l'ensemble de la sphère de l'art contemporain¹⁴. Selon Baqué, la spécificité photographique du « trope du banal » prend source, en partie dans l'esthétique de l'objectivité, comme celle défendue par l'École de Düsseldorf (notamment par Bernd et Hilla Becher ainsi que leurs élèves Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth), ou de « l'Autre Objectivité » en France soutenue par des artistes tels que Jean-François Chevrier ou James Wood; ces deux courants se fondent sur un « refus radical de la spectacularisation des images, le refus tout aussi d'une pensée du simulacre, telle qu'a pu la conceptualiser Jean Baudrillard, et la revendication a contrario d'une expérience du donné. » (Baqué, 2004, p. 17). Sans aucun doute, la banalité et l'objectivité agissent comme un puissant vecteur des enjeux problématiques du récit en photographie, alors qu'elles s'ambitionnent à rendre visible des êtres et des

¹⁴ À cet égard, Baqué évoque les pratiques des artistes Mike Lash ou Sean Landers, aux installations de Noland, aux travaux de Claude Closky, Pierre Huyghe (Baqué, 2004, p. 17)

choses avec détachement. Baqué relève, dans le « trope du banal », cette expérience du temps dépositaire d'un rapport à la « décompression, la neutralité ou l'ordinaire »; les pratiques photographiques qui en découlent « semblent porter le poids des choses, barrer la route à l'évènement, participer de cette désublimation généralisée du monde» (Baqué, 2004, p. 17). Le banal dépeint souvent des personnages « sans qualité » qui fait écho en quelque sorte au roman de Robert Musil¹⁵ comme le montre le travail de Peter Fishli et David Weiss. Les deux artistes rassemblent sous le titre d'une consternante neutralité *Images, vue* (1993) des représentations photographiques de lieux communs, comme des soleils couchants ou de mièvres chatons dans une perspective artistique non dénuée d'humour ou de bouffonnerie. Dans le « trope du banal », le neutre semble faire obstacle au récit, qui n'est ni transcendé, ni sublimé, mais révèle d'une esthétique pauvre afin de constituer une fresque des jours ordinaires (Baqué, 2004, p. 24).

D'une autre manière, le neutre rejoint cette banalité théâtralisée qui constitue une forme de ré-enchantement de la vie quotidienne. Le neutre se laisse sentir dans ce « à la fois quelque chose et rien » que l'on peut situer quelque part entre le familier et le merveilleux. L'expression « à la fois quelque chose et rien » montre « comment des choses assez banales, des objets de tous les jours peuvent devenir extraordinaires dès lors qu'ils sont photographiés », faisant appel en quelque sorte à la capacité de la photographie à magnifier les réalités ordinaires ou celles du quotidien (Cotton, 2004, p. 115). Dans le même sens, le neutre trace un parallèle entre « l'Histoire récente » et le « tragique ordinaire » où la banalité d'une scène peut renouer avec une esthétique monumentale ou spectaculaire, comme l'explique Baqué à propos de l'œuvre de Paul Graham : « à la différence de petits maîtres du banal, très vite renvoyés à la pauvreté

¹⁵ Baqué se réfère au roman *L'homme sans qualité* de Musil (paru de 1930 à 1943) pour signifier cet esprit antihéroïque véhiculé dans les tropes du banal. Dans le roman de Musil, le personnage d'Ulrich est un « homme sans qualité » à la fois détaché et passionné qui sert de référence culturelle pour exprimer l'idée d'un sujet ordinaire vivant dans une société dysfonctionnelle et décadente.

de leur dessein et à la clôture de l'ordinaire, Graham [...] ouvre à ce qu'on appellera volontiers une « œuvre-monde » : soit l'ambition d'un regard photographique qui articule sans cesse les facettes d'un réel apparemment disjoint, les dialectise et les constitue en palimpseste de l'Histoire » (Baqué, 2004, p. 30). Il y a, dans le travail de Graham, une certaine neutralité entre la banalité des objets qu'il choisit et la vision tragique du monde qu'il en donne. C'est le cas notamment dans les œuvres *Hole From Berlin Wall* (1990) ou *Star of David, Germany*, (1989) qui révèlent tout un pas de l'Histoire contemporaine alternant cette « esthétique de l'ordinaire » et l'usage de grands formats : la première montre un trou dans un mur qui donne vue sur un terrain vague et la deuxième une étoile gravée sur la paroi d'une porte. Toutes deux renvoient à des êtres et des événements de l'Histoire en lien avec des conflits sociaux politiques ou religieux. Les clichés de l'artiste, qui montre des objets et des situations ordinaires, constituent des images à décrypter pouvant s'interpréter comme des métaphores et pouvant montrer certains aspects plus dramatiques de l'Histoire. À leur manière, Lorenzo Castore et Adam Cohen travaillent eux aussi dans les retranchements du « tragique ordinaire » explorant les rapports entre la photographie et le récit personnel ou historique. Dans *No Peace Without War* (2008), les artistes documentent la vie quotidienne d'un frère et d'une sœur, Ewa et Piotr Sosnowski, qui vivent ensemble pauvrement dans un taudis au centre de Cracovie. Leur passé refait surface dans des albums de famille laissés épars dans l'appartement. Les images révèlent la vie d'une famille polonaise aisée ayant perdu la plus grande partie de ses biens sous l'ère communiste. Leur démarche nous invite à reconsidérer ces petits récits qui ponctuent l'Histoire communiste pour révéler le destin tragique d'une famille.

Nous percevons également, dans l'esthétique du neutre, certaines tensions entre les notions d'objectivité et de subjectivité que l'on peut rapporter à ces zones de partages entre « récit et discours » en littérature. En effet, Genette remarque que

certaines formes grammaticales comme le pronom « je ou tu » sont plus largement attribués au discours tandis que le récit « dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne » (Genette, 1967, p. 160). Cette distinction, entre l'une et l'autre des catégories littéraires traditionnelles, renferme comme le souligne Genette lui-même, un rapport d'opposition entre « l'objectivité du récit » et « la subjectivité du discours »; il précise avec Émile Benveniste qu'il s'agit de critères linguistiques : « Est subjectif le discours où se marque, explicitement ou non, la présence de (ou la référence à) je, mais ce je ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours, [...] inversement, l'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur : " À vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes (Benveniste, 1966, p. 262)" » (Genette, 1967, p.160). De plus, Genette précise que ces rapports d'opposition ne se manifestent presque jamais à l'état pur, qu' « il y toujours une certaine proportion de récit dans le discours et une certaine dose de discours dans le récit.¹⁶ » (Genette, 1967, p. 161).

Selon Cotton, l'esthétique du neutre en photographie renvoie à la production d'image « froide, objective et impersonnelle » de praticiens qui adoptent une approche distante avec leur sujet, ce qui renvoient également à une forme de détachement émotionnel. Selon l'auteur, le fait d'opter pour une esthétique neutre exclut tout sentimentalisme, emphase et subjectivité : « Même si les sujets en eux-mêmes peuvent paraître émouvants, ce que ressent le photographe est hors sujet et ne peut nous guider dans notre lecture de l'image » (Cotton, 2005, p. 81). Dans son

¹⁶ Ainsi, les deux types d'expression se trouvent parfois affecté l'un et l'autre, mais sans pour autant ce confondent le plus souvent : « [...] l'insertion d'éléments narratifs dans le plan du discours ne suffit pas à émanciper celui-ci, car ils demeurent le plus souvent liés à la référence au locuteur, qui reste implicitement présent à l'arrière-plan [...] inversement toute intervention d'éléments discursifs à l'intérieur d'un récit est ressentie comme une entorse à la rigueur du parti narratif. » (Genette, p. 161)

rapport à l'objectivité, « le style neutre » de la photographie est envisagé « au-delà de la perspective subjective »; l'auteure souligne cet engouement dans la photographie des années 1990 où on remarque un intérêt marqué pour le paysage et l'architecture, notamment dans le travail des artistes que nous avons mentionnés plus haut (Andreas Gursky, Thomas Ruff ou Thomas Struth), et qui créent des typologies de la nature, de l'industrie et de la société humaine en photographiant de manière systématique des sujets pris isolément¹⁷.

D'une toute autre manière, la photographie se définit aussi fortement comme un art de la subjectivité dans son rapport à la narrativité. Selon Audet, l'image photographique peut témoigner d'une forme « d'énonciation » perceptible dans « cette capture qui est rendue sous la forme d'une image singulière » (Audet, 2005, p. 23). Il rappelle, avec Odin, le fait que la photographie ne rende pas compte du geste de mise en récit du cinéma, c'est ce qu'il nomme « narrativisation » et qui caractérise l'inscription du mouvement dans le registre des actions et par la production d'un sentiment de narrativité (Odin, 2000, p. 32 dans Audet, 2005, p. 23). Toutefois, Audet fait remarquer « que l'incarnation du regard » pourtant hors champ paraît parfois extrêmement présent dans l'image photographique, ce qu'il décrit plus précisément dans son analyse des œuvres de Lynne Cohen : « dans cette installation militaire où la caméra est au bout du rail, dans cette autre où la lumière éclairante de la pièce semble jaillir de l'arrière de la photographie »; c'est l'incarnation du regard dans l'image photographique qui témoigne d'une participation à la représentation, qui, selon Audet, renvoie également à « l'établissement des conditions minimales à l'éclosion de bribes narratives » (Odin, 2000, p. 32). La question de la voix narrative que nous avons vue précédemment dans la problématique du récit en photographie dérive vers

¹⁷ Cotton précise que l'« esthétique du neutre » est souvent associée à la tradition « germanique », d'une part, en raison de la nationalité allemande de plusieurs de ces artistes et, d'autre part, en raison du fait que plusieurs d'entre eux ont été formés à la Kunstakademie de Düsseldorf en Allemagne sous la tutelle de Bernd Becher. (Cotton, 2005, p. 82).

la question du point de vue. Steven Bernas rend compte de cette dynamique perceptuelle de la voix dans une expérience de « co-pénétration du regard » où le spectateur s'identifie et se projette dans l'image : « le dispositif de la camera obscura nous invite à entrer dans la scène vue comme dans une identification à l'acte photographique, dans l'action de découvrir des histoires intimes que le photographe a voulu conter dans le fragment ou dans la suite photographique » (Bernas, 2009, p. 166). Ainsi, la photographie impose, dans sa relation au point de vue, la prise en charge de la participation affective du spectateur.

1.1.3 Le neutre : une déconstruction du récit ?

« Dans ma pratique de la photographie, s'affirme une certaine aversion pour le narratif pure : il s'y dégage une pensée du contre vis-à-vis la représentation explicite d'actions. Je choisis la série contre la séquence, l'image fixe contre le défilement des photogrammes sur l'écran. La photographie est un choix de médium qui impose une prise de position contre les modèles canoniques du récit. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Le concept du neutre convoque le caractère ontologique de la photographie (qui se reflète dans son rapport à la fixité, à la dimension sérielle ou à l'autonomie de l'image) et qui fait preuve de cette « oscillation » permanente des frontières du récit. De la même manière, la photographie du neutre relève de l'expression de la vie quotidienne, du banal, de l'ordinaire du point de vue des contenus représentatifs, qui remettent en question, comme nous le développerons en détails plus loin, certains modèles canoniques du récit en lien avec la représentation du temps, de l'action ou du sujet. Le concept de neutre nous amène également à questionner la photographie dans sa relation au récit et le concept de la déconstruction.



Beauregard, M. (2010). Détail de *Sans titre 3*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

En effet, le neutre semble appartenir à cet « art déconstructiviste » capable à la fois d'unifier des modèles théoriques antinomiques ou d'afficher au sein de modèles théoriques une forme de déstabilisation. Nous pouvons définir la photographie du neutre en rapport à cette « nouvelle narration » ou « récit postmoderne », à un art « déconstructiviste » qui multiplie les expérimentations, dont l'histoire a fourni de nombreux modèles auxquels appartiennent le nouveau roman ou le cinéma de la nouvelle vague¹⁸, mais devant lequel la photographie reste, à tort, le parent pauvre. Il est important de mentionner que nous ne voulons pas nous engager dans une analyse de la photographie qui porterait sur la recherche de courants ou de mouvements artistiques équivalents au récit-postmoderne littéraire ou cinématographique, ce qui nous paraît un peu abusif étant donné les différences de contexte. En revanche, nous proposons de réfléchir sur la façon dont la photographie dans sa relation au neutre participe de la déconstruction des modèles canoniques du récit par la nature même du médium et de certains processus artistiques qui lui sont rattachés. Comme nous le verrons plus loin, ce sont les pratiques du neutre qui nous permettent de mieux comprendre cette déconstruction du récit par la photographie.

La déconstruction entretient dans la narratologie l'idée d'effacement du récit classique et de la création du récit postmoderne. Comme le souligne Audet, le terme

¹⁸ Nous situons le récit postmoderne ou de « nouvelle narration » dans cette synthèse non exhaustive, mais juste, du cinéma comme l'écrit Jean-Claude Moineau : « Narration détachée, désinvoltée, distraite... La nouvelle narration consiste en définitive moins en une complexification ou en un éclatement de la narration à la manière d'un Robert-Grillet – ou alors à une narration qui s'embrouille par la désinvolture type *Le faucon maltais* - qu'en une narration simplifiée à l'extrême, minimale, ne mettant en jeu, comme dans les meilleures pièces de Patrick Corillon, que des micro-événements, des événements quelconques, anonymes, et qui viennent ironiquement contrecarrer les grands sentiments qui animent encore les actants. Les mêmes séquences narratives minimales se répètent inlassablement au point que, loin d'opposer, comme s'y accordent partisans et adversaires d'un art narratif, narration et répétition, l'on pourrait parler, en calquant cette expression sur celle de *cinéma structurel*, nec plus ultra du cinéma non-narratif – de *narration structurelle*, sans doute déjà à l'œuvre dans les premiers films de Warhol. » (Jean-Claude Moineau, 1998, p. 35).

récit est souvent convoqué pour décrire des réalités multiples : « Accusé de tous les maux en littérature contemporaine notamment – de son travestissement à son effacement, voire sa disparition –, il est amené à assumer la charge tant du type discursif qui le fonde que des pratiques génériques qu’il caractérise. » (Audet, 2006, p. 11). Selon l’auteur, l’usage transversal et large du terme « récit » est tributaire de caractérisations « impropres » alors qu’il déroge de certains modèles canoniques. Il rappelle la marginalité des récits postmodernes en regard du récit classique plus répandu et plus populaire : « Si l’on considère généralement, en études littéraires, que le récit a été fortement mis à mal par les expérimentations des années 60 et 70 en France, le Nouveau-roman, et aux États-Unis le postmodernisme, sans compter les vagues textuelles dans une large part de l’Occident -, le discours contemporain sur la littérature tend à observer un retour du récit qui semble rassurer les lecteurs (et par la même les éditeurs) » et précise aujourd’hui le « retour à une prose plus limpide, la mise en place d’une fiction qui ne fait pas de la transgression son principe directeur, plaisir renouvelé de la fabulation : ces caractéristiques couramment convoquées justifieraient donc un retour du récit. » (Audet, 2006, p. 11). Dans l’histoire de la photographie d’art, le terme « récit postmoderne » est peu utilisé pour ne pas dire inexistant, de même, dans le domaine populaire nous pouvons dire que le photo-roman classique se rapproche au plus près du récit par sa forme séquentielle que l’on lui connaît, ce qui le rapproche subséquentement aussi du récit classique littéraire ou cinématographique¹⁹. Toutefois, il ne faudrait pas, comme nous l’avons mentionné dans notre problématique initiale, manquer cet usage transversal et déconstructif du récit dans la photographie. Certes, Barthes amène à penser dans sa maxime devenue célèbre « Innombrables sont les récits du monde [...] » la dimension universelle du récit peu importe le médium qui le prend non seulement en charge, mais qui

¹⁹ Jan Baetens relève la genèse du roman-photo traditionnel, média populaire né au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale : « Ses débuts ont été détaillés de manière plus que satisfaisante, la rivalité qu’il a entretenue avec le ciné-roman-bande-dessinée a été exposée, ses avatars ont été scrutés, et ce, au-delà du seul domaine de la presse populaire. » (Baetens, 2000, p.50).

n'envisage aucunement aussi la déconstruction du récit dans sa transversalité. Comme nous l'avons vu, la photographie pose le problème de la narration pour peu qu'elle déroge du photo-roman, même si le récit peut être un terme élargi à tous les médiums. Jean-Claude Moineau résume bien cette problématique du « médium » en remontant à Lessing qui voyait la narration comme un art littéraire qui ignorait donc l'image fixe qui regroupe tout autant la peinture que la photographie. Il convient ici de retranscrire l'intégralité de ce passage :

« Mais la narration est-elle bien, selon une affirmation remontant à Lessing, proprement littéraire ou du moins langagière, auquel cas tout art narratif autre que littéraire serait comme frappé d'impureté, ou est-il une narration intrinsèque à chaque médium utilisé ? À moins qu'il ne convienne plutôt de créditer la narration de ce qu'elle passe outre les clivages modernistes entre médias, auquel cas il serait bien un art de la narration - extrinsèque, qui serait déjà un art générique et même un art non esthétique. » (Jean-Claude Moineau, 1998, p. 35).

Cette perspective conceptuelle autorise en quelque sorte un questionnement transversal du récit et de ses frontières internes ou externes, en l'occurrence de la narration et ce peu importe le support qui le prend en charge. Par conséquent, la déconstruction du récit permet également d'envisager ce glissement de la problématique de l'effacement du récit ou de la création de cette « nouvelle narration » ou de ce « récit postmoderne » dans l'art. Dans ce contexte, l'expression du neutre en photographie partage certaines caractéristiques avec la problématique d'effacement ou de création de nouveaux types de récit. Le neutre interpelle en effet certaines caractéristiques du récit postmoderne au niveau de la représentation du temps, de l'action et des sujets plus particulièrement en ce qui a trait à ce « repli fréquent sur la vie quotidienne » comme nous l'avons souligné à propos des fictions contemporaines. (Audet, 2005, p. 12).

Mais, sans aucun doute, cette déconstruction du récit engage dans le médium photographique un questionnement autant dans son contenu que dans la forme utilisée pour le représenter. Nous voulons ici souligner deux régimes de la déconstruction du récit, le premier opère au niveau du contenu de l'image comme dans la représentation du banal, du quotidien ou de ce « à la fois quelque chose et rien », qui caractérise une certaine photographie contemporaine et le deuxième opère au niveau de nature du médium et de sa structure, plus précisément il tient compte de l'organisation syntagmatique de la série photographique qui déroge de la séquence du photo-roman ; de la fixité du médium photographique qui déroge du mouvement filmique ; ou encore de l'autonomie de l'image isolée de la séquence ou de la série. C'est pourquoi nous proposons d'étudier la déconstruction dans une perspective à la fois structurale et sémiotique. Nous privilégions dans la perspective structurale la relation entre les images, et dans la dimension sémiotique la représentation des sujets humains et monde qu'il habite, ainsi que le rapport l'action²⁰.

1.2 La question du temps

Comme nous l'avons vu dans l'expression du neutre, la photographie met en étroite relation la subjectivité et l'imaginaire du spectateur sans souscrire à une représentation purement objective d'un fait, d'un événement ou d'une action. De la même manière, l'expression du neutre, en lien avec les représentations de la

²⁰ Nous suivons cette voie empruntée par Beylot qui propose d'aller « d'une approche sémantico-syntaxique du récit qui place au centre de ses préoccupations les relations entre le récit et l'action en s'intéressant à la fois à ses caractéristiques sémantiques (personnages, décors, matrices narratives récurrentes) et syntaxiques (modèles dramatiques et actanciels). » (Pierre Beylot, 2007, pp. 13-14). De la même manière, l'approche structurale que nous proposons nous permet de nous intéresser à des formes élémentaires du récit et à des schémas narratifs archétypaux et d'aller au-delà de l'agencement formel en questionnant le contenu iconographique de ses modèles.

quotidienneté, du banal ou de l'ordinaire, rend problématiques certains modèles canoniques fondés sur la causalité, la concordance et la mise en intrigue. Le neutre en photographie contourne la résolution d'une situation finale ou l'image qui illustre un moment clé de l'histoire.

C'est pourquoi nous analysons différentes stratégies qui entravent l'ordre temporel classique. Nous verrons que la dimension sérielle de la photographie et que l'autonomie de l'image dans la série renvoie à des modes d'agencement que l'on situe en dehors de la logique chronologique du temps. Nous nous intéressons aux micro-récits de la photographie et à l'interaction entre les images qui nous conduisent vers une expérience de récit non-linéaires et ouvertes à l'interprétation du spectateur.

1.2.1 Le neutre et la déconstruction du temps

Le neutre en photographie participe à la déconstruction du temps qui s'adresse autant aux structures et matrices narratives récurrentes de l'intrigue qu'à leur contenu actanciel et qu'aux situations exposées dans la représentation elle-même. Nous retrouvons d'ailleurs ces modèles canoniques en narratologie, en quelque sorte, ces mêmes modèles tentent de cerner l'« universalité du récit » au travers de schémas ou de principes « transculturels, transhistoriques » (Barthes, 1966, p. 1).

D'ailleurs, nous déterminons ces rapports entre le récit et les relations causales, le modèle de concordance et la mise en intrigue dans une perspective transculturelle et transhistorique avant d'étudier leur déconstruction dans la photographie du neutre. Aristote supposait déjà, dans la Poétique que le récit possédait un début, un milieu et une fin. Par définition, le *muthos* désigne « l'imitation d'une action menée jusqu'à la fin et formant un tout ayant une certaine étendue » (Aristote, 1450b, pp. 23-25, 1990). Dans sa relecture de la définition du

muthos, Paul Ricœur traduit le terme aristotélicien par « mise en intrigue », qu'il assigne à un « modèle de concordance » qui soustrait les faits et événements racontés au hasard ou à l'accident et donne au récit sa cohérence. La mise en intrigue suppose que le récit est une construction intentionnelle, une suite de péripéties qui se succèdent avec ordre et nécessité. Le début, le développement et la fin du récit classique sont organisés de telle sorte que la mise en intrigue permet de faire « la médiation entre des événements ou des incidents individuels et une histoire prise comme un tout » (Ricœur, 1983, pp. 79-135). Le « schéma quinaire » développé par Paul Larivaille résume assez bien la conjoncture des relations causales, du modèle de concordance et de la mise en intrigue. Il est utilisé pour décrire la construction élémentaire du récit que l'on retrouve dans le conte populaire. Il renferme : 1) une « situation initiale » – le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits; 2) la « complication » – la perturbation de la situation initiale; 3) l'action – les moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation; 4) la « résolution » – conséquence de l'action; 5) la « situation finale » – résultante de la résolution (Larivaille, 1974, pp. 368-388). Le récit hollywoodien classique, tel que le définissent David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, se caractérise lui aussi par l'instauration d'une intrigue qui relie les faits et les événements entre eux. L'intrigue se construit généralement autour d'un conflit posé au début du film, auquel la fin apporte une résolution. Les personnages poursuivent généralement des buts précis. L'action relie entre eux les moments clés de l'histoire, ce qui rend l'idée d'une évolution. De même, l'intrigue s'organise autour des personnages et des relations psychologiques qu'ils mettent en jeu. (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985, pp. 12-41).

Dans sa relation au neutre, la photographie convoque des représentations qui problématisent ces différents modèles qui se basent sur l'organisation temporelle qui relie l'action, les personnages et les événements. Le neutre rejoint ici la question de la

série ou de l'autonomie de l'image dans la série qui déconstruit les processus plus classiques de la séquence chronologique du récit. La photographie du neutre déroge principalement de l'aspect séquentiel du récit classique empêchant pour ainsi dire l'histoire ou l'action de se produire selon les principes de transformation et de succession qui définissent, comme nous l'avons dit, le récit minimal dans le domaine de la narratologie. Nous voyons subséquemment comment la photographie du neutre affecte plus particulièrement l'ordre temporel du récit et ses matrices narratives qui relèvent de la causalité, la concordance et la mise en intrigue.

1.2.2 Les micro-récits de la photographie

La série photographique entretient une relation problématique avec la représentation des modèles canoniques du temps, avec elle c'est plus précisément l'ordre temporel qui se fissure. Le micro-récit est une notion pertinente qui participe étroitement de la déconstruction des modèles temporels canoniques qui questionnent les rapports entre la séquence et l'autonomie de l'image dans la série. Nous proposons d'analyser le travail d'Alec Soth. Sa pratique met en jeu ce double rapport à la déconstruction dans la forme sérielle et le contenu représentatif de l'image qui vont à contre sens de la séquence linéaire et chronologique du photo-roman classique. De même, la représentation de la quotidienneté, du banal, de l'ordinaire dans ses images tente d'exprimer à la fois « ce quelque chose et rien » qui participe de la subjectivité tout en mettant en valeur la dimension objective de l'image dont un détail, une pose, un accessoire captent toujours notre attention pour solliciter l'imaginaire du spectateur. C'est le cas notamment dans la série *Niagara* (2004). L'artiste choisit le site touristique des chutes du Niagara, une destination populaire chez les jeunes mariés, qui sont situées à la frontière du Canada et des États-Unis. Soth puise dans l'imaginaire des grandes histoires d'amour de l'âge d'or hollywoodien, dont le film

*Niagara*²¹ de Henry Hathaway (1953). Les photographies interpellent la passion amoureuse du film, que l'artiste transgresse par le choix des sujets humains, des lieux et des poses. Les images mettent en scène des couples d'âge et de nationalité variés dans des lieux communs, tels que des chambres d'hôtel, des gymnases et des parcs qui se trouvent en bordure du site touristique.



Soth, A. (2004). *Martha and Anthony*, de la série *Niagara*. Collection de Gogosian Gallery.

La série déplie un univers photographique proche du « micro-récit » ou qui fonctionne par accumulation de « scène », et dans laquelle le fil narratif de l'intrigue est rompu ou absent. Si l'on se rapporte à la théorie du cinéma, Odin associe le micro-récit « au plan lui-même décomposable en une multitude de micro-récits, autant qu'il y a d'évènements, de faits ou d'actions repérables chez le spectateur à l'écran » (Odin, 2000, p. 27). La « scène » peut également être définie « comme une

²¹ Dans ce film, le personnage de Rose (Marilyn Monroe) et son amant secret (Joseph Cotten) adoptent un plan pour assassiner son mari, alors qu'ils sont en voyage de noces à Niagara.

fraction de l'action dramatique : « La scène semble avoir pour caractère essentiel son aspect "détachable", ses limites bien marquées, qui l'empêchent de se dissoudre dans la coulée narrative ou discursive qui l'entoure.²² » (Corinne Saminadayar-Perrin, 2001, p. 47). Dans la série Niagara (2005), Soth introduit ce principe de « découpage », qui se rapporte ici à l'autonomie de l'image : chaque image introduit une nouvelle scène qui pose une rupture avec la précédente, sans que ne soit remise en cause, l'unité propre de la série. Le découpage en « micro-récits » ou en « scènes » vient briser l'ordre temporel de la représentation canonique du récit. Si l'on revient au modèle canonique de la mise en intrigue, telle que la définit Ricœur, nous remarquons qu'elle a avant tout un pouvoir configurant. La mise en intrigue n'est pas seulement une énumération d'évènements ou une simple succession. Elle suit un ordre établi par l'auteur, qui permet à l'intrigue de se constituer selon la mise en place d'une situation initiale et d'un dénouement. De la même manière, Barthes rappelle que le récit, dans sa forme élémentaire, implique la successivité et des relations de causalité : « Tout laisse à penser que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule post, hoc, ergo, proper hoc » (Barthes, 1966, p. 10). Dans l'œuvre de Soth, il est impossible de suivre le déroulement d'une action ou de reconstruire les relations causales. La séquence narrative traditionnelle apparaît décomposée, presque anéantie, « rapiécée et mise en pièce (s) » dans une entreprise similaire « où se révèle ironiquement l'étymologie de la pièce de théâtre » (Élisabeth Angel-Perez, 2006, p. 154). La dimension sérielle engage un réseau d'unité sans raconter d'histoire au sens fort du terme, mais dénote néanmoins une cohérence, un rapport de concordance relatif au choix des thèmes, des lieux, des objets, des

²² De la même manière, comme le remarque Saminadayar-Perrin dans la veine classique, « le texte lisible-classique est un texte fortement territorialisé, découpé, un texte qui à la fois affiche, assure, mais aussi s'efforce de justifier ses frontières, tant internes qu'externes ». (Corinne Saminadayar-Perrin, 2001, p. 47).

sujets humains qui entrent dans la représentation de Niagara (2004) pour former différentes situations.



Soth, A. (2004). *Happiness Inn*, de la série *Niagara*. Collection de Gogosian Gallery.

À contresens, cette mise à l'écart assez formelle des grands récits d'amour hollywoodien permet à l'artiste de réinscrire la série dans une logique narrative minimale proche de la saynète, (que l'on appelle en anglais le sketch, et qui désigne une pièce de théâtre très courte). La saynète se rapproche ici d'une mise en scène de la vie quotidienne, que l'on situe paradoxalement dans un macro-événement, celui du mariage. Les sujets semblent parfois photographiés à l'improviste dans des chambres ou des parcs, ce qui est rendu par la captation d'un regard qui fait abstraction de la caméra. D'autres images renvoient à des mises en scène élaborées comme des portraits de famille dans une composition frontale. L'artiste explore différentes avenues dans la série, en détournant l'évènement de la célébration du mariage. La déconstruction de l'ordre temporel autorise ce parallèle entre l'aspect fragmentaire et

décomposé de la narration et cet autre aspect de la pièce de théâtre qu'est « le tableau²³ ». Nous retrouvons dans les images de *Niagara* (2004) cette unité qui caractérise et définit la scène comme une sorte de point focal où se cristallise l'intérêt du micro-récit sous forme de tableaux détachés. Les images de Soth jouissent de cette autonomie assignable à la pluralité des micro-récits, tout comme les images représentent des morceaux choisis et réagencés au sens où la série est le résultat d'un travail sélectif qui restructure l'expérience du photographe lui-même, reproduisant dans le désordre la mise en boîte des scènes photographiées.

Dans la déconstruction de l'ordre temporel du récit se distingue un autre processus dans la démarche de Soth : l'effacement de la séquence. La logique sérielle de l'artiste tend à faire disparaître le sens de l'intrigue, entendue comme « une suite de péripéties qui se succèdent dans l'ordre et la nécessité » (Ricœur, 1983, pp. 79-135). Le processus d'effacement s'attaque à ces points de jonction, de transition, qui relient les micro-récits entre eux, en rendant visibles des trous et des coupures. Le scénario traditionnel marqué par l'ordre causal se trouve dispersé dans l'éclatement de ses composantes à la fois spatiales, temporelles et actanciennes. La série introduit des variations dans la suite d'images, davantage qu'elle instaure une évolution propre au processus narratif minimal que sont la succession et la transformation.

²³ Saminadayar-Perrin souligne à propos de la scène classique cette supériorité du « fait » sur le « trait », c'est-à-dire « une suite de tableaux détachés préférables à une chaîne chronologique de faits » (Saminadayar-Perrin, 2001, p. 46).



Soth, A. (2004). *Falls 26*, de la série *Niagara*. Collection de Gogosian Gallery.

Ne pourrait-on pas formuler métaphoriquement que le récit s'efface progressivement dans la série *Niagara* (2004). Celle-ci tend à une simplification formelle de l'ordre temporel par la répétition, empêchant la chaîne de causalité de s'établir, tout comme le film *Niagara* (1953) disparaît lui aussi au profit d'un nouveau prototype instauré par l'artiste. Si la mise en intrigue nous apparaît manquante dans la juxtaposition des images, notons que la reprise de certains éléments thématiques enraye également la représentation d'une situation initiale et de son dénouement. L'artiste additionne les prises de vue sur le site des chutes du Niagara (sur les lieux, les individus et les objets qui l'habitent). Même si à chaque plan naît un nouvel agencement visuel, il importe à l'artiste de maintenir une relation distendue entre chacune des prises de vue. L'effacement de l'intrigue, chez Soth, fait appel à la variation davantage qu'à la répétition, précisément parce que la série n'offre pas une stricte redite : elle neutralise le sens chronologique de l'histoire, poussant le spectateur vers un récit qui semble improbable à bien des égards.

1.2.3 Le récit non-linéaire et l'interaction entre les images

La photographie participe également d'une remise en question de l'ordre temporelle dans sa relation à la linéarité du récit. Ce que nous analysons ici c'est l'interaction entre les images d'une même série. Le travail photographique du duo Nicolas Comment et Anne-Lise Broyer se réfère au récit non-linéaire. Il puise dans l'imaginaire collectif culturel du film (situation, lieu, personnage, genre) de manière toujours indirecte, pour produire des images dont il faut sans cesse poursuivre le sens. Son œuvre sollicite l'imaginaire aussi bien dans ses mises en scène de la vie quotidienne que dans la création d'environnements plus ou moins construits par lui. Sa démarche déplie une logique narrative intuitive tel un récit intérieur et informel. Les images amènent à rêvasser que l'on est dans un roman inédit qu'imitent la volubilité et la délicatesse des agencements visuels de Comment.



Broyer, A.-B. et Comment, N. (2006). *Sans titre*, de la série *Fading*. Collection de VU.

À titre d'exemple, la série *Fading* (2006), réalisée par Comment et Broyer, renvoie à la création d'un espace onirique. Leur projet s'enracine dans l'idée de développer une « métaphysique expérimentale » pour prolonger, particulièrement, son aspect limité à l'écriture de l'automatisme des surréalistes. Ils s'inspirent des récits de voyage de Vaillant à Prague. Ils proposent de parcourir la ville en s'attachant au souvenir des années 1920 et 1930 pour constituer une sorte de « plan sentimental ». Dans la série, les images réalisées par les deux artistes s'entremêlent. Boyer réalise les clichés en noir et blanc et Comment ceux en couleur, ce qui donne lieu à des échanges inattendus entre la réalité et le rêve. L'atmosphère feutrée à laquelle nous renvoient les plans dénudés de la ville présente aussi toutes les caractéristiques d'un « récit postmoderne ». Le fil narratif s'affirme dans le désordre pour solliciter « une intervention du lecteur et pour réorganiser le foisonnement formel » et informel de la série (Pérès, 1999, p.169). La démarche est constituée à la lumière de cette discontinuité plutôt interchangeable et malléable. Le corps imaginaire est sans domicile fixe. L'œuvre se rattache à un système de signes hasardeux.

C'est aussi grâce à l'imagination que la photographie présente une ouverture pour le psychisme humain qui déconstruit la linéarité du récit. La photographie libère à la fois l'imagination de celui qui l'a créée de celui qui l'accueille. Mais l'imagination se libère également entre les images, comme un roman ou un texte peut inviter son lecteur à lire entre les lignes. L'imagination invite à voir au-delà de l'image physique pour montrer la face invisible de ses sujets. De cela découle le recours à l'expression « derrière les photographies », qui semble pointer vers un au-delà, qui relève du non-dit, mais dont le sens reste paradoxalement à faire et à dire. L'imaginaire investit non seulement le contenu représentatif de l'image, mais aussi cet « espace suspendu » entre chacune des images de la série, ce lieu privilégié

purement immatériel qui déjoue l'ordre temporel plus classique du récit. Comment explique :

« Je me tiens souvent au seuil de l'intime lorsque je photographie, précisément dans ces moments de "vacance", ces instants quelconques qui constituent le plus clair (et le plus obscur) de mon temps... Mais très vite, à mesure que les images sont tirées, triées, ce jeu de photographies devient surtout pour moi une combinatoire de formes qui trouve de plus en plus sa justification "entre" les images. Cette manière de travailler me permet de passer pour ainsi dire "derrière" ces photographies et d'approcher un autre plan : celui de la fiction où un passage s'effectue de l'intime vers l'indifférence. Ces images, de la même manière qu'on transcrit l'oral par écrit, glissent alors vers une forme de récit : du simple journal intime, on accède au "roman" » (Comment, 2011, en ligne).



Comment, N. (2004). *Sans titre*, de la série *L'Oiseleur*. Collection de VU.

Le récit non-linéaire semble trouver refuge dans cette relecture de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco, lorsque ce dernier affirme à propos de l'interprétation « qu'il existe une relation entre forme et ouverture » et que l'œuvre d'art se laisse deviner comme « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (Eco, 1965, p. 9). La série L'Oiseleur (2004) de Comment est composée d' « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir ». La série met en avant-plan « l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas, mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre » (Eco, 1984, p. 63, p. 5). La logique d'agencement de la série rend significatif ce lieu privilégié laissé à la créativité du spectateur, qui participe à la construction du sens ou du non-sens des images. L'œuvre photographique se veut une invitation à la liberté de l'interprétant qui parcourt l'« entre-image » de la série. La lecture de la série passe par un voyage intérieur qui colle parfaitement à l'esprit surréaliste, ce que la série met ici joliment en abîme :

« Pour Comment, il ne s'agit donc pas de montrer au spectateur des photographies où l'évidence l'emporterait : si certaines références sont explicites (comme l'Hôtel Welcome de Villefranche-sur-Mer où Cocteau écrivit Opium ou encore la présence de la tête de cheval et de l'ange noir tirés du film Le Testament d'Orphée), le photographe nous transporte dans des lieux pour la plupart indéterminés, entre extérieur et intérieur, entre ciel et mer, dans lesquels il distille des indices à travers certains éléments récurrents de l'œuvre du poète (étoile, oiseaux, etc.) » (Galerie Vue, 2011, en ligne).

Ainsi, le récit non-linéaire s'ouvre à cette expérience onirique qui communique paradoxalement toute la richesse de ses récits imaginaires à laquelle

participe le spectateur, et ce, pour révéler une temporalité loin des modèles canoniques du récit.



Broyer, A.-B. et Comment, N. (2006). *Sans titre*, de la série *Fading*. Collection de VU.

3. La question de l'action

Une nouvelle clé de lecture entrant dans la déconstruction des modèles canoniques du récit se situe dans la représentation de l'action qui s'opère au niveau du contenu de l'image et du support photographique. Les actions entreprises par les personnages tout au long du récit constituent un paramètre tout aussi important que l'organisation de l'ordre temporel. La représentation du quotidien, du banal ou de l'ordinaire tout comme la fixité ontologique de la photographie apparaissent comme de puissants vecteurs de la déconstruction de l'action du récit.

1.3.1 Le neutre et la déconstruction de l'action

La photographie est porteuse par le choix des thèmes, des sujets, des lieux représentés d'une certaine incompatibilité avec les modèles d'action tout comme le neutre soulève la problématique de l'image fixe dans sa relation au mouvement. La déconstruction de l'action se fait à un double niveau : celui des contenus représentatifs et celui du dispositif photographique.

Nous rappelons avec Audet que lorsque « l'on parle de récit, c'est qu'il se passe quelque chose »; la représentation de l'action est une caractéristique couramment convoquée dans l'étude des formes narratives : « le récit est le support d'une modification d'état (l'état final étant différent de l'état initial » (Audet, 2006, p.18).

Parmi ces modèles canoniques du récit qui mettent en œuvre la représentation de l'action, notons les « actions-types » identifiées par Vladimir Propp. Elles correspondent aux démarches entreprises par les personnages à des moments clés de l'intrigue²⁴. La représentation de l'action est profondément révélatrice de l'aspect téléologique du récit. Elle trouve de nombreuses correspondances dans le courant de la sémiotique, comme le montre le « schéma actanciel » créé par Algirdas Julien Greimas, qui propose des actants agissant en fonction d'un but autour desquels se déploie l'histoire du roman ou du film²⁵. Si l'on revient aux définitions des modèles canoniques du récit, nous remarquons que l'action circonscrit également des rapports de force entre les personnages, affirmant une fois de plus leur attachement à l'aspect

²⁴ Propp recense 31 fonctions, à partir d'une étude des contes russes, par exemple de nombreux récits commencent ainsi : 1) l'éloignement d'un personnage; 2) la transgression d'un interdit; 3) une tromperie, etc. (Beylot, 2005, p. 13).

²⁵ Le héros poursuit la quête d'un objet; les personnages positifs qui aident le héros dans sa quête sont nommés « adjutants »; les personnages négatifs qui nuisent au héros dans la réalisation de son but sont nommés opposants ; la quête est commanditée par un émetteur au bénéfice d'un destinataire. (Greimas, 1966).

téléologique du récit. La représentation de l'action montre de quelle manière l'intrigue se construit en fonction de sa finalité. Chaque situation, fait ou événement est orienté vers un objectif précis²⁶. De la même manière dans le film classique hollywoodien les personnages sont le moteur des actions qu'ils entreprennent (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, pp. 179-180), alors que dans les pratiques du neutre, nous verrons, les personnages se contentaient plutôt de réagir aux situations. Nous retrouvons également des traces de la représentation de l'action dans la photographie contemporaine. Comme le soutient Fraser, cette dernière « semble moins subir l'impression du théâtre pour se rapprocher d'une conception moderne de l'image que l'on retrouve dans le photojournalisme et le cinéma ». Elle précise : « La mise en scène s'apparente à des actions prises sur le vif, d'une part, et à des stills cinématographiques, d'autre part » (Fraser, 2007, p. 10).

Nous pouvons également situer la problématique de l'action et de l'image fixe dans sa relation à la représentation du mouvement. Dans son rapport à l'image fixe, la photographie apparaît incapable de relever le défi de l'action du dispositif cinématographique. Régis Durand souligne ces deux manières par lesquelles la photographie cherche à figurer le temps dans l'image, d'une part au travers « de la séquence » et d'autre part au travers du « bougé » qui suscite une durée purement virtuelle (Durand, p. 134). La photographie semble condamnée à l'immobilité et être prisonnière de sa fixité ontologique. Elle s'oppose donc à l'illusion de mouvement du cinéma et implique un questionnement sur les rapports entre la fixité et la mobilité, comme le souligne Schaeffer : « l'image fixe, contrairement à l'image mobile, ne peut montrer que des états de fait définis comme cooccurrences spatiales [...] elle ne peut donc pas montrer une transformation d'état A en un état B, condition minimale

²⁶ Le « schéma actanciel » de Greimas, par exemple, synthétise le rôle de chacun des personnages en fonction de l'action, dont nous résumons les principales relations : 1) le héros désire un objet; 2) sa quête est guidée ou déclenchée par un destinataire pour un destinataire; 3) il est aidé par des adjutants; 4) inversement, le héros rencontre des opposants qui tentent d'entraver sa quête.

pour qu'il y ait monstration d'une séquence événementielle », il ajoute « seule l'image mobile peut montrer directement (au sens de donner à voir) des séquences évènementielles »; Schaeffer distingue donc deux niveaux de relation du récit à l'image, l'un est lié à la séquence et l'autre au mouvement rendu possible par l'illusion optique du cinéma qui est elle constituée d'une suite d'instantanés continus (24 images par seconde) (Schaeffer, p. 19, 2001).

Le neutre renvoie à l'analyse de contenus et de formes qui questionne la représentation de l'action en photographie, ce que nous analysons au travers de l'expression de la passivité et des rapports entre l'image fixe et l'idée d'arrêt sur image.

1.3.2 L'expression de la passivité

Dans la déconstruction de l'action, il nous apparaît important de nous intéresser à des œuvres où l'action est presque inexistante, comme c'est le cas notamment dans la photographie du neutre qui se replie dans des rituels de la vie ou des gestes qui font partie du quotidien. L'absence de motivations chez les sujets représentés est une forme récurrente qui exprime une sorte de passivité qui neutralise la narration. La photographie du neutre se place en marge des modèles narratifs canoniques téléologiques alors qu'elle représente des sujets souvent inactifs en manque de motivation ou sans but clairement défini.

Dans la série *The New Life* (2003), Sarfati réalise des portraits d'adolescents où l'action est à peu près inexistante. Les photographies montrent des situations communes dans des villes comme Austin, Asheville, Portland, Berkeley, Oakland, Los Angeles, la Nouvelle-Orléans et certaines petites villes en Géorgie. Les sujets sont représentés dans des états passifs, sans désir ni envie apparents. Le travail de l'artiste rejoint la quotidienneté de la photographie du neutre, que nous situons en

dehors de l'évènementalité. En effet, les images réalisées par l'artiste ne représentent pas un évènement (si ce n'est qu'elles évoquent le passage de l'adolescence à l'âge adulte), mais se concentrent sur des non-évènements de la vie quotidienne : le sommeil, l'attente, des instants de doute, de suspicion qui témoignent d'une réduction de l'action.



Sarfati, L. (2003). *Lauren #57, Goergetown, TX*, de la série *The New Life*. Collection de Rose Gallery.

Chacune des mises en scène élaborées par l'artiste reproduit un moment banal de l'existence. L'une d'elles dépeint une discussion amicale dans une chambre; dans une autre, une jeune personne est assise sur un trottoir à la sortie d'un supermarché, le regard perdu au loin, où rien ne semble entraver ou ponctuer le passage du temps. Sarfati chorégraphie chacune des scènes, dans lesquelles semble s'effacer la présence du photographe, ce qui résulte de la neutralité des cadrages, des angles et des éclairages. La démarche de l'artiste se détache du processus de « l'action prise sur le vif », dans un style où elle se place volontairement en retrait, ou feint de l'être, dans une forme de voyeurisme construit. L'acte photographique ne saurait être visible.

Contrairement à certaines images de Soth (où l'on voit des regards dirigés directement vers la caméra), les personnages de Sarfati semblent « agir » d'eux-mêmes dans un espace coupé de la scène spectatorielle, proche de l'œuvre de fiction, au sens où « le propre du récit de fiction est de permettre au spectateur de se représenter mentalement le monde fictionnel comme un monde clos et autonome dont il est le témoin invisible » (Beylot, 2007, p. 28).

Dans les images de l'artiste, les sujets apparaissent souvent retirés du corps social dans des lieux vides qui expriment des sentiments comme la froideur, l'impassibilité et l'indifférence, et desquels se dégage une sorte de conscience du temps dans l'expérience individuelle. La déconstruction de l'action permet de développer l'intériorité des sujets représentés. Leurs pensées restent paradoxalement opaques, difficilement déchiffrables. L'expression de la quotidienneté provoque également une mise en retrait du récit, en ce sens où l'artiste arrache dans la représentation de l'intériorité toute possibilité d'agir sur le temps, sur les événements, qu'ils soient rattachés au dessein d'une personne ou d'une collectivité. L'absence d'action enlève à l'image la possibilité d'aspirer à un quelconque devenir et à ses personnages celle de participer au récit raconté par la vie même.

L'expérience de la vie, ici dépourvue de son dynamisme, exprime un manque profond de stimulation, ce qui a aussi de grandes répercussions sur l'aspect téléologique classique. À ce propos, Ricœur explique : « Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. » (Ricœur, 1983, pp. 130-131). Dans l'œuvre de Sarfati, le manque d'action provoque une ouverture du sens du récit, dont l'interprétation reste libre et sans fondement. À l'opposé, le récit canonique hollywoodien adopte, de manière récurrente, cette forme circulaire que Frank Kermode nomme le « sens du point final », c'est-à-dire un effet de réflexivité permettant de lire le commencement dans la fin du récit ou inversement la fin dans le

commencement, ce qui est obtenu par la répétition d'un même motif, qui ouvre et clot à la fois le récit (F. Kermode, 1966). À contre-courant, la série *The New Life* (2003) déclenche des émotions et des pensées qui échappent paradoxalement à toute amorce et à toute finalité. Lorsque qu'aucune action ne semble motiver ses sujets, la fin s'efface, devient inexistante. De la même manière, la « nouvelle vie » qui exprime le passage de l'adolescence à l'âge adulte peut traduire un refus de grandir, représenté symboliquement par la réduction de l'action. Le manque de motivation qui dés-anime les personnages laisse transparaître une forme de désengagement vis-à-vis de leur propre existence ou destin qui bloque et empêche le récit de se réaliser dans toute son activité.



Sarfati, A. (2003). *Lauren #20, Georgetown, TX*, de la série *The New Life*. Collection de Rose Gallery.

1.3.3 L'image fixe et l'idée d'arrêt sur image

L'image fixe dans sa relation au cinéma convoque cette « post-modernité » qui consiste à user du photographique dans le film ou encore qui relève de l'arrêt sur

image d'un film. Laurent Guido souligne cette tendance du cinéma néoréaliste pour dégager des « moments de dénarrativisation » qui sont rendus, entre autres, par l'allongement de la durée des plans et le minimalisme des mouvements filmés. L'auteur souligne que ce sont ces segments spécifiques qui immobilisent pour ainsi dire la narration et ramènent le cinéma à certaines conditions de l'image photographique qui suscitent chez le spectateur une attitude plus contemplative que narrative (Guido, 2010, pp. 24-25).

« *Drive End (2010) renvoie à l'idée d'un arrêt sur image d'un film pour exprimer l'expérience d'une temporalité intérieure. Des projecteurs de lumières découpent la surface de l'image. Le dispositif exprime une durée paradoxale entre le spectateur et l'image qui, elle, lumineuse favorise un temps sensible, méditatif, qui surpasse le contenu purement visuel de l'image fixe.* » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 2*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu de 300 cm x 740 cm, projecteurs de lumière. Vue de l'exposition *Drive End* au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection de l'artiste.

L'idée d'arrêt sur image convoque cette suspension temporelle qui « s'écoule dans la plénitude continue d'une durée intérieure où peut s'épanouir la pensée mobile du sujet » (Guido, 2011, p. 27). De même, l'idée d'arrêt sur image sollicite des moments « hors-récits » cet espace-temps suspendu de l'histoire qui permet d'exprimer une relation intime au temps, ce qui peut être vécu par le spectateur et figuré par un personnage comme celui du cowboy visible dans les images de *Drive End*. En ce sens, l'idée d'arrêt sur image fait appel, sur un plan plus métaphorique, à ces récits mentaux qui se construisent dans le non-dit et dans lesquels semble baigner la conscience du spectateur ou celle du personnage.

L'idée d'arrêt sur images convoque cette impression d'intériorité d'autant plus qu'elle instaure un temps d'arrêt qui favorise une forme de recueillement. Comme l'écrit Barthes : « La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence) »; dans le même sens, l'idée d'arrêt sur image renverse ou bloque pour ainsi dire l'expérience de perception du défilement de la pellicule sur l'écran pour redonner du temps au spectateur, à son imaginaire, ce qui rejoint également ce questionnement chez Barthes sur l'expérience esthétique du film : « Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image? Je ne crois pas; je n'ai pas le temps; devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image; je suis astreint à une voracité continue; une foule d'autres qualités, mais pas de pensivité; d'où l'intérêt pour moi du photogramme. » (Barthes, 2005, pp. 833-834).

Nous pouvons souligner avec Suzanne Hême de Lacotte cette conception deleuzienne du cinéma entre le « cinéma de l'action d'avant Guerre » et le « cinéma du temps qui naît après la Deuxième Guerre dans les courants néoréalisme et de la Nouvelle Vague » : « l'image-mouvement opère par une présentation du temps au travers du mouvement et d'un cinéma basé sur la représentation de l'action, celle des

personnages » et de l'autre « de l'image-temps médiante du temps représenté véritable essence du cinéma, parce que le temps ni est pas suggéré par un mouvement physique dans l'espace, mais comme matière même du cinéma » ; c'est précisément, ce « temps-média » ou ce « temps direct » induit par le défilement de la pellicule qui manque à la photographie (Suzanne Hême de Lacotte, 2001, pp. 84-85). L'image fixe pousse à son paroxysme cette temporalité de « l'image temps deleuzienne » qui répond non seulement de l'expérience vécue du spectateur, mais également repose sur une forme d'absence ou de vide qui renforce le principe même de la virtualité du récit en photographie. De la même manière, la photographie ne s'entoure-t-elle pas d'une certaine nébuleuse d'actions ou d'histoires virtuelles dans la fixité et l'absence de mouvement réel ?

C'est au travers de l'activité affective et cognitive que peut se concevoir l'idée d'arrêt sur image dans l'œuvre de *Drive End*. L'empreinte lumineuse intensifie le degré d'immersion du spectateur dans l'image alors qu'elle capte le regard et le ravit, comme le sujet devant l'image peut s'adonner à la « suspension consentie de l'incrédulité » qui consiste à feindre de croire à ce faux-semblant donné par le livre, le film ou l'image dans le cours de l'expérience de la fiction²⁷. Nous trouverons chez Schaeffer diverses caractéristiques qui permettent de comprendre « l'immersion fictionnelle » et qui nous paraissent utiles pour comprendre le pouvoir d'immersion de l'arrêt sur image ou de la fixité photographique qui sont : 1) un état d'activation imaginative, par lequel la fiction l'emporte nettement sur la perception de

²⁷ Le concept est de l'écrivain, poète et critique Coleridge est issu de sa *Biographia Literaria* (1817) : « It was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. » Ma traduction : « Il fut convenu que je concentrerais mes efforts sur des personnages surnaturels, ou au moins romantiques, afin de faire naître en chacun de nous un intérêt humain et un semblant de vérité suffisant pour accorder, pour un moment, à ces fruits de l'imagination cette *suspension consentie de l'incrédulité* qui constitue la foi poétique. ».

l'environnement quotidien, et qui fait en sorte que l'activité imaginaire l'emporte sur la vie ordinaire; 2) un dédoublement de monde, dans lequel le sujet se met à vivre dans deux environnements, le « réel et l'univers imaginé » 3) un état dynamique, où le sujet est amené par l'activité imaginaire à compléter le monde de la fiction « supposé ou désiré »; et 4) un état d'investissement affectif, perceptif dans l'empathie ou l'antipathie que le sujet peut ressentir pour certains personnages (Schaeffer, 1999, pp. 182-187).

Dans le même sens, l'arrêt sur image et la fixité photographique semblent favoriser cet « état d'activation imaginative » par lequel le spectateur commence par faire abstraction du caractère figé de l'image photographique pour être absorbé dans un espace-temps virtuel formé d'histoires potentielles, comme nous l'avons précédemment vu, dans sa relation au punctum. L'arrêt sur image semble aussi autoriser ce « dédoublement de monde » dans lequel le spectateur se met à vivre à la fois dans le monde de l'image (son contenu représentatif) et l'environnement physique de la salle d'exposition; dans le même sens, l'arrêt sur image ou la fixité photographique sollicite l'aspect dynamique de l'imagination alors que le spectateur génère ce qui vient en amont et en aval de l'image ou visualise mentalement ce qui se situe au-delà de l'espace visible de l'image (dans le hors-cadre) ; enfin, l'investissement affectif ou l'empathie semble tenir d'une certaine complicité entre le sujet percevant et le sujet perçu, le spectateur se trouve en phase dans les images de *Drive End* (2010) avec le personnage, il expérimente avec lui un temps d'attente qui exprime une relation paradoxale entre le temps fixe de l'image photographique et le temps vécu de la subjectivité.

1.4. La question du sujet

L'expression du neutre, plus centrés sur des états d'être que sur l'action, participent de la déconstruction du sujet et de la forme plus classique du héros. Dans le récit classique, comme nous l'avons dit, le sujet occupe le centre du récit : c'est autour de lui et par lui que se construit la cohérence de l'intrigue où se succèdent les faits ou les événements avec ordre et nécessité. La déconstruction révèle des états psychologiques ambivalents où l'identité des sujets apparaît souvent incertaine.

1.4.1 Le neutre et la déconstruction du sujet

Dans son analyse du récit littéraire, Audet décrit le sujet comme une caractéristique essentielle qui définit à la fois l'instance narrative qui prend en charge le récit et ce qu'il énonce. Un paramètre auquel renvoie le sujet est celui de la voix narrative : « La voix réfère à la mise en parole du récit par une instance intermédiaire, le narrateur, qui s'inscrit à l'intérieur du monde représenté. Ce qui me paraît ici, ce n'est pas l'incarnation de cette voix que son existence même : le récit doit être pris en charge à l'intérieur même du discours, que ce soit par un être suprême (un calque de l'auteur, et non un dieu) ou par un personnage impliqué dans la diégèse. » (Audet, 2006, p. 21).

Cette relation entre le sujet et la voix reste plus problématique en photographie et soulève de nombreux débats. Dans ce contexte, Schaeffer propose de faire une distinction entre la « verbalisation narrative » et « la monstration visuelle autonome » ceci indépendamment du statut fixe ou mobile de l'image. Il explique : « la verbalisation narrative doit être replacée dans le cadre pragmatique plus général des actes de langage (...) l'acte de raconter est la forme spécifique que prend la description verbale lorsqu'elle a pour objet des transformations d'états de fait, c'est-à-

dire lorsque les faits qu'elle dénote sont des séquences événementielles. (...) à l'instar de tous les actes de langage, les assertions narratives doivent être rapportées à un locuteur; il en découle que toute narration implique un narrateur »; tandis que la « monstration visuelle autonome » implique les images non accompagnées par des descriptions et narrations verbales, ou du moins par une abstraction faite de ces messages verbaux (par exemple, une abstraction faite des titres des tableaux ou des légendes de photographie). », et c'est ce qui rend caduque la photographie dans son rapport à la « verbalisation narrative » (Schaeffer, 2001, p. 13).

Selon Audet, la problématique du sujet et celle de la voix en photographie serait à chercher du côté de la perception de l'image et de la focalisation qui est un thème commun en narratologie littéraire et cinématographique. Selon lui, la photographie témoigne de cette énonciation et de cette capture qui sont rendues possibles sous la forme d'une image singulière, comme il l'explique : « D'une certaine façon, la photographie se rapproche beaucoup du cinéma par cette question du point de vue sur un objet, discipline où s'est développé un discours théorique substantiel sur cette problématique de perception » (Audet, 2006, pp. 21-22). Audet associe l'instance narrative en photographie au « monstrateur » notion qu'il emprunte à Odin et qui désigne ce processus narratif « lors du tournage qui procède à la mise en boîte des plans » (Odin, 2000, p. 26). Audet précise que cette incarnation du regard est parfois rendue visible, entre autres, dans certaines œuvres de Lynne Cohen, notamment « dans une installation militaire où la caméra joue presque que du barillet avant d'être déclenchée »; cette inscription du regard dans la photographie témoigne d'une participation à la représentation et « d'une implication dans l'établissement des conditions minimales à l'éclosion de bribes narratives » (Audet, 2006, pp.21-22). Ainsi, la question de la voix telle que définit en littérature, dérive vers la question du point de vue du sujet percevant dans photographie lorsque vient le temps de rendre compte de la dynamique perceptuelle entre le sujet percevant et l'image.

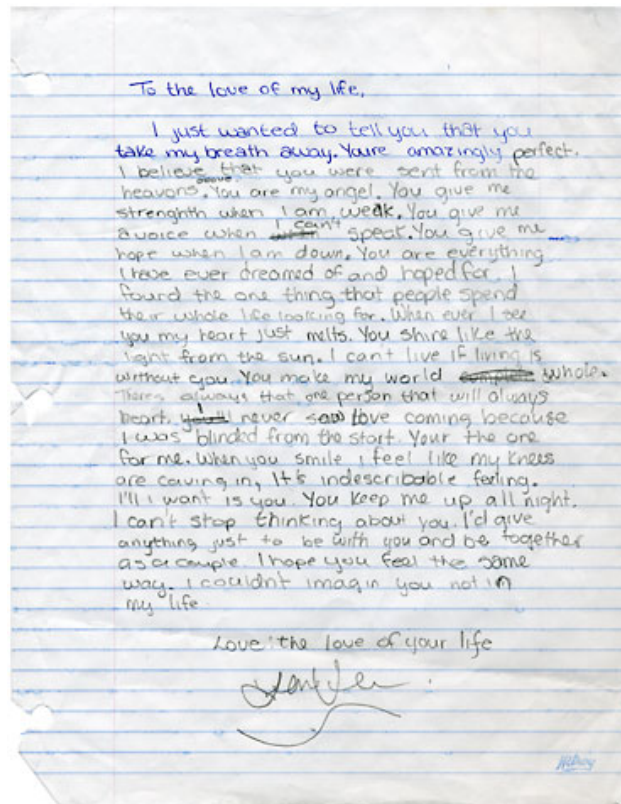
La problématique du sujet, tous médiums confondus, se définit également en regard de cette relation entre le spectateur et l'action à un double niveau, d'une part vis-à-vis l'instance narrative qui prend en charge le récit et d'autre part vis-à-vis le sujet de l'action (personnage, entité humaine ou autre) introduit dans le contenu représentatif du récit. Comme l'explique Beylot en reprenant la conception de Francesco Casetti, la question du « point de vue et de l'énonciation » reste foncièrement liée à la question du sujet. Selon Casetti, y a un « élément qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet, et qui précisément n'abandonne jamais le film : c'est la perspective qui délimite et ordonne le champ visuel, c'est la place d'où l'on suit ce qui tombe sous nos yeux; en un mot, c'est le point de vue d'où l'on observe les choses, car c'est lui qui constitue le pivot autour duquel s'organisent les images et qui en détermine les coordonnées et l'aspect narratif du récit » (Casetti, 1990, p. 43 dans Beylot, 2005, p. 185). Casetti va définir quatre grands types de configurations filmiques ou quatre regards au travers desquels le film s'élabore et se donne au spectateur qui se trouve tour à tour en position de témoin (vue objective), d'aparté (interpellation par un regard de la caméra), à la place du personnage (vue subjective) ou de la caméra (vue objective irréaliste) » (Casetti, 1990, pp. 90-91 dans Beylot, 2005, p. 185).

Dans sa relation au point de vue, la photographie semble osciller entre le point de vue objectif et subjectif. Nous retrouvons cette neutralité dans cette conception anglo-saxonne du point de vue nommé *nobody's shot* qui place le spectateur en position de témoin des événements et qui tend en même temps à créer, comme le souligne Gardies : « une fusion scopique avec le monde diégétique » (Gardie, 1993, p.106 dans Beylot, 2007, p. 198). Mais la variété des points de vue, si elle interfère avec la réalité des sujets du contenu représentatif de l'image (entités humaines ou autres), reste foncièrement liée à la subjectivité du spectateur qui est toujours libre ou

susceptible d'adopter différents types de points de vue qui dépendent en définitive du contexte ou des conditions de représentation de l'œuvre.

1.4.2 Les états d'être et l'ambivalence du sujet

Les pratiques du neutre, comme nous l'avons dit plus haut, se replient fréquemment sur la quotidienneté de la vie actuelle, pour exprimer comme le fait remarquer Audet à propos des fictions contemporaines un « état d'être, un malaise devant la perte d'identité (surmodernité), la difficulté de vivre au présent ou selon nos propres valeurs » (Audet, 2006, p.12). Dans la « photographie plasticienne », Baqué décrit le « sujet contemporain » comme « inquiet de lui-même » aux prises avec « ses pathologies, ses non-lieux et ses possibles, mais fragiles lieux où vivre » dans ce qu'elle appelle aussi des postures de résistance : « résister contre, ou à côté, à l'écart » (Baqué, 2004, pp.186-187). Les pratiques du neutre expriment à la fois une forme de détachement en même temps qu'elle convoque un certain pluralisme émotif comme on peut l'observer dans le travail photographique de Soth. La série *Niagara* (2005) agence différents sentiments associés à la romance ou à la peine, allant du bonheur à l'agonie des cœurs brisés. L'œuvre multiplie les relations poétiques entre la figure des nouveaux mariés et les chutes du Niagara. Les paysages d'eau photographiés entre chien et loup rendent le dessein des nouveaux mariés trouble, incertain. Ils révèlent le sens ironique de la chute elle-même, qui contraste avec l'ascension sentimentale du mariage.



Soth, A. (2005). *To love of my life*, de la série *Niagara*. Collection de Gogosian Gallery.

La présence récurrente du texte dans la série photographique communique littéralement un mal-être psychologique, qui apparaît également comme une manière de détourner le geste plus classique du portrait qui consiste à photographier le visage du sujet. L'artiste cadre des lettres d'amour; l'une d'entre elles montre les derniers échanges amoureux entre un jeune homme et sa petite amie avant que cette dernière ne se soit enlevé la vie. Cette rencontre hasardeuse avec le garçon endeuillé introduit le projet *Niagara* (2005) dans une avenue sombre de la passion amoureuse²⁸. En photographiant la lettre, l'artiste prend ainsi une certaine distance avec le sujet sans exclure tout sentimentalisme et référence avec lui. Ailleurs dans la série, on peut lire

²⁸ L'artiste confie : « There's this one guy named David. He may not be in the book... His girl committed suicide. He had this collection of love letters... the letters were so raw. » (Richard, 2006, en ligne).

sur une bannière l'inscription « LIVE BAND SAT. JOYS DIVORCE PARTY NIGHT », qui exprime une fois de plus, cyniquement, l'effondrement de la vie rêvée que peut représenter le mariage qui rend visible une rupture symbolique dans le récit de vie des divorcés. La série soulève peut-être plus de questions qu'elle n'apporte de réponses à propos de l'expérience vécue par les personnages. Les images de l'artiste rendent possibles de multiples interprétations.

Dans sa démarche artistique, Harry Gruyaert est aussi sensible à ces états d'être ambivalents qui ponctuent l'expérience humaine. Dans le cadre de l'exposition *L'image d'après : Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie* (2007), l'artiste juxtapose dans le même espace ses propres clichés de la série *Variations sous influence* (2006) et des images tirées de certains films d'Antonioni dont *L'avventura* (1960), *L'éclipse* (1962) et *Le désert rouge* (1964). Il reproduit dans le catalogue d'exposition le même procédé, alternant ses images et celles du réalisateur fétiche²⁹ (Toubiana, 2006, p. 46-71). L'un des clichés réalisés par l'artiste présente une femme dans un avant-plan rapproché, le regard tourné dos à la caméra. La femme s'apprête vraisemblablement à traverser une rue, se tenant devant le feu rouge de circulation. Gruyaert capte ainsi un moment de transition. L'action anodine produit un léger suspense. Le geste quotidien bascule dans l'étrangeté, créant un mélange d'attente et

²⁹ La série *Variation sous influence* (2006) cherche à capter sur le vif le souvenir d'un film (un personnage, un lieu, une situation). L'artiste puise dans l'imaginaire cinématographique d'Antonioni, réalisateur marquant du cinéma italien moderne, pour s'émanciper d'une pratique traditionnelle du reportage. Il l'explique lui-même : « Je me sens plus proche des arts plastiques et du cinéma que du journalisme. J'ai vu des films dont l'image m'a davantage appris que des photos en couleur que je connaissais à l'époque. Par exemple, *Le désert rouge* d'Antonioni. C'est d'ailleurs dans ce film qu'il a repeint des rues entières pour essayer de créer une émotion bien précise. Quand je vois le travail de photographes qui font de la mise en scène, je me dis parfois qu'il serait tellement plus simple de repeindre tel mur comme Antonioni, ou de demander à tel personnage de s'habiller autrement [...] Sur le terrain, il s'agit d'une vraie bagarre avec la réalité, d'une sorte de transe pour enregistrer juste une image, ou peut-être tout manquer. C'est sans doute dans le tiraillement, entre une pseudo-fiction et une prétendue réalité, que je me situe le mieux. » (Gruyaert cité dans Toubiana, 2006, p.44).

d'anxiété. À l'avenant, la démarche de l'artiste semble déposséder l'individu de son identité première pour lui attribuer un caractère plus obscur, à demi voilé. La chevelure rousse de la femme fait écho à l'apparence de Giuliana, l'héroïne du film *Le désert rouge* (1964) d'Antonioni. L'image associée à celle du réalisateur renvoie à un photogramme dont la texture floue et granuleuse jette aussi une zone de brouillage sur l'identité du protagoniste. Baqué souligne cet aspect problématique de la photographie plasticienne dans lequel des individus apparaissent « aux prises avec la crise de la ville » dont les sujets semblent écrasés « par une culture urbaine en souffrance » (Baqué, 2004, p. 185). Dans sa démarche, Gruyaert utilise l'environnement urbain pour révéler ce sentiment à la fois familier et étrange du sujet. L'image de Gruyaert incarne le souvenir éphémère du film *Le désert rouge* (1964) dominé par l'état paranoïaque du personnage de Giuliana. La substitution identitaire réussit d'autant plus que le visage de la femme se dérobe de la caméra dans l'image de Gruyaert. Les deux femmes révèlent cette incapacité commune à s'adapter au monde qui les entoure.



Image tirée du film *Le désert Rouge* (1964) de M. Antonioni.



Gruyaert, H. (2003). *Sans-titre*, de la série *Variations sous influence*. Collection de l'artiste.

Dans une autre image, la photographie reconduit le point de vue du spectateur dans la reprise d'une scène de *L'avventura* (1960). Il présente côte à côte le personnage féminin du film, le dos toujours tourné à la caméra et le visage pointant vers le large. C'est la question de l'identification au personnage qui demande ici à être développée en regard du point de vue de l'image photographique. Beylot mentionne à propos de l'usage du point de vue dans le cinéma : « Ce qui compte dans le système, ce n'est pas tant que le regard soit attribué à un personnage ou à la caméra, mais c'est qu'à travers la construction du regard se constituent les figures de l'énonciateur et de l'énonciataire et la valeur structurante du point de vue dans la perception spectatorielle : celui-ci crée une modélisation de l'espace – une "géographie du spectateur"³⁰. » (Beylot, 2007, p. 185). Gruyaert explore cette construction géographique qui renvoie à la création d'un espace où l'identité du personnage apparaît aussi lacunaire que dispersée. L'image introduit un espace sans bornes, solidaire d'un monde océanique puissant et abyssal, qui laisse transparaître le

³⁰ Beylot reprend ici l'expression de Casetti (1990, p. 104) et précise qu'à « chaque configuration correspond respectivement un espace « anonyme (vue objective), « imprévisible » (vue objective irréaliste), « réversible » (interpellation) et « vécu de l'intérieur » (vue subjective) (Beylot, 2005, p. 185).

vide psychologique de son personnage. La photographie de Gruyaert opte pour un point de vue similaire, mais cette fois sans sujet humain, comme pour reproduire une vue gémellaire à celle du personnage de *L'avventura* (1960). Le point de vue du spectateur est télescopé dans le regard de la caméra et la vision de l'héroïne d'Antonioni. L'identité du protagoniste se trouve décomposée par la superposition des points de vue.



Image tirée du film *L'avventura* (1962) de M. Antonioni.



Gruyaert, H. (2003). Sans titre, de la série *Variations sous influence*. Collection de l'artiste.

1.4.3 Le sujet et l'identité collective

« *Le cowboy de Drive End interpelle à lui seul mille et un récits en même temps qu'il constitue une forme de détournement de la figure mythique du cow-boy américain. Sa physionomie et ses attributs interpellent l'imaginaire collectif de nombreux personnages comme on en trouve dans les récits historiques ou fictifs.* » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Le cow-boy de *Drive End* (2010) convoque la figure du personnage sans nom³¹ issue de l'imaginaire western et des road-movies. Sur le plan métaphorique, le « personnage sans nom » vient brouiller « l'identité narrative » du sujet non simplement en raison de son statut anonyme, mais plutôt parce qu'il impose une identité qui, paradoxalement, échappe au récit, en même temps que son passé, son origine, son histoire restent énigmatiques. Le personnage de *Drive End* nous conduit à la question de « l'identité narrative » un concept que Ricœur situe au fondement même du récit :

« Dire l'identité d'un sujet ou d'une communauté, c'est répondre à la question : qui a fait telle action? qui en est l'agent, l'auteur? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même, tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort? La réponse ne peut-être que narrative. Répondre à la question "qui?", comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie.

³¹ On retrouve le personnage sans nom notamment dans le cinéma de Sergio Leone ou de Jim Jarmush.

L'histoire racontée dit le "qui" de l'action. L'identité du "qui" n'est donc elle-même qu'une identité narrative. » (Ricœur, 1985, p. 346).

Le « personnage sans nom » incarne, dans la photographie, ce glissement de l'instance narrative qui échappe au contenu de l'image : les actions entreprises par le personnage sont à peu près inexistantes, et celles qui relèvent de l'histoire ou d'un narrateur (verbalisation narrative) le sont également. Le personnage sans nom nous invite plutôt à chercher l'identité narrative du côté de la réception de l'image et d'une série de savoirs généraux. Comme le souligne Beylot à propos de l'œuvre de fiction, le personnage relève de la « construction spectatorielle » dans sa relation à certaines données culturelles. L'identité du « personnage sans nom » de *Drive End* interpelle « des savoirs encyclopédiques » pour reprendre le terme d'Umberto Eco qui confèrent au spectateur une compétence qu'il « partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient »; il s'agit de savoir qu'ils s'appliquent à la fois aux productions culturelles, mais plus largement aux « objets du monde » et aux pratiques sociales de la vie quotidienne (Eco, 1979, p. 104 dans Beylot, 2007, p. 221).

De même, le cowboy de *Drive End* adopte une identité idéologiquement circonscrite dans la figure de l'icône nationale américaine. Comme le soulignent Christian Lerat et Yves-Charles Grandjeat, le cowboy entretient « une image patriotique renforcée par son courage ». Du président Franklin D. Roosevelt à Ronald Reagan, nombreuses sont les personnalités politiques à avoir endossé le chapeau de cow-boy, affichant ce lien d'appartenance au héros mythique de l'identité américaine³².

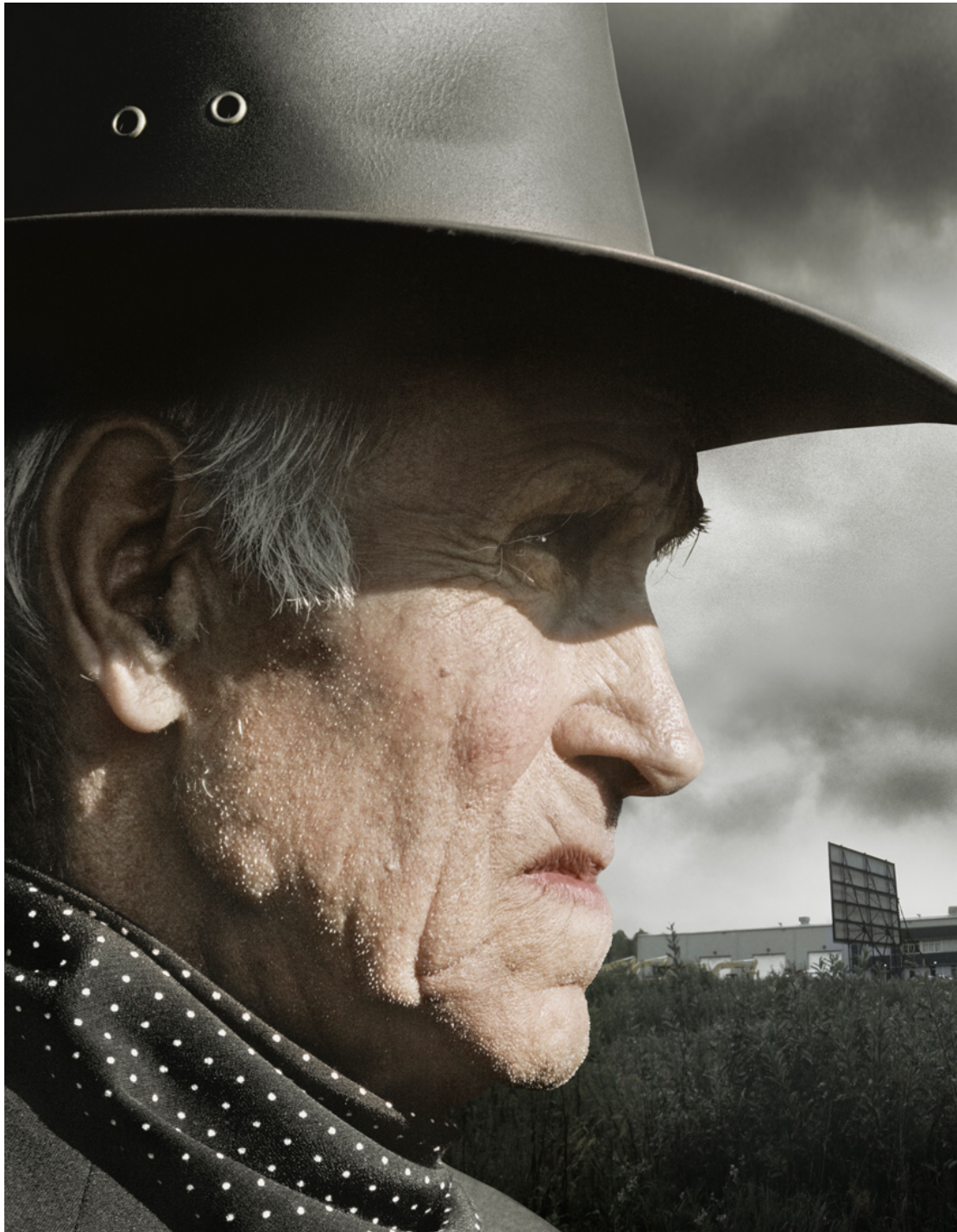
³² Comme le soulignent les deux auteurs, plusieurs biographies de Roosevelt rappellent ces aventures dans l'Ouest : « son dur travail d'éleveur dans son ranch, ses bagarres dans des salons, ses confrontations tendues avec des indiens belliqueux [...] ou encore sa capture héroïque d'un très dangereux hors-la-loi, RedHead Finnegan, après laquelle il se voit décerner le titre légendaire de Shérif ». Cette figure mythique du cow-boy fut fréquemment reprise dans ses campagnes publicitaires (Lerat et Grandjeat, 2002, p. 24-26). Forest évoque

La figure du cow-boy vieillissant, dans les images de *Drive End* (2010) crée une rupture avec l'icône nationale américaine. Elle propose une version de la figure héroïque dépouillée de sa force physique, qui ne saurait pour autant abandonner d'autres qualités comme la sagesse ou la dignité tandis que son âge avancé le place en retrait d'une jeunesse qui formait jadis ses exploits³³.

De la même manière, le personnage de *Drive End* va à l'encontre de la tendance à inféoder au cowboy qui est le modèle héroïque hollywoodien. Le héros est ici plus humain qu'herculéen. L'image se rapproche davantage de son sujet pour extraire le personnage mythique de son historiographie originale. La déconstruction vise à confronter une représentation déjà construite par l'icône nationale à un nouvel environnement créé dans le paysage numérique du cimetière de voitures et du ciné-parc laissé à l'abandon. Si le personnage de *Drive End* appartient en un sens à l'identité culturelle d'une collectivité, sa situation spatiale hors écran le place directement en confrontation avec la décadence de son milieu. Le personnage est représenté à l'extérieur de l'image, comme pour affirmer son existence en dehors du monde de la fiction et pour être transposé dans un monde semblable au nôtre, soumis à l'épreuve du temps et de la mort.

également l'influence de la figure héroïque du cow-boy dans l'ascension de Reagan à la présidence américaine : « L'escalade puis la déroute au Vietnam (1963-1975), le scandale du Watergate (1974) ou encore la prise d'otage de l'ambassade de Téhéran (1979) ont conduit le peuple américain à ressentir le besoin d'être rassuré et de se revoir en vainqueur. L'élection de 1980 lui donne l'opportunité d'offrir le pouvoir à Ronald Reagan : l'ancien acteur de western avait su conquérir l'Ouest à l'écran, il sera bien en mesure de relever le pays » (Forest, 2009, p. 121).

³³ Dans le même sens, de Wayne à Reagan, l'acteur américain endosse de manière conventionnelle la figure mythique du cow-boy : celle du héros viril à la présence rassurante.



Beauregard, M. (2010). Détail de *Sans titre 2*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

1.4.4 L'éclatement du sujet

La photographie permet, comme nous l'avons mentionné précédemment, de montrer l'intériorité des sujets représentés, même si leurs pensées restent paradoxalement opaques ou indéchiffrables. Nous prolongeons ici le raisonnement et développons l'hypothèse de l'éclatement du sujet. Nous montrons de quelles manières le neutre permet de créer une relation particulière entre le monde intérieur du sujet, son espace mental, et le monde extérieur, c'est-à-dire son environnement.

Nous enracinons notre questionnement dans l'aspect descriptif du récit que la photographie s'engage à renouveler dans sa dimension plastique. Dans *Frontières du récit* (1967), Genette s'interroge sur les passages descriptifs et leur économie dans le récit. Il remarque dans la tradition littéraire « classique » (d'Homère jusqu'au roman de la fin du XIX^e siècle) ces deux fonctions de la description : la première joue un rôle « décoratif », la seconde est d'ordre « explicatif et symbolique ». Dans sa dimension décorative, la description est associée à une ornementation du discours et apparaît comme « une pause ou une récréation dans le récit » (Genette, 1966, p. 157). La seconde fonction de la description suppose une correspondance étroite entre l'état psychologique du personnage et son environnement. Elle s'est imposée dans la tradition du genre romantique, en l'occurrence avec l'œuvre de Balzac. Comme le souligne Genette, « les portraits physiques, les descriptions des habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac, et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. » (Genette, 1966, p. 157).

Nous retrouvons dans les pratiques du neutre cette relation entre la description de l'environnement et la description de l'état psychologique du sujet. Le travail photographique de Hicham Benohoud en est un exemple notoire qui rejoint la

problématique de « l'intimité du sujet dans l'espace public³⁴ ». Sa démarche s'articule autour de la mise en crise du sujet humain dans la culture marocaine en lien avec la famille, la religion et la hiérarchie. Les images de Benohoud rendent perceptible une incroyable gamme d'émotions, notamment la tristesse, l'angoisse, l'insécurité, pour montrer un système culturel ankylosé, inactif ou endolori. L'artiste instaure dans l'espace de ses images des aberrations d'ordre physique et mental. Par exemple, la série d'images intitulée simplement Salle de classe, crée un ensemble de mises en scène représentant un univers étrange et ludique intégrant des objets souvent bricolés, des matériaux bruts (carton, ruban adhésif) et des éléments divers (bureau, vêtements, chaussures). Les poses et les cadrages atypiques imposent une ambiance angoissante suggérée, par exemple, par la disparition de certaines parties du corps, qui sont remplacées par des prothèses en carton. D'autres images montrent des groupes enfermés dans des geôles de papier collant. Les visages prennent parfois des allures monstrueuses dans leur enrobage de papier kraft ou sous la lumière plombante du système d'éclairage. D'autres mises en scène montrent des élèves concentrés sur leurs devoirs de classe qui ne font aucun cas de leurs camarades dans des positions et des costumes abracadabrantesques.

³⁴ La photographie contemporaine laisse transparaître sous la plume de Cotton ou de Baqué certaines tensions entre le sujet et la société. Baqué (2004) engage cette réflexion sur les frontières problématiques entre le public et le privé dans un chapitre intitulé « Paradoxe et Aporie de l'intime » (Le travail bien connu de Goldin montre cette ambiguïté entre la vie intime et son exposition au grand jour). De son côté, Charlotte Cotton (2006), dans un chapitre intitulé « Intimité » cherche à montrer diverses formes d'emprunts au langage de la photographie de famille réutilisée en vue d'une présentation publique (notamment le travail de l'artiste Waplington, qui est une figure incontournable des années 1990).



Benhoud, H. (1994-2002). *Sans titre*, de la série *La salle de classe*. Collection de VU.

La série *Azemmour* (2007) de Benhoud suggère aussi ce statu quo entre l'intériorité psychologique de ses sujets et leur environnement. *Azemmour* est une cité patrimoniale. La série s'inscrit dans une relation étroite avec des enfants issus d'un milieu difficile et victimes d'inégalités sociales. Elle livre un regard critique sur la jeunesse dépourvue de ressources économiques et culturelles essentielles. Des fils reliés aux vêtements des enfants suspendent leur corps dans l'espace. Les jeunes personnes sont représentées dans des positions inconfortables qui évoquent une perte de vitalité, un malaise, une inadéquation avec le milieu.



Benohoud, H. (1994-2002). *Sans titre*, de la série *Azemmour*. Collection de VU.

Ma pratique personnelle de la photographie prolonge cette exploration des rapports entre un espace intérieur et extérieur qui confronte l'univers mental des sujets et leur environnement. Le photomontage s'inscrit dans une approche « pathoplastique » de l'image qui participe de l'éclatement du sujet³⁵. La coloration (bleu et rouge), par exemple dans le projet *Sans titre* (2008-) permet de dupliquer des espaces où peut se concevoir une sorte d'univers double.

Cette allusion faite à l'égard du sujet et de son incapacité à se situer dans son environnement est ici redoublée dans la création d'un espace polymorphe et réversible. Le sujet semble se perdre dans les dédales d'un système complexe. L'agencement architectural rend confondants les espaces intérieurs et extérieurs entre les salles de cinéma et l'espace hors cinéma: les toits arrachés de certains bâtiments

³⁵ Nous reprenons ici cette expression de Jean-Claude Polack dans son analyse du film *Shining* (1980) : « L'emprise envahissante du décor et des meubles, des portes et fenêtres, des immenses garde-manger, devient toujours plus abstraite dans leur fonctionnalité. Les formes géométriques, les volumes et les couleurs, les éclats intenses du néon suffisent à éprouver le psychisme d'un homme. [...] La folie de Jack est toute *pathoplastique*, modelée par l'ambiance » (Polack, 1999, p. 24).

s'ouvrent en plein ciel, à d'autres endroits des nuages traînent en avant-plan dans certaines parties recluses des images.

De même, l'utilisation de la coloration peut témoigner sur un plan plus symbolique de cette difficulté que rencontre le personnage à se situer dans un environnement à la fois réel et imaginaire. La valeur descriptive de la photographie s'avère ici efficace pour créer une déconstruction psychologique et spatiotemporelle. Les images sont truquées de telle sorte qu'elles composent un véritable labyrinthe mental qui communique une impossibilité d'agir dans un univers jamais vraiment défini. Chaque montage reconstruit certaines parties du décor que l'on retrouve dans des images précédentes, mais dont l'agencement diffère. Le photomontage exprime les possibilités d'un monde dans laquelle le sujet peine à se situer.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Collection de l'artiste.

1.5 Conclusion

Il m'apparaît difficile de parler de récit au sens fort du terme que ce soit dans l'aspect fragmentaire de la série photographique ou du photomontage. Pour être racontable, l'image photographique doit forcer la pensée à se temporaliser :

« L'image narrative doit imposer un temps de réflexion qui n'est pas de l'ordre de l'instantanéité de l'idée. »

« Une image narrative est une image qui développe une idée, qui la prolonge, qui la contredit, qui explore son sens et les possibilités que celle-ci pourrait prendre. L'image devient narrative lorsqu'elle provoque et convoque la plasticité du sens et du visuel, autrement dit lorsqu'elle relève des possibilités d'écriture et de photomontage. »

« L'image doit témoigner tout au long de ma recherche de cette tension entre la photographie et le récit, sinon elle ne veut plus rien dire. C'est pourquoi, naturellement, être neutre me semble générateur de problématiques. Tenter de rallier

des positions parfois difficilement conciliables dans l'écrit ou l'image, entre l'écrit et l'image. »

« Une image narrative est une image qui pose des questions. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Derrière le neutre se cache la déconstruction. La recherche création est animée par ce désir de décortiquer la matière du récit et celle de l'image. L'œuvre est partagée entre cette vision structuraliste et schématique des choses et cette vision plus phénoménologique, arbitraire, mouvante qui appartiennent au domaine du vécu, des sensations, des sentiments.

Ce neutre, très déconstructiviste, m'amène à comprendre l'architecture du récit. Il fait valoir la capacité de la photographie à questionner certains modèles canoniques du récit, non au sens où il les détruit, mais au sens où il crée une ouverture : déconstruire c'est mieux comprendre chacune des pièces d'un modèle, sa mécanique, ses articulations dans le but de pénétrer au fond des choses et raconter autrement.

Je considère le neutre comme posture artistique non passive, au sein d'une tension perpétuelle qui vise l'exploration de cette dynamique entre l'image fixe et l'image mouvement, l'autonomie de l'image et la série, l'image et la subjectivité du spectateur :

« Dans ma démarche, les sujets humains (pensifs) et certains éléments naturels (ciels nuageux et orageux) influent un sentiment de temporalité. »

« Semblables à l'écran de cinéma et l'arrêt sur image d'un film, mes images suggèrent un rapport plus contemplatif au temps qui problématise ces rapports entre la dimension narrative et descriptive du récit, mais est-ce pour autant que s'exprime dans la photographie un récit ? »

« Je souhaite que le spectateur s'arrête et pense devant l'image, simplement. Je ne m'attends à aucune bonne ou mauvaise réponse. »

« Sans doute en ai-je déjà trop dit. J'écris non pour dire quoi penser ou interpréter, mais aussi pour brouiller les pistes. Si le récit doit suivre le fil de la recherche, ce dernier s'exprime et se constitue véritablement en explorant de nouvelles avenues. Je dois changer de cap avant que mon récit de pratique ne se transforme en photographie, c'est-à-dire avant que ma pensée se fige. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Pensées et images issues d'une pratique artistique personnelle (2007-2011)

« L'œuvre photographique est porteuse d'un discours implicite sur la narration et l'histoire. Il s'agit peut-être d'une autre manière de raconter qui consiste moins à construire un récit à partir d'images, mais de faire appel au récit par l'image. »

« L'allégorie vaut mille récits. La question est alors de savoir raconter sans être trop précis ni trop évasif, mais comment faire et quoi dire? »

« Le cowboy, le ciné-parc, les voitures ne racontent pas d'histoires à proprement parler (de manière séquentielle), ils interpellent plutôt l'imaginaire des grands récits de l'Amérique comme ceux de la conquête, de la colonisation, de l'industrialisation, etc. dans un usage sélectif des signes. »

« Les objets, les personnages et les lieux sont comme des concentrés d'histoires que le spectateur émancipe à la lecture de l'image. »

« Il faut d'abord fractionner l'image (comme dans le photomontage) pour donner naissance au récit, ce qui favorise la multiplicité du sens des signes. » (Récit de pratique, 2007-2011).





Chapitre 2

L'allégorie et la réflexivité : du récit en images aux images du récit

« La photographie semble déconstruire le récit autant qu'elle en appelle à une nouvelle expérience de la temporalité, sans doute plus symbolique ; celle-ci est visible dans la décomposition de la matière et des formes de l'image. La photographie engage un questionnement sur l'imaginaire de la fin dans tous les sens du terme : celle du film, de la projection, de la narration, de l'histoire, ainsi que des mythes et des idéologies qui les accompagnent. La photographie raconte, de manière paradoxale, l'anéantissement du récit lui-même au travers de l'image. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011)

Ce chapitre s'articule autour de ces questions :

« Existe-t-il une distinction entre ce que l'on pourrait appeler le récit en images (photo-roman, bande dessinée, séquence filmique) et les images du récit qui correspondent davantage aux photographies qui résultent de processus d'appropriation d'un film ou d'un roman ? Raconter une histoire et faire référence à celle d'un film d'un roman est-ce la même chose ? »

« Ma démarche artistique s'oriente vers la réflexivité du récit au travers de l'image photographique. D'un côté, je souhaite donner une certaine ouverture à l'interprétant, de l'autre diriger son regard. Je cherche entre les images et leurs assemblages des relations qui révèlent des significations tacites et génèrent un récit

implicite. Pour raconter, je crois que l'image doit créer une ouverture qui sollicite la participation du spectateur. »

« De cette incomplétude évidente de l'image photographique (pas d'histoire ou de séquence narrative au sens fort du terme) naît également un besoin de dire et de raconter. La photographie m'apparaît comme une sorte de récit inversé qui raconte sans rien dire. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Sans doute, trouve-t-on dans l'allégorie cette part de récit virtuel qui entoure l'image photographique et la rapproche du *still cinématographique* :

« Dans la création d'une œuvre, mon intention se porte sur ce qui se passe autour de l'image et du langage. Je ne cherche pas à créer une histoire à proprement parler comme le fait couramment le roman ou le film. J'ai plutôt l'impression d'accumuler des images et de travailler avec des fragments de temps et d'espace, d'évoquer telles ou telles images appartenant à divers récits factuels ou fictifs. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

2.1 Le concept d'allégorie et le récit en photographie

Pour certains, l'allégorie visuelle entretient des rapports étroits avec le récit, tandis que pour d'autres, elle appartient à un domaine distinct qui ne saurait se confondre avec celui-ci. Le concept d'allégorie est complexe. Du grec « *allegoria* », l'allégorie désigne « un procédé par lequel on exprime quelque chose, le plus souvent une idée abstraite, sous la forme de quelque chose d'autre » (Frédéric Elsig, 2012, en ligne). Loin d'être univoque, sa signification suscite de nombreuses interrogations dans le domaine du visuel. Comme le souligne Tony Jappy, l'allégorie est, à l'origine, une pratique de la langue parlée avant d'appartenir à la représentation

visuelle. Elle aurait débuté dans « une sorte de rhétorique mystifiante comme acte de décrire ou de représenter oralement et de manière disjointe certains faits et événements sous l'apparence de tout autres faits et événements qui leur ressemblent à certains égards. »; l'allégorie écrite s'est développée sous forme de « commentaires philosophiques » au VI^e siècle avant notre ère, alors que l'allégorie visuelle s'est développée plus tardivement dans le Haut moyen-âge dans les divers livres d'emblèmes (Jappy, p. 4, 1998).

2.1.1 L'allégorie visuelle aux frontières du narratif, du descriptif et du symbolique

Nous tâchons ici de dissocier divers modes de représentation de l'allégorie dans sa relation à l'image avant d'explorer sa relation avec la photographie contemporaine. Christian Vandendorpe propose de distinguer dans la lecture d'une image allégorique trois régimes cognitifs principaux : le narratif, le descriptif et le symbolique. Sous le régime narratif, les données visuelles sont organisées de manière à produire une lecture similaire à celle du récit. Plusieurs moyens sont considérés dans le domaine de l'illustration, par exemple la reproduction visuelle d'une séquence d'actions ou d'événements, ou encore, la reproduction d'un moment fort représentatif du récit nommé « l'apex » et à partir duquel le spectateur est amené à reconstruire les ressort de l'action et les aboutissements du récit. L'auteur souligne que le régime narratif convient particulièrement à l'illustration de récit appartenant à la culture populaire, comme le sont, par exemple, les récits mythologiques (Vandendorpe, 2005, p. 26). Sous le régime narratif, l'allégorie visuelle apparaît comme un objet à lire et à interpréter en fonction des données culturelles qui y sont véhiculées. En ce qui a trait au « régime descriptif », l'auteur prend à contre-pied le « régime narratif » affirmant « qu'il ne s'agit plus de raconter une histoire, mais de jouer sur la représentation en imposant une image à l'imaginaire du spectateur grâce à sa force

d'évocation » (Vandendorpe, 2005, p. 27). L'auteure reprend cette opposition entre le descriptif et le narratif développée par Gotthold Ephraïm Lessing dans son essai *Laocoön* (1776) qui critiquait le précepte de l'antiquité classique qui veut que la poésie imite la peinture. Lessing suggère au contraire de distinguer les deux formes artistiques, qui sont selon lui radicalement différentes. Cette conception met en évidence le fait que le poème excelle dans la représentation d'actions parce qu'il se développe dans le temps, tandis que la peinture et la sculpture conviennent davantage à la description des objets ou des corps dans l'espace. Du point de vue de Lessing : « Toute tentative de subordonner la poésie à la description picturale ne peut donc que s'enliser dans l'insignifiance; de même, en se voulant trop narrative, la peinture risque fort de sombrer dans l'artifice³⁶ » (Vandendorpe, 2005, p. 27).

Dans l'allégorie, Vandendorpe souligne que les régimes descriptif et narratif peuvent être combinés dans des proportions variables, comme il en va de même pour le régime symbolique. Ce dernier nous rapproche sans doute davantage de l'allégorie. Le régime symbolique désigne selon l'auteur : « un vaste ensemble de productions pour lesquelles le créateur a principalement recours à des symboles afin d'intriguer le spectateur et de l'amener à rechercher activement la signification cachée d'éléments représentés dans le tableau » (Vandendorpe, 2005, p. 28). Les rapports entre l'allégorie et le symbole peuvent aussi paraître problématiques en raison de l'apparence de sens que chacun des deux termes supporte. En effet, l'allégorie désigne « un procédé par lequel on exprime quelque chose, le plus souvent une idée abstraite, sous la forme de quelques choses d'autre » (Elsig, 2012, en ligne). De même, chez Vandendorpe le symbole est décrit comme l'image d'une réalité concrète ou d'une qualité du monde physique « telle la couleur, qui, en plus de signifier son référent, est susceptible de générer un faisceau de significations abstraites qui en

³⁶ Vandendorpe rappelle également que cette conception de Lessing, abondamment discutée, inaugure la réflexion moderne sur l'esthétique et contribue à penser et concevoir l'autonomie de la peinture comme forme d'art (Vandendorpe, 2005, p. 27).

dérivent » (Vandendorpe, 2005, p. 27). Nous avons ici affaire à deux conceptions pertinentes entre l'allégorie et le symbole qui méritent d'être soulignées. Nous remarquons que chez Elsig le symbole est un mode de représentation de l'allégorie visuelle, tandis que chez Vandendorpe l'opposition se définit entre le symbole contenu dans un seul terme et l'allégorie qui exige au moins une proposition pour se développer.

Il convient de préciser ces deux conceptions d'Elsig et Vandendorpe. D'une part, Elsig distingue trois modes distincts de l'allégorie dans sa relation à l'image : « le symbole », « la personnification » et « l'exemplification. » (Elsig, 2012). Dans le premier, l'allégorie s'apparente au symbole dans la mesure où elle consiste à représenter une idée abstraite, par exemple, en utilisant une couleur, un animal ou un objet. Dans le deuxième, l'allégorie constituée par la « personnification » désigne la représentation d'un concept par la figure humaine, que l'on retrouve particulièrement dans le répertoire de la mythologie, de la peinture d'histoire ou du portrait. Enfin, le troisième concerne l'exemplification, laquelle vient exprimer un concept à travers une situation « comme l'illustre notamment les Triomphes antiques dans lesquels l'empereur, généralement accompagné de la personnification de la Victoire [...] conduit un char au milieu d'un cortège triomphal. » C'est l'évènement représenté ici qui traduit en quelque sorte le concept développé par l'artiste. (Elsig, 2012, en ligne). D'autre part, Vandendorpe fait un partage des notions en soulignant l'opposition entre le symbole et l'allégorie qui ne relèvent pas du même plan d'expression. Si l'on considère que l'allégorie exige une proposition pour se développer, celle-ci « peut même se poursuivre à travers la fable voire un roman tout entier » marquant une fois de plus le lien qui unit l'allégorie au récit parlé ou écrit et sa filiation à la représentation d'une séquence de faits ou d'évènements. De ce point de vue l'allégorie est une création syntagmatique tandis que le symbole est un élément contenu dans un seul terme (exemple : lion, faucille, rouge). Vandendorpe accorde au

symbole un sens plus classique et représentatif de l'objet unique, par exemple, « le lion fréquemment utilisé dans l'iconographie chrétienne est un symbole au service du roi » tandis que l'allégorie permet plutôt de signifier plus ouvertement un concept, une idée représentée par l'objet ou le roman (Vandendorpe, 2005, p. 29).

2.1.2 La photographie contemporaine et les dérivations de l'allégorie

Afin que l'œuvre soit envisagée comme allégorie visuelle, l'artiste doit développer différentes stratégies, ce que nous analysons subséquemment dans les processus référentiels en photographie contemporaine. Mais avant, il est tout aussi important de comprendre les fondements de cette relation communicationnelle entre l'allégorie visuelle, l'artiste et le spectateur. Dans les conditions de son interprétation, l'allégorie visuelle enclenche chez ce dernier une activité sémiotique qui dépend tout autant de l'intention de l'artiste à faire passer l'allégorie dans le champ de la réception que celle du spectateur lui-même et sa capacité à interpréter l'allégorie. Le choix des éléments représentés par l'image et le discours verbal ou écrit qui accompagne l'image sont aussi des données sémiotiques qui permettent au spectateur de comprendre l'intention de l'artiste et le sens de l'allégorie.

L'allégorie visuelle est perçue au travers de codes esthétiques et de références culturelles. De la même manière, elle implique que l'artiste organise et met en œuvre le contenu allégorique d'une image afin qu'il soit reconnu comme tel. Dans sa dimension classique, l'allégorie visuelle implique la reconnaissance d'un certain nombre de signes dont le spectateur doit maîtriser le sens, cette citation de Vandendorpe montre clairement ce rapport à la « traduction du visuel » qui fournit en quelque sorte la clé de lecture de la peinture de Hans Memling (*L'Allégorie de la Vierge*, 1480) :

« le regard chastement dirigé vers le bas des mains croisées devant soi dénote chez la femme une attitude extrêmement réservée. L'améthyste géante qui enserre le bas du corps est, selon le Dictionnaire des symboles, " une pierre de tempérance qui garde de toute ivresse "; cette pierre, qui est portée par les évêques, serait aussi " le symbole de l'humilité, parce qu'elle est de la couleur de la violette ". Cette couleur étant aussi celle du vêtement, il est clair que ces connotations sont à rapporter à la femme, par métonymie. Au bas du rocher, deux lions redoutables semblent monter la garde. Très fréquents dans l'iconographie chrétienne – cet animal est un symbole de force et de courage au service du roi –, il est donc clair que leur présence ne constitue pas une menace, mais une protection pour la jeune femme. Pour preuve, ils portent sur le dos un écu indiquant leur qualité de chevaliers servants. Enfin, on aperçoit une source d'eau pure jaillissant du rocher, symbole de vie éternelle. » (Vandendorpe, 2005, p. 29).



Hans Memling, *L'Allégorie de la Vierge*, 1480.

L'allégorie visuelle classique repose sur la compréhension d'un certain nombre de symboles rattachés à l'image et qui ne sont pas donnés d'emblée pour qui ne sait pas « lire l'image » ou la déchiffrer. La « lisibilité de l'allégorie classique » repose donc sur la capacité du spectateur de reconnaître les codes symboliques avant de déboucher sur leur signification unifiée et l'interprétation allégorique. L'allégorie visuelle affirme ici clairement sa nature propositionnelle et sa dépendance au langage, tandis que l'allégorie contemporaine est plus encline à la subjectivité dans l'interprétation qui peut en être faite. Une première raison, fort simple, est l'inexistence de lexique préétabli qui définirait chaque objet et chaque geste représentés dans la culture contemporaine. L'allégorie, dans sa relation à l'image contemporaine, semble appeler davantage la reconnaissance de certains indices qui appartiennent à l'imaginaire collectif pour interpréter l'image. Il s'agit moins ici de décrypter une série d'éléments codifiés que d'observer certains éléments venant représenter le concept qui renvoie aux savoirs du spectateur.

En effet, l'image contemporaine intègre un ensemble de symboles qui ne se lisent pas aussi facilement que *L'Allégorie de la vierge* (1480) de Hans Memling. L'image contemporaine n'est pas identifiable selon un lexique préétabli formé de clichés. La signification allégorique repose sur une relation partagée entre l'intention de l'artiste et son interprétation : « L'iconographie contemporaine dispose d'un vaste répertoire de figures réelles, issues du monde du spectacle, du sport ou de la politique, etc. qui sont susceptibles de donner un trait de caractère ou un concept, pourvu qu'il soit précisé par le contexte environnant »; de la même manière, nous interprétons l'allégorie contemporaine en fonction de l'imaginaire collectif qui représente « un vaste répertoire de figures puisées dans la production de la culture de masse qui semblent vivantes dans notre esprit. » (Vandendorpe, 2005, p. 36). Ainsi, le signe allégorique évolue en fonction de son contexte historique et culturel. Quant à elle,

l'allégorie contemporaine s'enrichit de l'ensemble des connotations qu'elle suscite dans différents contextes et époques.

De nos jours, divers processus référentiels sont mis en œuvre dans l'allégorie visuelle. Mireille Thijsen étudie aussi cette importance accrue de l'allégorie visuelle contemporaine en photographie. Dans la pratique artistique, elle remarque les références accrues à l'histoire de l'art. C'est le cas dans les productions photographiques de Jeff Wall qui est une figure majeure dans l'utilisation de l'allégorie contemporaine. L'artiste puise abondamment dans l'histoire de l'art visuel et du cinéma, de même, qu'il emprunte des stratégies associées au domaine du documentaire et à celui du théâtre. Il réalise des images mises en scène et élaborées avec une équipe comparable à une petite production de cinéma. Sa démarche consiste souvent à s'approprier un lieu ou un site. Il lui arrive d'intégrer des personnages dans l'image pour traiter d'un sujet sociopolitique ou philosophique. À titre d'exemple, l'œuvre *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Army Patrol, near, Maqor), Afghanistan, hiver* (1986) est le résultat d'une mise en scène qui constitue un questionnement sur l'objectivité documentaire de la photographie. L'allégorie apparaît comme « une construction fictive qui implique une part de vérité dans la mesure où elle intègre des fragments du réel, comme dans un film documentaire. » (Thijsen, 2005, p. 51). Le mode allégorique définit également un ensemble de pratiques référentielles qui empruntent certaines figures emblématiques de la peinture. C'est le cas notamment du duo Pierre et Gilles qui fabrique des êtres hybrides en reprenant des attributs des icônes des saints ou des héros mythologiques ou encore de Cindy Sherman qui remet en question la représentation du corps en intégrant des références à la culture contemporaine, à l'art occidental. La reprise d'une œuvre connue d'un artiste ancien par un artiste contemporain est aussi un processus largement répandu dans l'art contemporain. À titre d'exemple, la pose adoptée par un protagoniste dans le tableau photographique instaure un dialogue entre

le passé et le présent. C'est ce que montre, par exemple, Mélanie Blanchot en se réappropriant des peintures célèbres au travers de mise en scène de la vie urbaine contemporaine. Dans une des images de la série *Fontainebleau* (2001), elle reconstitue le tableau original du XVI^e siècle en reprenant le titre, les deux femmes nues, la baignoire, leur geste et la position des personnages dans l'espace. La série problématise ainsi « la place de la sexualité féminine à l'intérieur de l'histoire de la représentation artistique. » (Thijsen, 2005, p. 55).

Dans la photographie contemporaine, Thijsen souligne que les « lectures allégoriques » augmentent « la multivalence des images, les rendent moins explicites sur le plan de la sémiotique » (Thijsen, 2005, p. 55). En effet, à défaut de reposer sur un ensemble de symboles à déchiffrer (comme dans sa forme plus classique), l'allégorie contemporaine donne plus de liberté à l'interprétant. Il est lui-même amené à trouver le sens de l'image en fonction des références et du contexte culturel : « l'allégorie photographique contemporaine n'a pas une signification unifiée : ses concepts évoluent sans cesse pour être intégrés à des stratégies artistiques nouvelles et aux discours changeants de la critique de l'art. » (Thijsen, 2005, p. 55).

2.1.3 L'allégorie et la réflexivité

Nous analysons ce rapport entre la réflexivité et le récit dans le domaine de la narratologie, ensuite, nous proposons de comprendre son fonctionnement, plus particulièrement, au travers de l'allégorie en photographie.

Dans le domaine de la narratologie, la réflexivité se définit dans sa relation au métarécit. Genette définit le métarécit comme un récit second à l'intérieur d'un premier récit, comme dans *Les Mille et une nuit* ou *Le manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (1965); selon lui le « métarécit » fonctionne par principe «

d'emboîtement » de plusieurs récits l'un dans l'autre. Notons, toutefois, que Genette rejette le sens du préfixe « méta » en usage chez les linguistes comme étant plus particulièrement un langage sur un autre langage » ; de fait, il cherche à dissocier le métarécit « un récit second dans un récit premier », du métarécit des linguistes « un récit portant sur un récit autre » comme c'est le cas notamment dans les récits philosophiques portant sur l'histoire (Genette, 1972, p. 239). Nous distinguons également les « métarécits réflexifs » développés par Lucien Dällenbach qui « se caractérisent par sa propriété de réfléchir le récit, de le couper, de l'interrompre [...], d'introduire dans le discours un facteur de diversification.³⁷ » (Dällenbach, 1997, p. 70).

Dans la théorie du cinéma, Christian Metz précise que « d'ordinaire, réflexivité et mise en abyme sont considérées, sinon comme synonymes, du moins comme largement coextensives » et poursuit en disant « ce qui m'intéresse dans l'abyme ce n'est pas l'abyme, mais l'énonciation. » affirmant ainsi que la mise en abyme n'est qu'une des nombreuses manifestations d'un principe de réflexivité défini plus largement (Metz, 1991, p. 94). Nous retrouvons également chez Metz de nombreux exemples de la réflexivité du récit cinématographique et du « principe d'énonciation ». Metz rappelle que « montrer le dispositif filmique » est une figure réflexive-type qui « peut raconter beaucoup de chose » : « La présence du sensible du dispositif se trouve démultipliée, diffractée à travers tout le film, engagée dans des jeux complexes de prises, de métaphores et de renversements » (ce qui est mis en évidence par, exemple, dans *Intervista* (1987) de Federico Fellini ou *Persona* de Ingmar Bergman (1966); il décèle d'ailleurs dans ces films « des allégories subtiles et déplacées du spectacle cinématographique » (Metz, pp. 88-89). Si l'on se place du

³⁷ Nous pouvons ici faire un parallèle entre certaines expérimentations menées par le passé de Diderot aux postmodernistes. Comme le fait remarquer Audet la littérature actuelle « n'hésite pas à refléter dans les œuvres le geste même de l'écriture et plus encore à raconter qu'elles racontent et même parfois à raconter qu'elles ne racontent pas. » (Audet, 2005, p. 14).

point de vue de la réflexibilité des œuvres cinématographiques, non pouvons distinguer avec Beylot « différents types de phénomènes réflexifs ou de discours méta », par exemple « des discours sur le cinéma tenus à l'intérieur des œuvres elles-mêmes » et « des représentations de l'univers du cinéma » (Beylot, 2005, p. 103). De même, nous trouvons, dans la théorie du cinéma, d'autres classifications comme chez Gilbert Cohen-Sébat qui oppose deux grandes formes de réflexivité : « la réflexivité cinématographique consiste à afficher le dispositif, autrement dit à inscrire dans le film des références au fait cinématographique (il s'agit d'une part des films qui mettent en scène le cinéma comme institution, c'est-à-dire qui présente des personnages appartenant au monde du cinéma (acteurs, réalisateurs, producteurs, etc.) ou qui évoquent la genèse d'une œuvre, d'un tournage ou encore la relation entre le film et son spectateur) » et d'autre part, un second type de réflexivité cinématographique peut se manifester à travers l'énonciation filmique, il s'agit de : « tous les effets d'écriture qui rendent visible le filmage ou qui affichent, fut-ce insidieusement, leur appartenance au langage cinématographique ». (Cohen-Sébat, 1943, p. 53, dans Beylot, 2005, p. 103).

À la lumière des exemples que nous venons de mentionner, nous proposons de faire la distinction entre trois registres de réflexivité qui peuvent s'appliquer à la photographie : 1) la « réflexivité interne » synonyme de la mise en abyme (un premier exemple : un film contenant des éléments du langage cinématographique ou une photographie contenant des éléments du langage photographique); 2) la « réflexivité transmédiatique » (un médium contenant des éléments du langage d'un autre médium ou un film contenant des éléments du langage photographique); enfin, 3) la « réflexivité narrative » (un film ou une photographie contenant des éléments du langage narratologique associé au vaste répertoire de la narratologie qui définit la science du récit. Reprenant à notre compte le postulat de Metz à propos du cinéma, « ce qui m'intéresse dans la réflexivité ce n'est pas la mise en abyme », mais plus

précisément la présence d'une voix narrative explicite ou implicite, nous affirmons que la « réflexivité du récit » dans le domaine de la photographie fonctionne sur l'axe « transmédiatique et narratif » au travers desquels la photographie sollicite à la fois l'activité narrative du spectateur et d'autres formes d'art (par exemple, la littérature ou le film), par le biais de la référence visuelle comme c'est notamment le cas dans la monstration du dispositif cinématographique dans les images de *Drive End* (2010) :

« Les images reproduisent différents jeux de miroir avec le cinéma; sans faire une liste exhaustive nous retrouvons sur le plan iconographique : le ciné-parc avec les voitures et l'écran, le cowboy et ses allusions à différents héros westerns la route à la frontière du ciné-parc qui renvoient au genre cinématographique du road movie; de même sur le plan plus formel ou installatif : le support composé de l'impression et de la projection lumineuse tout comme la pénombre dans la salle d'exposition induisent un rapport à la salle obscure du cinéma tous ces éléments semblent constituer des marques ou sortes d'indices qui montrent que la photographie participe bel et bien de la réflexivité dans sa relation au récit. » (Récit de pratique personnel, 2010-2011).

Si l'on suit la thèse de Beylot, la réflexivité du récit s'élabore à « l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre » c'est-à-dire qu'il n'y a pas de récit interne à l'œuvre, que tout dépend des compétences interprétatives du spectateur. De la même manière, il n'y a pas de récit sans le « réseau d'interprétations spectatoriennes qu'elle suscite »; selon François Récanati « tout élément du récit serait virtuellement réflexif puisqu'il reviendrait au spectateur de le considérer comme transparent ou opaque, comme renvoyant au monde fictionnel ou au geste énonciatif qui l'élabore ». (François Récanati, 1979, pp. 18-33 dans Beylot, 2007, p. 98-12). Par conséquent, ne pouvons-nous pas dire que la photographie « réfléchit en même temps qu'elle présente quelle

chose d'autre qu'elle-même³⁸ ? » (François Récanati, 1979, pp. 18-33 Beylot, 2007, pp. 98-12).

Bien évidemment, la photographie n'échappe pas à cette conception de la réflexivité avancée par Beylot et Récanati, nous n'avons qu'à penser au fameux « punctum » de Barthes et la manière par laquelle la photographie permet au spectateur de s'investir mentalement et affectivement dans l'image. De plus, dans un même mouvement, sentir le plaisir et l'envie de voir au-delà d'elle, tout comme la réflexivité marque un point d'attachement à la fiction, si l'on se réfère à Odin à propos de cette définition que donne Barthes du « punctum »³⁹.

De la même manière, nous observons dans « les dérives de l'allégorie en photographie contemporaine » certaines stratégies identifiées par Thijsen qui valident cette rencontre entre la photographie et le métarécit puisqu'elle affirme que l'allégorie produit des « effets narratifs en sollicitant l'activité interprétative du spectateur » ; elle cite notamment l'œuvre de Jeff Wall, de Sorel Cohen, de David Buckland, de Sam Taylor Wood et de Pierre et Gilles et d'autres. Les stratégies allégoriques employées par ces artistes consistent généralement à s'approprier, en usant de références visuelles, des œuvres connues de l'histoire de l'art qui sont

³⁸Dans son analyse de la réflexivité de l'œuvre audio-visuelle, Beylot rapporte cette conception du signe chez Récanati selon laquelle le « signe se rapporte à la chose qu'il représente » et de l'autre « le signe est considéré pour lui-même où on bascule alors de ce qui est représenté au fait de représenter. » (François Récanati, 1979, 18-33 dans Beylot, 2007, pp. 98-12).

³⁹ Nous rappelons ici les propos de Odin : « la photographie serait dotée d'une fonction « fictionnalisante » proche du concept barthésien : « où tout commence par la découverte d'un punctum (rappelons que le punctum est un détail capable de stimuler le désir de celui qui regarde la photographie). Que se passe-t-il lorsque quelque chose dans la photo me point ? La photo qui était jusque-là limitée à son cadre voit ce cadre éclaté : une sorte de "hors champ subtil" commence à exister "comme si l'image lançait le désir d'aller au-delà de ce qu'elle donne à voir" (Barthes, 1980, p. 96) peu à peu une structure narrative se met en place. » (Odin, 2000, p. 156).

porteuses de sens allégoriques comme nous l'avons expliqué plus haut (Thijssen, 2005, p. 50).

Nous observons également ce rapport entre le métarécit et la transtextualité comme le fait remarquer Richard Jacquemond dans son analyse des « effets de réel » de Roland Barthes, dont nous proposons ici de relire ce passage : « On a dit que le roman est construit sur un fond historique, dans une mosaïque de références littéraires, religieuses et artistiques. Les conditions géographiques, l'ambiance sociale et culturelle sont déjà établies pour narrer l'histoire. C'est pourquoi l'histoire dans les romans historiques est un métarécit dans lequel le récit à raconter va se dresser, elle contribue à ancrer le récit. » (Jacquemond, 2000, p. 289). Ne pourrions-nous pas ajouter en regard des allégories contemporaines que la référence à l'histoire contribue à créer des « effets narratifs » en même temps qu'un questionnement sur l'histoire elle-même. Cotton aborde dans un chapitre intitulé « Moments d'histoire » des pratiques qui participent de l'allégorie et qui adoptent une approche « radicalement opposée à celle du reportage⁴⁰ ». Par exemple, le recours à l'allégorie est manifeste dans l'œuvre d'Antony, comme dans ses images prises lors de la guerre en Bosnie et au Kosovo qui montrent les traces légères et ambiguës d'actes de violence passés et qui rendent visibles les « effets indélébiles d'évènements tragiques sur un lieu et une culture » ou encore évoquent « la tragique destruction de l'histoire des civilisations »; d'une autre manière, l'oeuvre *Destroyed Radio Installations*, Kabul, December 2001, 2001, de Simon Norfolk, montre un paysage dévasté « à l'image de la peinture romantique qui représente le déclin des grandes civilisations » (Cotton, 2005, p. 167-

⁴⁰ Dans cette photographie les artistes « prennent le temps de réaliser leur image, ne se placent jamais au cœur de l'action et arrivent toujours après le moment décisif [...] désireux de capter la réalité sociale de manière posée et contemplative. »; de la même manière, « les sujets qu'ils choisissent de traiter diffèrent également de ceux des photojournalistes. Ils ne cherchent pas à être au cœur chaotique de l'action ni à proximité d'individus qui souffrent, mais plutôt à saisir ce qui reste après le passage de la tragédie, à capter les conséquences du désastre avec un regard et un style qui proposent un autre point de vue riche en significations. » (Cotton, 2005, p. 167).

175). Ces artistes présentent des « moments d'histoire » qui combinent les questions politiques et esthétiques avec un souci de composition et d'agencement des couleurs, étant pleinement conscients de la dimension allégorique et des récits auxquels nous convient leurs images.

2.2. Ce que nous dit la photographie dans sa relation à la ruine

« Quand je photographie, je le regarde par fragments. Chaque objet m'apparaît comme un élément à extraire partiellement ou entièrement de son contexte, de son histoire, à recontextualiser dans mes photomontages. »

« Le photomontage exprime une accumulation d'éléments, une forme d'éclectisme, un concentré de récit enfoui dans la matière plastique de l'image. »

« Les idées comme les images ont besoin pour se singulariser d'abandonner certains éléments de leur identité première et de se frotter à d'autres identités que la leur, ce que permet le photomontage. »

« Le ciné-parc est réellement et géographiquement à mille lieues du cimetière de voitures. Leur superposition dans le photomontage recrée un nouveau lieu, mais montre avant tout l'enjeu symbolique qui les unit malgré la distance géographique. »

« Le photomontage ouvre et construit un espace qui se prête à la méditation sur le temps et l'histoire. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Certes, la ruine participe de la narrativité dans sa capacité à interpeller l'imaginaire du spectateur, ce que traduit Sophie Lacroix dans l'expression « ce que nous disent les ruines » qui est aussi le titre d'un ouvrage (2007). De la même

manière, nous nous engageons à prolonger la réflexion de l'auteure en révélant certains éléments narratifs susceptibles de montrer ces liens étroits existant avec la photographie, la ruine et le récit. La recherche s'articule autour de la ruine photographiée et de la ruine du récit, qui sollicite toutes deux, sur le mode allégorique, une réflexion sur l'histoire, le temps et la narration.





Beaugard, M. (2007-2011). Œuvres en cours.

2.2.1 Le récit entre la mélancolie le fragment

« *La ruine est une image engorgée de significations au travers desquelles déambulent mon regard et mes pensées.* »

« *La ruine est une image dont l'histoire revêt une forme fragmentaire, celle-ci s'écrit et se réfléchit par paquets.* » (Récit de pratiques personnel, 2007-2011).

Dans son célèbre article *Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1984), Craig Owens fait de la ruine une figure exemplaire de l'allégorie. L'auteur soulève ces rapports entre l'allégorie de la ruine par la pratique artistique et « ses techniques d'appropriation, sa spécificité situationnelle (site specificity), son côté éphémère, sa capacité d'accumulation, sa discursivité et son hybridation, en plus de son éclectisme et de sa qualité statique » (Owens, 1984, p. 206). Owen soutient que l'allégorie est autant une « attitude, une impulsion, qu'un processus » (Owens, 1985, p. 204 dans Jappy, 2005, en ligne). S'inspirant du texte de Benjamin (*Origine du drame baroque allemand*, 1985), Owens remarque que l'allégorie est caractérisée par un certain nombre de figures spécifiques : qu'elle est orientée vers le passé ; qu'elle est l'appropriation par l'allégoriste de l'image d'un autre ; enfin, qu'elle est « pénétrée d'un certain discours » dans sa relation à la langue parlée ou écrite, ce qui fait de l'allégorie une forme analogue à la ruine (Jappy, 2005, en ligne).

En effet, certains traits de l'image allégorique relevés chez Benjamin paraissent pertinents aux yeux d'Owens, puisque'il s'agit, d'une part, du regard mélancolique de l'artiste allégoriste, et d'autre part, des deux emblèmes clés de l'allégorie qui sont la ruine et la tête de mort⁴¹ (Owens, 1984, pp. 205-206). De plus,

⁴¹ Owens cite cet extrait à propos de Benjamin faisant ressortir l'affiliation entre l'allégorie et la mélancolie : « Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celui-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il

l'allégorie comme processus traduit un intérêt pour le « désuet et le fragmentaire, et l'incomplet » qui s'expriment aussi dans la ruine qu'Owens identifie comme « l'emblème allégorique par excellence» (Owens, 1984, p. 206). Nous retrouvons ces caractéristiques de l'allégorie chez des artistes marquants de la postmodernité (notamment, Robert Rauschenberg, Cindy Sherman ou Sherry Levine). De la même manière, Jappy identifie cette affection particulière chez Owens pour les spécialistes du photomontage, faisant ressortir du même coup cette analogie entre la photographie et la ruine sous le mode allégorique « Nous devrions aussi nous attendre à rencontrer une motivation allégorique dans le photomontage, car son point commun avec l'allégorie, c'est qu'elle accumule sans cesse des fragments ». (Jappy, 2005, en ligne).

La ruine apparaît également comme une figure réflexive de l'histoire profondément marquée par l'idée de disparation. Benjamin dépeint cette analogie entre « allégorie/pensée/ruine/chose » : « c'est le thème allégorique entendu comme le thème mythique qui constitue pour une société donnée une communication indirecte, ce par quoi une société se reconnaît parce qu'elle s'identifie aux idéaux véhiculés par ces emblèmes ; de même donc, la ruine dit quelque chose de plus que la chose banale par le langage indirect du manque, elle dit la présence essentielle et devient thème ontologique » (Lacroix, 2000, p. 118). De même, Yves Bonnefoy écrit « Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence [...] Qu'est-ce que la présence [...] c'est un instant qui va mille fois se perdre. » (Bonnefoy, 1983, p. 35).

se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie: il sera désormais hors d'état d'émettre une signification, un sens; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance : voilà sa réalité, non pas psychologique, mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture » (Benjamin, 1985, p. 97).

De manière analogue, la photographie illustre également cet art de la présence et de la disparition que l'on retrouve dans la ruine. Barthes écrit à propos du fameux concept de « ça-a-été »: « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là [...] et puisque que cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie [...] ce que j'intentionnalise dans une photo, ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la référence [...] cela que je vois a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié ». (Barthes, 2002, p. 851). Ce faisant le geste de la photographie serait celui d'enregistrer ce qui disparaît et de rendre présent à la vue, paradoxalement, l'objet même de cette disparition. La ruine et la photographie engagent toutes deux un mouvement d'intériorisation en lien avec un sentiment de perte associé à la mélancolie : « La ruine est poétique au sens romantique du terme, parce qu'elle figure un lointain inaccompli, une origine inaccessible, vitalisée, brisée qui perdure en résistante mélancolie » (Lacroix, 2007, p. 125). Dans le même sens, Martha Caraion mentionne que la ruine et la photographie signifient de la même manière alors que les images des ruines portent « en elles les stigmates de référents absents, mais elles en sont le parfait portrait » (Caraion, 2003, p. 328).

C'est donc dans la représentation de ruines que la photographie retrouve son « double » ce que met en lumière Caraion en regard de cliché de Pompéi : « leur temps est identique, interrompu brusquement à un instant de son écoulement et exprimé par l'image atemporelle d'un fragment de vie suspendu. » (Caraion, 2003, p. 329). Dans sa relation à la ruine, la photographie appelle l'esthétique du fragment alors que le geste photographique opère une « coupe temporelle et spatiale » qui se lit dans un éternel présent: « La photographie n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du cut, qui fait tomber ses coups à la fois

sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. [...] Elle interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant un seul instant ». De même, dans sa relation à l'espace, elle « fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue »⁴² (Dubois, 1990, p. 148). La photographie se révèle également comme fragmentaire parce qu'elle éveille dans sa relation au récit son incomplétude. En ce sens, elle pose une réflexion sur le récit et ses manques. Elle opère moins comme un liant comme dans la continuité de la séquence et le mouvement que comme une emblème de cette image isolée du continuum spatio-temporel du récit. Dans le même sens, les fragments qui figurent la ruine « ne peuvent trouver entre eux de congruité; par définition, le fragment est isolé, séparé et étranger à d'autres fragments qui sont à proximité » (Lacroix, 2007, p. 101). L'image isolée de la série ou de la séquence entretient également un rapport d'affinité avec le cadrage qui est le « fragment d'un élément qui, ici, va devenir le point focal à partir duquel l'histoire se raconte, en l'histoire d'une impossibilité, celle de sa totalité. » (Lacroix, 2007, p. 101).

Dans cette fragmentation du temps et de l'espace, le récit auquel nous convient la ruine et la photographie se révèle dans sa dimension aussi lacunaire que dispersive, mais laisse une grande place à l'imagination du spectateur. Par exemple, le cadrage exploite ce besoin de narration chez le spectateur dans sa relation au hors champ de l'image et au travers duquel s'exprime l'activité imaginaire. Le cadrage de la photographie laisse deviner comme dans le film un espace vide que le spectateur est invité à interpréter et construire. Gardies décrit l'espace pictural au cinéma comme une structure tripartite agencée autour de trois pôles : « l'ici, c'est-à-dire ce qui apparaît dans le champ; le là, à savoir l'espace non visible mais contigu qui se situe

⁴² Nous pouvons également établir un parallèle entre la coupe temporelle et l'idée de la scène qui peut se rapporter à l'espace pictural et à l'espace-temps. Juhel rappelle avec Aumont que toute image figurative (fixe ou animée) présente une scène, notion héritée du théâtre, prise au triple sens du terme : espace de jeu des acteurs, lieu de l'action des personnages et fragment de l'action dramatique (Aumont, 1990, cité dans Juhel, 2006, p. 36).

dans le prolongement du champ; et l'ailleurs, c'est-à-dire l'espace non visible et non continu » (Gardies, 1993, pp. 25-26). Nous retrouvons cette construction tripartite de l'espace cinématographique dans l'image photographique, en plus d'observer certaines particularités liées à sa fixité ontologique. Le temps de l'image photographique n'obéit pas au défilement des photogrammes sur l'écran : l'image filmique se caractérise par sa dimension éphémère, en raison de l'évanescence des photogrammes qui s'effacent toujours vers le suivant, « un présent toujours en fuite » (Gardies, 1993, p. 86). C'est dans l'espace fixe de l'image que l'œil spectatorial retrouve une certaine mobilité comme en peinture et renoue du coup avec la temporalité. De même, le regard d'un personnage dirigé vers l'extérieur du cadre accentue cet effet de spatialité sans bornes qui prolonge le champ de l'image vers un ailleurs non visible, mais suggéré.

Dans sa relation au récit, l'allégorie de la ruine participe d'un processus d'anticipation et de rétrospection du temps, qui n'est pas étranger à la photographie. Lacroix explique de quelles manières le tableau de ruines joue avec le temps dans ces deux directions : « soit en alimentant le rêve d'un retour à un temps passé, soit comme nous l'avons déjà montré, en anticipant la destruction future qui est programmée et que le peintre s'applique seulement à révéler » ; elle rappelle le mot d'ordre de Diderot qui résume la « mentalité ruiniste » par la devise « il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt » ou encore « notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons » (Lacroix, 2007, p. 92).

La pratique du photomontage participe de ce double mouvement de rétrospection et d'anticipation de la ruine dans sa relation à l'architecture comme le montre ma démarche artistique :

« Je travaille à partir d'une banque d'image qui contient divers bâtiments, tels que ciné-parc, cinéma-palace, cimetière de voitures, et des textures telles que mur de brique, peinture décrépite, rouilles, etc. Les textures sont utilisées pour ruiner manuellement l'architecture de certains lieux ou objets utilisés dans la réalisation des photomontages. Un logiciel comme Photoshop représente une véritable machine à fabriquer des ruines en même temps qu'il engage une réflexion sur le temps. Le photomontage travaille avec des fragments d'images dont le réagencement produit une architecture nouvelle, à la fois attachée au passé et orientée vers un futur hypothétique ou imaginaire. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

2.2.2 Une pensée critique de l'histoire

Le concept de la ruine est empreint des valeurs morales et de cette vision idyllique du paysage propre au romantisme à la fin du XIX^e siècle⁴³, tout comme la ruine conduit cette pensée critique et morale de l'histoire sur le mode allégorique. Roland Mortier distingue trois grandes périodes des ruines en France : 1) à la Renaissance, la ruine est essentiellement romaine et est « objet de médiation sur les destructions du temps et la grandeur passée des civilisations »; 2) le XVII^e siècle s'interroge sur « la réalité propre de la ruine, sa présence matérielle, son insertion dans le site et par là son étrange et incomparable beauté; 3) et le romantisme du XIV^e siècle qui associe « la valeur philosophique ou morale aux réflexions esthétiques» (Mortier, 1974, pp. 223-224). De même, nous précisons que dans la « grave médiation sur le déclin des œuvres humaines » qui parcourt les siècles, Volney fait ressortir des « leçons ». Lacroix résume ce que Volney entend par « leçons des ruines » dans lesquelles ces dernières assument divers rôles : 1) celui de critique à l'égard d'une conception de l'homme qui méconnaît sa nature propre et ses

tendances, qui n'a pas l'intelligence des lois qui le régissent; 2) celui de critique vis-à-vis d'un temps de crise que l'on peut évaluer à l'aune d'autres périodes analogues « parce que l'esprit critique s'exerce mieux sur ce qui est révolu : dénonciation des tyrannies qui asservissent la raison »; 3) celui de modèle d'une réalité qui n'est pas accessible à l'esprit et « par qu'elle se donne non pas dans une unité transparente, mais au contraire dans la confusion de la fragmentation. » (Lacroix, 2007, p. 265).

Les ruines contemporaines, en particulier celle du continent américain, évoquent inmanquablement le discours que véhiculait l'artiste Thomas Cole dans son œuvre picturale *The Courses of Empire* (1834-36) qui marquait la genèse de la conquête de l'Ouest américain. L'œuvre montre cinq scènes qui décrivent le cycle tragique des civilisations. La séquence traduit de manière allégorique la vision pessimiste de l'Amérique, celle qu'entretenaient les fédéralistes de Washington face au destin tragique des démocraties⁴⁴. De la même manière, les représentations de Détroit en ruine sont emblématiques du déclin de l'empire américain. Detroit a connu depuis sa naissance (1701) un développement économique important, d'abord en raison de sa situation portuaire, puis, au XX^e et XXI^e siècles, pour son industrie automobile; on la surnomme d'ailleurs The Motor City ou Motown. Depuis 25 ans, elle subit le contrepoids de son évolution. La ville souffre d'un ralentissement économique sans précédent (en comparaison avec d'autres grandes villes américaines

⁴⁴ La première scène *The Savage State* montre une nature vierge où les références sont celles de la vie amérindienne, par exemple un chasseur vêtu de peaux poursuit un cerf, de même, nous pouvons voir des canoës sur le bord d'une rivière; dans la deuxième scène, *The Arcadian or Pastoral State* une grande partie de la nature sauvage a cédé la place des terres habitées des champs labourés et des pelouses, les images reflètent un idéal pré-urbain de la Grèce antique; la troisième scène *The Consummation of Empire*, montre un temple mégalithique en forme de dôme qui domine une rivière, une foule joyeuse garnit des balcons et des terrasses, l'aspect général suggère la grandeur de la Rome antique; la quatrième scène, *Destruction*, présente le sac et la destruction de la ville renversée par une flotte de guerriers, des colonnes de temple sont brisées, l'ensemble suggère une vision apocalyptique; enfin, la cinquième scène *Desolation* présente les vestiges de la ville mourante et le retour de la nature sauvage (Julia Hell et Andreas Schönle, 2010, pp. 174-177)

comme Los Angeles, Chicago ou New York) : crise pétrolière, concurrence de l'industrie automobile allemande ou japonaise, délocalisation d'entreprises, etc⁴⁵.



Marchand, Y. et Meffre, R. (2005). *Woodward Avenue*, de la série *Ruins of Detroit*.
Collection des artistes.

Yves Marchand et Romain Meffre ont documenté cette détérioration du milieu urbain qui s'étend aux institutions publiques et privées pour affecter plusieurs bâtiments tels que les banques, les écoles, les usines, la gare centrale, la ville historique et ses quartiers néo-victoriens. Les ruines frappent d'abord l'esprit par leur actualité et leur réalité, il ne s'agit plus des ruines anticipées à l'image d'ancienne civilisation, telles que les montre *The Courses of Empire* (1834-36) de Cole, mais bien celle du temps présent. Toutefois, la ville de Détroit en ruine continue d'entretenir l'allégorie du destin tragique d'un empire véhiculé dans les

⁴⁵ À son apogée au début des années 1950, Detroit comptait deux millions d'habitants, alors qu'il en reste 800 000 aujourd'hui. Dans le même sens, la ville a connu de fortes tensions raciales (les émeutes de 1960), à la suite desquelles les Blancs ont quitté la ville graduellement pour s'installer à la banlieue, un état qui persiste de nos jours.

représentations des ruines anciennes. Même si les ruines contemporaines ne pouvaient être identiques à celles de la vieille Europe, par leur architecture divergente, dont les nombreux gratte-ciel qui peuplent le panorama, elles ne peuvent, inversement, se détacher de toute sensibilité ruiniste qui évoque l'Antiquité. Les ruines de Détroit sont à l'image de monuments gréco-romains perdus dans le vaste espace plat de l'Amérique. Toutefois, il n'y a rien de serein dans les ruines contemporaines, aucune tranquillité d'esprit. Les artistes travaillent à partir de lieux spécifiques tels que les banques, les écoles, les cinémas, les hôpitaux, les industries qui sont des lieux représentatifs des fondements mêmes de la société. L'aspect insalubre et décrépît des lieux rend visibles les effets de la crise économique. Les images canalisent les angoisses collectives liées au déclin d'une ville qui symbolise aussi le déclin fantasmé et généralisé d'autres villes, d'un pays, d'un monde. Les ruines traduisent une part de fantasme en même temps qu'elles sont porteuses d'un scepticisme en l'avenir.

Les images de Marchand et Meffre laissent deviner des événements dignes des scénarios des films catastrophes hollywoodiens : guerre du pétrole, absence de services publics, corruption répandue des mœurs, déplacement de la population, famine ou maladie. L'idée de la catastrophe est d'autant plus prégnante dans la série des deux artistes que certains éléments laissent deviner la force d'un véritable cataclysme qui aurait poussé la population à fuir rapidement en masse, notamment des accessoires laissés sur les tables dans une salle de classe de chimie, des livres abandonnés sur des bureaux dans une bibliothèque ainsi que des coffres-forts et tiroirs qui jonchent le sol dans des banques. Toutefois, les ruines de Détroit ne sauraient se rapporter uniquement aux fictions hollywoodiennes; elles puisent également dans la représentation de l'actualité : le nucléaire, la guerre, les tremblements de terre, les épidémies sont aussi des événements qui font partie du quotidien médiatique et ne sauraient relever uniquement d'une pure création de

l'esprit. Les images de Marchand et Meffre montrent une déliquescence généralisée des lieux (bibliothèques, églises, cabinets médicaux, galeries marchandes, maisons ayant appartenu à des personnages historiques) qui rendent compte de l'effondrement d'une société semblable à la nôtre tout en posant un questionnement sur le destin tragique des civilisations.



Marchand, Y. et Meffre, R. (2005). *St Christopher House, ex-Public Library*, de la série *Ruins of Detroit*. Collection des artistes.

Nous pouvons également reconnaître dans les allégories de l'histoire une forme d'anticipation et de rétrospection temporelle. Nous retrouvons dans les ruines cette particularité que nous avons mentionnée plus haut qui est d'articuler des fragments du passé et du futur. Le travail photographique d'Anne et de Patrick Poirier montre cette capacité de l'image à s'extraire du cours de l'histoire factuelle, qui de surcroît suspend sa relation à la représentation d'évènements de l'actualité, et ce, pour révéler des constructions nouvelles qui restituent une vision fantasmée du passé et du

futur. Le projet *Exotica* (2000) pose une réflexion sur le devenir de la société et ses rapports à l'urbanité. Les artistes se réapproprient le discours des ruines traditionnelles du passé pour reconstituer, par le montage, des vestiges qui relèvent du futur. L'architecture ressemble étrangement à nos villes d'aujourd'hui. Elle évoque les mémoires de catastrophes d'antan ou des événements qui ne se sont pas encore produits. *Thunderstruck Landscape* (1984) rappelle clairement les paysages post-nucléaires de Nagasaki, de Hiroshima ou de Ground zéro. Nous avons affaire à une inscription de la mémoire architecturale qui superpose les chutes des civilisations antérieures à celles d'une architecture à la fois inconnue et proche de la nôtre. Les formes incongrues semblent appartenir à un monde rétro-futuriste.



Poirier A., Poirier, P. (2000). Image tirée du livre *Exotica*. Collection de l'artiste.



Poirier A., Porier, P. (1984). Image tirée de l'installation *Thunderstruck Landscape*.
Collection de Brooklyn Museum.

Les paysages urbains sont représentés dans des tonalités pluvieuses et cendrées qui induisent toutes sortes de mutations possibles de sociétés anciennes et futures. Ils montrent des architectures déshumanisées faites d'imbrications industrielles. Les paysages demeurent obstinément noirs, fabriqués à même des entrelacs de béton. Nous y voyons une certaine « crainte du chaos » que nous retrouvons dans la peinture. Lacroix explique : « La crainte du chaos que réveille le tableau de ruines fait se rejoindre le futur imminent et le passé le plus archaïque, c'est-à-dire celui d'un inconscient où reposent les stigmates des craintes et tremblements originaires. [...] Par la prééminence du retour de l'affect primitif, le tableau de ruines fournit une sorte d'allégorie des commencements, car il n'est pas possible d'avoir une représentation stricte de cette indétermination » (Lacroix, 2007, p. 79).

Les ruines imaginaires des deux artistes allient cette vision chaotique du passé et du futur. Elles montrent un dérèglement de l'ordre social qui participe parallèlement à une forme de régression culturelle. Elles s'inscrivent dans un moment de tension qui prend source dans cette « coexistence virtuelle » de la mémoire et de la projection d'un fait ou d'un évènement catastrophique. La crainte du chaos met en

valeur une conscience du temps et une volonté de changer le cours des événements. Les signes de la rétrospection et de l'anticipation agissent comme pour nous prévenir d'un danger imminent, susceptible d'entraîner la civilisation dans des événements dramatiques. La ruine imaginaire formule des indications prospectives qui permettent d'anticiper des événements tout en conservant une marge d'incrédulité. Elles construisent des événements en dehors de l'histoire pour montrer l'immanence d'une menace qui captive l'imaginaire collectif.

2.2.3 L'expression du temps à l'œuvre

Dans l'allégorie de la ruine, nous nous intéressons à la fois à la ruine photographiée et la ruine de l'image photographique (plus précisément à la décomposition physique de l'image). Le temps à l'œuvre sollicite l'idée de transformation de la matière pour révéler le caractère paradoxalement narratif de la photographie, un médium qui est censé figer le temps. De la même manière, les rapports entre la ruine et la photographie invitent à la méditation philosophique sur le temps que l'on retrouve dans cette douce mélancolie à l'époque de la Renaissance et qui conduit une réflexion sur le caractère éphémère et le transitoire de la vie humaine⁴⁶.

La série *Vestiges d'Hollywood* (2009) de Marchand et Meffre montre de façon exemplaire le temps à l'œuvre dans la décomposition de l'architecture en ruine. La série rassemble des images représentant des cinémas laissés à l'abandon. Il expose les pertes et les restes d'une culture dont on ne peut que constater la disparition. Chaque

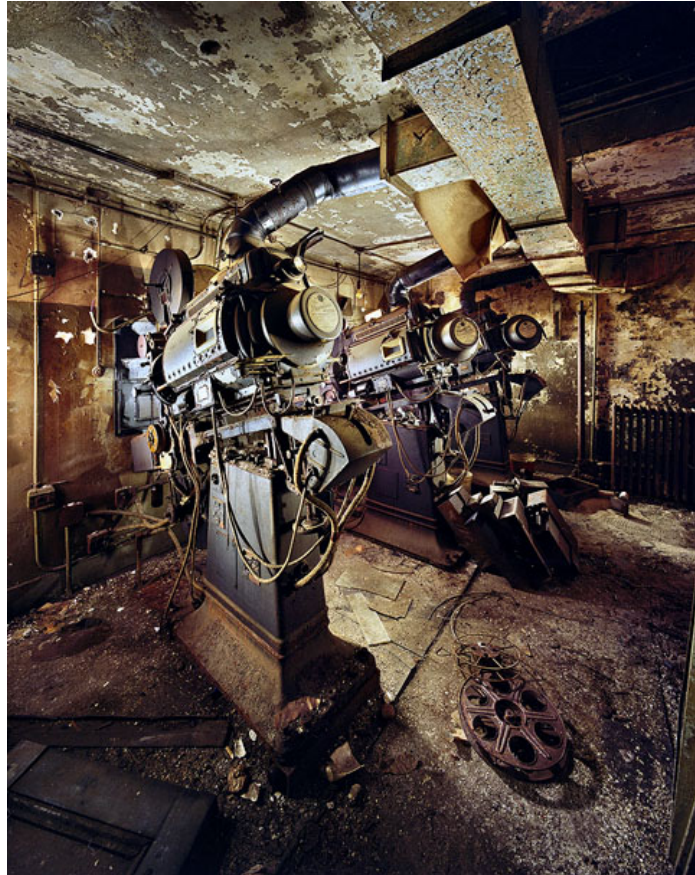
⁴⁶ À propos de cette méditation sur le temps, Raffaele Milani souligne cette relation entre le sujet et le paysage ruiniste : « Notre regard sous le charme émanant des restes d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, nous invite à revenir sur nous-mêmes, à méditer sur notre présent comme s'il était déjà futur, exposés que nous sommes, nous aussi, au temps qui dévastera les édifices que nous habitons aujourd'hui. » (Milani, 2005, p. 186)

image ouvre une fenêtre sur un temps qui rappelle la puissance de l'industrie du cinéma de l'âge d'or hollywoodien. Toutefois, ce sont les lieux qui sont mis au premier plan et apparaissent presque anéantis dans les décombres cinématographiques qui montrent le vieillissement physique qui affecte les matériaux, les bobines, les salles, les fauteuils, les écrans.

Le temps à l'œuvre visible dans la ruine architecturale, renvoie à une conscience du patrimoine qui répond à ce sentiment de nostalgie presque sacré « puisqu'elles évoquent un passé qui est perdu, et qu'elles ont le pouvoir de faire revenir, sous une forme qui émeut d'autant plus qu'il s'agit de traces lacunaires » (Sophie Lacroix, 2007, p. 150). Les ciné-palaces en ruine constituent des sortes de sanctuaires selon les points de vue adoptés par les photographes. La texture perceptible dans les ruines architecturales révèle un goût prononcé pour le désuet, que nous sommes à bon droit de soupçonner dans la répétition de motifs comme la peinture écaillée, les gros plans sur les craquelures, la prédilection pour les environnements délabrés, poussiéreux, les éléments prélevés au travers des gravois, etc. Cette quête éperdue pour rassembler tous ces fragments ayant appartenu à une autre époque rend manifeste un « amour à outrance » du cinéma d'antan que l'on retrouve dans la ruine du film. André Habid explique : « Cet imaginaire [de la ruine du film] est certainement lié à un amour des images, mais encore plus, il semble, à un amour – parfois même fétichiste⁴⁷ – pour la pellicule cinématographique (son odeur,

⁴⁷ L'auteur note que le fétichisme est parfois pleinement assumé, comme chez Cherchi Usai : « Is this fetishism? Yes indeed, insofar as fetishism – the art of establishing a physical relationship with the object of desire beyond the fulfilment of pleasure – can lead to a true form of knowledge. » (Ma traduction : Est-ce du fétichisme? Oui, en effet, dans la mesure où le fétichisme – l'art d'établir une relation physique avec l'objet de désir au-delà de l'accomplissement du plaisir – peut conduire à une véritable forme de connaissance (Cherchi Usai, « An Epiphany of Nitrate », Smither, R. (dir.), dans *This Film Is Dangerous*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film, 2002, p. 129) (Habid, 2004, p. 162).

son toucher, sa lumière) que les supports numériques sont censés bientôt rendre obsolète » (Habib, 2004, p. 162).



Marchand, Y. et Meffre, R. (2010). *RKO Keith's Richmond Hill Theater, New York*, de la série *Vestiges d'Hollywood*. Collection des artistes.

Ainsi, la ruine rend visible un phénomène de disparition et d'attachement à la culture du cinéma auquel participe la photographie contemporaine qui elle témoigne de cet état périmé ou précaire de l'architecture. De la même manière, la ruine fait planer sur l'existence du cinéma d'antan une lourde menace, sa disparition, ce qui éveille le désir de régénérer ou de conserver le passé. La photographie livre les immeubles à la question du patrimoine et de son éthique en même temps qu'elle

redonne une visibilité à l'architecture imposante des immeubles ou des écrans d'antan qui s'effacent au fil du temps. Seuls quelques élus parmi ces cinémas photographiés par Marchand et Meffre bénéficieront du statut de lieu historique qui garantit leur survie sous la tutelle gouvernementale. Par conséquent, les cinémas dégagés de leur fonction première peuvent représenter une ressource historique pour l'avenir. La photographie propose d'enregistrer les restes à défaut d'en assurer la restauration.

En prolongeant le sens de l'allégorie dans sa relation au médium photographique ne pourrions-nous pas formuler que la ruine travaille paradoxalement la dimension narrative de la photographie ? Le travail d'Éric Rondepierre nous sert ici à exemplifier ce paradoxe entre la dimension figée de la photographie et certains effets narratifs offerts par la manipulation plastique de l'image. Dans sa démarche, l'artiste récupère des morceaux de pellicule endommagés qu'il manipule pour en prolonger la détérioration ou en faire des assemblages.

La série *Moires* (1996-1998) est constituée à partir de photogrammes de films. L'artiste détourne la fixité ontologique du médium photographique alors que ses images opèrent comme des allégories qui rendent visible le travail du temps sur la matière de films anonymes et de bobines contaminées par la moisissure. L'œuvre renvoie à la problématique de la conservation liée à pellicule filmique. La démarche de Rondepierre s'inscrit dans un processus de revalorisation des archives de films en travaillant à partir de séquences endommagées. Cette inscription en creux du temps dans la conservation du photogramme, versus sa détérioration, évoque cette conception du support filmique proposée par Bazin dans laquelle l'image se présente comme une « momie du changement » : « le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité de la photographie. Le film ne se contente plus de conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la

première fois, l'image des choses a elle aussi une durée » (Bazin, 1945, p. 14). La détérioration de l'image va à l'encontre de la fixité ontologique du médium de la photographie tout en remettant en question sa capacité à conserver une image à travers le temps. Les images fixes de Rondepierre fonctionnent comme des allégories qui rendent visible le temps à l'œuvre alors que les photogrammes subissent l'épreuve de leur matérialité.



Rondepierre, É. (1996-1997). *Le voyeur*, de la série *Moires*. Collection de l'artiste.

Cet art du fragment et de la transformation fait apparaître un cinéma d'outre-tombe. En portant une atteinte physique au support, l'artiste ouvre une porte qui projette les personnages et les décors dans un monde étranger à ce qu'ils y ont vécu. Rondepierre semble ainsi vouloir nous montrer ce qui se cache de l'autre côté du miroir et nous transporter dans une fiction créée par ces êtres et paysages monstrueux, à l'exemple des taches et des trous dans l'image *Voyeur* (de la série *Moires*, 1996-1998), qui créent une masse difforme couvrant le champ de vision du personnage. Le

processus de corrosion déforme les sujets humains et leur environnement pour former des scènes inédites, qui semblent désormais habitées par une présence invisible.

2.3. Ce que nous dit la photographie dans sa relation au crépusculaire

« William Wordsworth écrit ce vers dans *Simon Lee (1787)* "A tale in every thing" (ma traduction : un conte dans chaque chose), cette maxime représente bien ce que renferme certains éléments qui composent mes photomontages, tels que le cowboy vieillissant, le ciné-parc en ruine et les ambiances claires-obscurées; tous ces éléments orientent la photographie des fins multiples comme celle du cinéma, de la voiture, ou encore, des récits de l'Amérique comme ceux de la conquête du territoire, de frontière mobile, de la colonisation, de l'industrialisation, etc.; ce sont ces éléments de la fin qui transforment paradoxalement le temps figé de l'image photographique en un élément narratif. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Le concept de crépusculaire engage une réflexion sur l'imaginaire de la fin des grands récits inspiré de la pensée de Jean-François Lyotard. Dans *La condition postmoderne* (1979), Lyotard démontre comment les progrès de la science ont entraîné un état d'incrédulité face aux grands récits de la modernité tout comme une forme de délégitimation de l'idéologie scientifique véhiculée par les grands récits des Lumières et de l'Esprit universel (qui promeut les croyances en l'émancipation du sujet rationnel et l'émancipation du sujet au sein de l'État) et auxquels ont participé notamment les événements de la Deuxième Guerre et le passage à une société postindustrielle. De la même manière, les allégories du crépusculaire engagent un imaginaire en lien avec le déclin de la narration inspiré de la réflexion philosophique de Walter Benjamin et de son texte *Le Narrateur* (original publié en 1936). Dans ce texte, l'auteur nous invite à prendre connaissance du déclin de « l'art de narrer » à

cette époque profondément marquée par les horreurs de la Première Guerre⁴⁸. Mais si les « Temps modernes » emportent avec eux l'art de narrer, ils développent également une « beauté nouvelle », celle « des choses finissantes » (Benjamin, 1995, p. 159).

3.3.1 Le crépusculaire et le temps de la fin

Le terme crépusculaire est employé dans la théorie du récit pour décrire des réalités multiples en lien avec la réflexivité du récit et le temps de la fin. Le crépusculaire traduit sur le mode allégorique à la fois un rapport existentiel au temps et à la mort et une pensée critique du récit dans sa relation à l'histoire et à la narration que nous observons dans le domaine de la représentation cinématographique, littéraire et photographique.

Guiomar définit ce régime d'appartenance au crépusculaire dans l'art pour en faire un principe essentiel de l'esthétique de la mort qui regroupe « tous les phénomènes analysables dans le fait réel du crépuscule ainsi que des climats qui, par

⁴⁸ Benjamin écrit : « Avec la Guerre mondiale, on a vu s'amorcer une évolution, processus qui, depuis lors, n'a jamais cessé de s'accélérer. N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable ? » (Benjamin, 1995, p. 146). Comme le souligne Benjamin, l'art narratif est l'héritier de la tradition orale et s'inscrit dans cette volonté de transmettre l'expérience humaine. Si la mort a toujours entretenu une relation privilégiée avec le récit, faisant figure d'autorité, c'est par elle également que se pose l'idée d'une rupture dans la représentation narrative. La fin de la narration coïncide avec la fin des formes traditionnelles du conte que le voyageur (marchand, navigateur) et le sédentaire (artisan, paysan) se chargent d'entretenir et de transmettre; ce sont eux qui assurent la continuité de l'aventure individuelle ou collective et de ces histoires racontées par la vie : « Si les paysans et les marins excellèrent les premiers dans l'art du récit, c'est au milieu artisanal que l'art doit son perfectionnement. Il put ainsi concilier le message venu des pays lointains – tel que le rapporte chez lui l'homme qui a beaucoup voyagé – et le message du passé – tel que le sédentaire aime le recueillir (Benjamin, 1995, pp. 147-148).

référence à l'étymologie du mot – crepusus : incertain –, peuvent s'insérer, par leurs causes, composantes ou conséquences, dans un grand concept d'incertitude [...] Le masque, le double, le sosie, la métamorphose ébauchée, les êtres doubles ; le miroir, la brume, le lac, le nuage nocturne lumineux » (Guiomar, 1988, p. 135). Dans le même sens, le crépusculaire met en scène le déclin de personnages, sur le plan esthétique « de nombreux cinéastes ont recours à des images de soleil qui, irradiant de la ligne d'horizon, participent à l'évocation de la fin d'un cycle » ; ces images transposent sur le mode allégorique l'idée d'une projection sur le monde ou de l'environnement du personnage de son état existentiel, ce qui favorise également une forme de méditation sur le temps et la mort (Sebastien Fevry, Goriely, Join-Lambert, 2012, p. 123)

Les allégories du crépusculaire sont multiples dans leur relation à la fin des temps. Elles se portent à la fois garante d'un retour paisible à la nature tout comme elles peuvent traduire un état d'incertitude. En effet, le crépusculaire dépeint des univers parfois chaotiques où les grands récits bibliques ne donnent plus accès à une appréhension véritable, unique ou dogmatique de la réalité. L'allégorie du crépusculaire rend manifeste une pensée critique de l'histoire qui propose un renversement des valeurs idéologiques qui fondent une société. Elle participe d'une situation culturelle dans laquelle le sujet humain peut apparaître en perte et en quête de repères.



Beaugard, M. (2010). Détail de *Sans titre 5*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

Nous retrouvons l'allégorie du crépusculaire dans la culture cinématographique. Le « western crépusculaire », comme genre, en est un exemple notoire qui autorise une pensée critique de l'histoire du cinéma western et des mythes qu'il engendre. Jean-Philippe Desrochers situe ce passage du western classique au western crépusculaire et cette remise en question de l'histoire et de ses représentations dans les années 60 : « À l'heure du révisionnisme et à l'aube des mouvements d'émancipation politique et sociale, on n'accepte plus si facilement l'idée d'une époque héroïque du genre de celles qu'on trouve dans les westerns, depuis ancrés dans l'inconscient collectif occidental. Des cinéastes ont alors souligné, à l'intérieur de films appartenant tout de même au genre, son aspect foncièrement factice » (Desrochers, 2010, p. 12). De manière paradoxale, le western crépusculaire pourrait être considéré comme « le récit d'une disparition d'un genre » dont le genre assure paradoxalement le renouveau, ce que traduit de manière allégorique la présence de héros vieillissants, fatigués, décalés vis-à-vis l'époque contemporaine dans laquelle ils vivent : « Si cette autocritique a parfois pris des formes parodiques (acide western, western spaghetti et autres) elle en a également pris une forme plus mélancolique, qui, tout en critiquant les fondements et en s'attaquant aux mythes du western, lui rendant également hommage d'une certaine façon ». (Desrochers, 2010, p. 12). Le crépusculaire met en place une lecture allégorique du récit et de ses représentations qu'elle génère ou dont il s'inspire, en même qu'il partage une certaine part de désillusion dans les thèmes de la fin du monde (et forcément, le commencement d'un autre) et de la mort qui participe à différents degrés de la réflexivité.

Par conséquent, le crépusculaire se rapproche de l'idée de la frontière entre la vie et la mort, en ce sens où il convoque des régimes de représentations partagés entre la fin et le commencement tels que l'on en trouve dans le récit eschatologique. À titre d'exemple, l'*Apocalypse* dans la *Bible* apparaît comme un événement crépusculaire

qui marque la Fin de l'histoire de l'humanité, mais qui est toujours susceptible de rétablir un temps nouveau qui s'affiche dans la représentation du « Royaume de Dieu »⁴⁹. Nous observons également ces traces du crépusculaire dans le mythe du Nouveau Monde qui entretient cette conception d'un retour paisible à la nature, tel que le conçoit la pensée religieuse du XVII^e siècle : la découverte du nouveau continent étant vue comme « l'aboutissement de la quête religieuse du Paradis qui anima la plupart des pionniers de l'Amérique » que l'on retrouve en particulier dans l'histoire de la conquête de l'Ouest (Sironneau, 1982, p. 238). Le crépusculaire pose alors un questionnement sur « la fin des temps » qui déplie, sur le mode allégorique, cette vision idéalisée du « paradis perdu et retrouvé », ce motif judéo-chrétien qui hante la littérature depuis le *Nouveau Testament* et que l'on retrouve dans les superproductions de l'âge d'or hollywoodien⁵⁰. Dans le même sens, la représentation du « paradis perdu et retrouvé » est souvent accompagnée d'un discours critique sur la société moderne occidentale, qui ramène un état sauvage « sans péché » commun à la figure de l'Ève⁵¹.

⁴⁹Bachelet explique : « Le christianisme, avec son eschatologie, engage l'histoire dans un parcours rectiligne avec pour horizon la notion ambiguë de “fin des temps” [...] d'origine stoïcienne, ce concept a d'abord correspondu à l'ordre de la physique. Dans le “tout est bien ainsi”, c'est d'abord l'ordre cosmique, qui s'est d'abord affirmé. Avec le christianisme, la Grande Année qui correspondait chez les stoïciens à une refonte générale et cyclique de l'univers, s'efface devant un évènement unique : l'Apocalypse » (Bachelet, 1996, p. 56).

⁵⁰ L'adaptation de Tarzan au cinéma est un exemple notoire du genre (en particulier celui de W.S. Van Dyke réalisé en 1932), qui répond parfaitement au mythe du « paradis perdu et retrouvé ».

⁵¹ Dubois souligne ce lien entre l'origine du monde et le mythe du bon sauvage : « A-t-on souvent parlé de “rousseauisme” à propos de Tarzan tant le personnage semble répondre à ce modèle d'un âge d'or de l'humanité qu'il appelle état sauvage un être situé entre un état de nature (où l'homme n'est encore qu'un animal) et un état social, qu'il considère comme étant fondamentalement inégalitaire et oppressif – état dans lequel nous évoluons encore » [...] « Tarzan est en effet un individualiste doublé d'un écologiste dont l'une des missions premières consiste à protéger les espèces animales (les éléphants en particulier) de la cupidité des braconniers blancs. Pour lui, la civilisation et l'homme blanc – voire le capitalisme – constitue, une agression intolérable contre son mode de vie sauvage » (Dubois, 2008, p. 46).

2.3.2 Une pensée critique de l'utopie

Le crépusculaire engage une réflexion sur l'imaginaire de la fin des grands récits que nous proposons d'explorer au travers de la dimension allégorique de la photographie. Nous nous intéressons à des artistes qui partagent un regard pessimiste de la culture et qui souvent présentent la face inversée des utopies promues par la société. Parmi ses utopies, nous retrouvons celles véhiculées par le rêve américain qui se sont constituées sur les valeurs de bonheur, de liberté, de réussite, de prospérité et de richesse (Marie-Christine Pauwels, 1997). Dans son célèbre opus *L'Amérique*, Jean Baudrillard décrit une forme d'« utopie réalisée » : « La conviction idyllique des Américains d'être au centre du monde, la puissance suprême de ce modèle absolu n'est pas fausse. Et elle ne se fonde pas tant sur les ressources, les techniques et les armes que sur le présupposé miraculeux d'une utopie incarnée, d'une société [...], ce qui s'institue sur l'idée qu'elle est la réalisation de tout ce dont les autres ont rêvé – justice, abondance, droit, richesse, liberté : elle le sait, elle y croit et finalement les autres y croient aussi⁵² » (Baudrillard, 1988, p. 77).

Le travail photographique de Crewdson convoque, sur le mode allégorique, cette représentation détournée de certaines valeurs et idéaux véhiculés par la culture américaine. Sa démarche s'articule autour de la face sombre du rêve américain qui va à l'encontre de ses visions optimistes de l'Amérique. Crewdson oppose à la « matérialisation du rêve » ou la création « d'un paradis merveilleux », cette « vision d'un paradis funèbre, monotone et superficiel » dont parle Baudrillard (1988, p. 78).

⁵² L'auteur souligne que la réalisation de l'utopie passe par un processus de « matérialisation du rêve », avec sa part de phantasme et de crises des valeurs, dont Disney Land représentante la consécration parfaite, à la fois « paradis merveilleux » et « paradis funèbre, monotone et superficiel » (Baudrillard, 1988, p. 78).

Les mises en scène créées par l'artiste pervertissent la vision idyllique de l'Américain avec sa part de crises des valeurs. Dans la série *Beneath the Roses* (2003-2005), il construit des fictions photographiques marquées par le rejet des idéaux de la société de consommation associé au confort matériel. Ses mises en scène sont révélatrices des tensions et des angoisses du quotidien. Une image de la série montre un couple à l'attitude distante dans l'intimité d'une chambre à coucher. La situation introduit des relations dysfonctionnelles vécues par la classe moyenne américaine : aucun des deux individus (homme et femme) n'exprime un désir de communiquer. L'espace clos et à demi éclairé ajoute un effet de lourdeur et un sentiment de morosité. Les ambiances créées par l'artiste puisent abondamment dans l'univers filmique, en particulier dans celui d'Alfred Hitchcock, qui met en scène la frayeur, l'énigmatique et le suspens. Dans l'une des images de la série *Twilight* (2001-2002), nous voyons un homme laissé à lui-même au milieu de travaux d'entretien. Son corps avachi exprime, vraisemblablement, une forme d'écoeurement du réel ou un état dépressif, ce que laisse deviner un regard profondément anxieux, presque livide. Une porte ouvre directement vers l'extérieur du garage, qui présente une pluie battante sur un fond de nuit américaine, ce qui fournit une représentation de la vie quotidienne proche des ambiances d'un film d'épouvante. La mise en scène de Crewdson représente la classe moyenne à l'extrême opposé de la banlieue idyllique du rêve américain, pour faire émerger des sentiments plus troubles, moins radicaux, comme la monotonie, la morosité ou un état permanent d'abattement ou de fatigue qui pèse sur des sujets menant une vie ordinaire.



Crewdson, G. (2003-2005). *Sans titre*, de la série *Beneath The Roses*. Collection de Gogosian Gallery.



Crewdson, G. (2001-2002). *Sans titre*, de la série *Twilight*. Collection de Gogosian Gallery.

Dans son évolution sémantique, la notion d'« utopie » définit les représentations idéologiques d'une société et un « non-lieu ». « L'étymologie grecque correcte aurait été "a-topia" (alpha privatif), mais la forme "ou-topia", prononcée en anglais, présente l'avantage de créer l'homophonie de "ou-topia", pays de nulle part,

et de “eu-topia”, pays de bonheur, et de souligner de la sorte le caractère idéal de l’état-modèle »⁵³ (Hans-Günter Funke, 1988, p. 20). Inversement, la contre-utopie pose la déréalisation ou l’échec du grand récit de la modernité au travers d’une remise en question de ses systèmes de valeurs. Chaque mise en scène de Crewdson représente une situation d’une esthétique noire presque caricaturale dans laquelle on peut voir des signes forts du cinéma. La contre-utopie renvoie aux stéréotypes négatifs du rêve américain, c’est-à-dire un véritable « cauchemar hollywoodien ». Dans L’Amérique, Baudrillard décrit cet aplanissement du réel et du mythe qui se rapproche des mises en scène de l’artiste : « En Amérique, le cinéma est vrai, parce que c’est tout l’espace, tout le mode de vie qui sont cinématographiques. Cette coupure, cette abstraction que nous déplorons n’existent pas : la vie est cinéma » (Baudrillard, 1986, p. 98). Les images de Crewdson évoquent la logique du « simulacre » dans lequel on peut lire « un coup magnifique de cynisme, de naïveté et de kitsch » par la construction des atmosphères, des éclairages, des décors (Baudrillard, 1986, p. 98). La série *Beneath the Roses* (2003-2005) ou *Twilight* (2001-2002) interpelle l’imaginaire cinématographique et télévisuel populaire des séries B, des soap-opéras, des films d’épouvante, d’une Amérique tout aussi décalée que l’utopie du rêve. Il est même légitime de se demander si la contre-utopie ne met pas en images le caractère illusoire du bonheur, ou encore une critique de la société de consommation. Les mises en scène de l’artiste montrent à la fois le « rêve matériel » (acquisition ou propriété) et l’effondrement psychologique du rêve (insatisfaction, manque impossible à combler). La contre-utopie se réalise dans la conscience d’un idéal hors d’atteinte.

⁵³ Funke décrit ces trois phases successives de son évolution, du XVI^e au XIX^e siècle : « 1) Au XVI^e et au XVII^e siècles, le sens du mot utopie évolue du nom propre “Utopia” à la métaphore pseudo-géographique de l’état (idéal) fictif; 2) au XVIII^e siècle, de la métaphore pseudo-géographique de l’état (idéal) fictif à la notion de genre littéraire et au concept politique ambivalent; 3) dans la première moitié du XIX^e siècle, de la politique ambivalente au concept politique péjoratif employé dans la polémique politique et sociale entre le socialisme préquarantehuitard et la bourgeoisie. » (Funke, 1988, p. 19)

Par ailleurs, l'idéologie du progrès est un fort courant de pensée de la modernité, ce que la contre-utopie refuse ou dénonce à son tour. À propos, Michael Löwy souligne cette pensée critique du progrès véhiculée par les grands récits de la modernité en se référant à Benjamin : « Ce qu'il refuse passionnément et obstinément (Benjamin) c'est le mythe mortellement dangereux que le développement technique apportera de lui-même une amélioration des conditions sociales et de la liberté des hommes, et que les socialistes n'ont qu'à suivre le mouvement irrésistible du progrès matériel pour établir une société émancipée » (Löwy, 2009, pp. 140-141). Dans sa conception de l'utopie du progrès, Benjamin vient faire procès au progrès lui-même en montrant son caractère utopique et imaginaire. La contre-utopie anticipe sur les aspects négatifs qu'il peut engendrer dans son rapport au système politique notamment par l'exemple du totalitarisme. Également, la contre-utopie dans sa critique du progrès a fourni dans la littérature de nombreuses histoires qui décrivent un monde devenu effrayant par volonté politique comme les romans *1984* (George Orwell, 1949) ou *Le meilleur des mondes* (Huxley, 1932).

Dans le même sens, les allégories de la fin des grands récits posent un regard réflexif sur les conditions de développement culturel de toute société⁵⁴. La série *American Power* (2003-2005), du photographe Epstein, fait jouer ironiquement l'idée de puissance que peut contenir l'idéologie progressiste dans une inversion des valeurs de bien-être et de réussite. Dans sa pratique, l'artiste parcourt les États-Unis en photographiant des sites de production d'énergie, dont le charbon, le pétrole, le gaz naturel, le nucléaire, l'hydroélectrique, l'éolien et le solaire.

⁵⁴ En ce sens, ce qui différencie peut-être les contre-utopies modernes et les contre-utopies contemporaines serait une position plus critique et pessimiste portée par la modernité envers le progrès, et une position plus relative et partagée dans sa contemporanéité, qui pose davantage de questions, ponctuées parfois de discours pessimistes certes, mais qui apportent également une conscience des faits, soulèvent des questions et montrent l'urgence d'agir.

Les images entretiennent un esprit de contradiction entre les paysages idylliques de la nature, comme des maisons en campagne ou des parcs en milieu urbain, et des centrales nucléaires monumentales en arrière-plan, à demi couvertes par un ciel grisâtre. Les images interpellent l'idée d'une menace latente née de l'impact de la production d'énergie dans nos sociétés contemporaines. Les photographies suscitent un questionnement sur le progrès. L'artiste souhaite passer un message écologiste : « Je crois sincèrement que ce projet doit générer une discussion plus profonde et doit faire réfléchir les gens sur leur relation à l'énergie » (Epstein, 2011, en ligne). L'approche de la question environnementale de l'artiste se distingue d'un discours alarmiste ou défaitiste. Elle invite davantage à méditer sur l'avenir. Elle montre la nécessité de trouver de nouveaux moyens de production et de consommation énergétique. L'artiste « a voulu transmettre la beauté et l'horreur de l'Amérique en ce début de XXI^e siècle, une Amérique qui, accrochée à son confort passé, se cherche néanmoins un avenir plus sage » (Fondation Henri Cartier-Bresson, 2011, en ligne).

Les allégories du crépusculaire ne tiennent pas seulement à l'insécurité de la société qui est régie par le progrès technologique, elles tiennent aussi aux confrontations inévitables et permanentes entre les citoyens, l'État et les institutions économiques. L'artiste cherche à se frayer un chemin en investissant « le monde de la marchandise ». Il se confronte à la surveillance des corporations, des menaces et des contrôles des autorités américaines sur des sites environnementaux contaminés⁵⁵. Son

⁵⁵En 2004, lors de prises de vue à proximité de la centrale Amos Coal à Poca, en Virginie Occidentale, l'artiste s'est retrouvé entouré, pour ne pas dire menacé, par la police et des agents du FBI qui lui ont confisqué son matériel pour enquête. En Pennsylvanie, à Shippingport, un officier de police lui a intimé l'ordre de quitter la ville. Un appel anonyme avait dénoncé un homme qui se promenait avec ce qui semblait être un lance-missile, mais qui était tout simplement le trépied du photographe. Son projet va également devoir s'adapter aux dérèglements climatiques comme le cyclone Katrina qui a balayé la Louisiane, la Nouvelle-Orléans et la plateforme pétrolière du golfe du Mexique. (Fondation Henri Cartier-Bresson, 2011, en ligne).

travail éveille certaines tensions entre l'individu et le pouvoir de l'entreprise. Le progrès s'accompagne aussi d'une forme d'oppression sociale par la domination du travail. Comme l'expose la conception marxiste entre « l'homme et la marchandise », la croissance continue de la productivité rend problématique la promesse d'une vie meilleure, et le progrès économique intensifie la servitude.



Epstein, M. (2003-2005). *Amos Coal Power Plant, Raymond City, West Virginia*, de la série *American Power*. Collection de Thomas Zander Galerie.

Dans les images d'Epstein se pose le parti pris de la conscience environnementale et de la recherche d'un équilibre entre les modes de production et de consommation énergétique de la population. Cette inversion entre « l'homme et la marchandise » est significative d'une impasse qui entrave la vie de l'individu au profit des grandes entreprises, une forme « d'abus de pouvoir » qui sert de point de départ au projet photographique. « En 2003, à la suite d'une commande pour le New

York Times, Mitch Epstein se rend à Cheshire dans l'Ohio. Un village complet doit être abandonné pour cause de pollution. En dédommageant les habitants, l'American Electric Power, la société responsable de la contamination du sol, cherche à ce qu'ils partent sans bruit et surtout sans engager de poursuites judiciaires s'ils tombaient malades. » (Fondation Henri Cartier-Bresson, 2011). La contre-utopie participe à une défense de l'individu contre le corporatif devant l'avidité de l'industrie et son indifférence à l'égard de l'environnement.

La représentation de l'architecture des cinémas dans l'œuvre personnelle *Drive End* (2010) ou de *Sans titre* (2008-) contribue à signifier cet état d' « incrédulité » face aux grands récits de la modernité. Les images font appel aux rêves hollywoodiens qui sont une allégorie de la culture américaine elle-même, de ses valeurs et de ses croyances. Les images participent d'un questionnement sur le désenchantement du monde qui renvoie au projet de décrire une crise idéologique des croyances politiques, morales, religieuses, et de manière plus générale, de témoigner d'une rupture dans l'unité harmonique du monde des hommes.

L'expression originale du « désenchantement du monde » est de Max Weber, elle désigne un processus de rupture de la magie avec le religieux « où peu à peu la religion se trouve dépouillée de ses caractéristiques sacrées par « un processus de sécularisation » appuyé depuis l'antiquité grecque par le développement de la science qui trouve son apogée dans la philosophie des Lumières et dans le projet de la modernité (Jean-Marie Vincent, 1995, p. 95). Le « désenchantement du monde » est fait de bouleversement qui traduisent l'instabilité du sujet dans sa relation au monde. À ce propos, Vincent écrit : « Le désenchantement du monde est, en réalité une entrée dans les turbulences de l'incertain [...] dans un contexte d'affrontement d'impériaux, de désordres, de convulsions révolutionnaires et contre-révolutionnaires [...] en même temps qu'ils se rattachent à la religion ou à des substituts de la religion faits, comme le dit Benjamin, de cultes sans dogmes » (Vincent, 1995, p. 97). Le

désenchantement du monde converge vers une fragmentation des conceptions du temps de la fin où il apparaît impossible de revendiquer un seul point de vue, ce que donne à voir la décrépitude des lieux de la série *Sans titre* (2008-...):

« Les images accumulent les représentations de l'âge d'or du cinéma perceptible dans l'architecture des ciné-palaces. Mais sans doute faut-il distinguer dans le désenchantement du monde cette nostalgie romantique des origines (celle d'un paradis perdu, ici perceptible au travers de l'architecture ruinistes) de cet état de perte et de quête de repère qui apparaît dans la reconstruction, l'hybridation et le métissage de l'architecture et des signes. Sans conteste, les églises sont des constructions beaucoup plus anciennes que les ciné-palaces ; leur résurgence dans l'architecture du cinéma traduit la survivance de la pensée religieuse dans le cinéma que la ruine vient ravalier dans un mouvement aussi spectaculaire que terrifiant. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Les images de *Sans titre* (2008-...) vont à contre-courant de cette conception d'un « monde meilleur et nouveau » portée par la découverte et la colonisation du continent américain. Elles appellent peut-être une vie nouvelle en même temps qu'elles traduisent la déliquescence de toutes les valeurs, artistiques ou religieuses, pour former un paysage dans lequel semble se dessiner une profonde déception envers l'héritage culturel. Les images accumulent les représentations de l'âge d'or du cinéma perceptible dans l'architecture des ciné-parcs ou des ciné-palaces comme pour témoigner d'une pensée critique vis-à-vis l'art et la société. Les photomontages de *Sans titre* (2008-) sont créés à l'image d'une ville artificielle semblable à l'Universal Studios de Floride ou d'Hollywood, mais dans laquelle s'effacent tous repères entre le monde du spectacle et la réalité du personnage. Les photomontages

font ressortir le caractère subversif de « la société du spectacle⁵⁶ » alors que les mises en scène doivent faire le spectacle de sa propre destruction.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre 1, de la série Sans titre*. Collection de l'artiste.

Divers éléments intégrés dans l'architecture des ciné-palaces, tels que les longues cheminées d'usine, les publicités peintes sur des murs ou les logos de compagnies de boissons comme Coca-Cola ou 7Up en disent long sur l'état de décrépitude de la société du spectacle qui s'offre comme bien de consommation. Au rêve se substitue le cauchemar hollywoodien. Le personnage évoque dans la série les figures emblématiques de stars américaines démentes ou déchues, que l'on retrouve dans les productions des années 1950-1960, notamment les personnages de Norma Desmond (*Sunset Boulevard*, Wilder, 1950), Blanche (*A Streetcar Named Desire*, Kazan, 1951) ou Jane (*What Ever Happened to Baby Jane*, Aldrich, 1962). Dans le même sens, l'œuvre met l'accent sur un véritable retournement au sein d'une époque

⁵⁶ *La Société du spectacle* est une critique radicale de la marchandise et de sa domination sur la vie : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images [...] Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. [...] Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. » (Debord, 1967, p. 1).

qui dépeint l'anarchie des grands studios et du cinéma hollywoodien : « Hollywood, c'est aussi une machine, une machine dérégulée, une industrie devenue folle qui jette la matière première et génère une chaîne de travail absurde : les scénarios vont à la poubelle, les réalisateurs sont payés à ne rien faire du moment qu'ils ne travaillent pas pour d'autres, les producteurs chôment, les comédiens attendent » (Pasquier, 1997, p. 116).

Les photomontages de *Sans titre* (2008-...) participent d'une représentation d'un monde en perte ou en quête de repères, comme le montre l'architecture de cinéma-palaces reconvertit en église, inversement, peut-être s'agit-il d'église reconvertit en cinéma où s'entremêlent, voire même, se confondent différentes époques et régimes de croyances culturelles qui oscillent entre l'art et le religieux. L'allégorie du crépusculaire traduit ici un sentiment d'incertitude en même temps qu'elle entretient une pensée critique du spectacle dans le culte religieux, comme elle peut dénoncer le culte religieux dans la société du spectacle et l'univers du cinéma. Si dans un sens les cinémas-églises évoquent le retour de la religion, la ruine les transforme subséquemment en un « paysage profane » où se perd le sens sacré, mais où s'effacent métaphoriquement peut-être aussi les frontières entre la pensée magique et le monde du divertissement. Ce croisement culturel crée une conjoncture temporelle entre le cinéma des premiers temps et les croyances anciennes qui s'y rattachent. La série *Sans titre* (2008...) ravive cet imaginaire ancien du cinéma primitif, communicatif d'un état d'émerveillement ou d'une frayeur profonde, cette « attraction vertigineuse », ce « *mysterium fascinata* » qui marque l'émergence d'un sacré dans le cinéma des premiers temps⁵⁷ (Jacques Rittaud-Hutinet, 1993, p. 218)

⁵⁷ Le cinématographe requiert une participation du corps social et psychologique. Ainsi, les spectateurs des premières projections cinématographiques exprimaient des cris de frayeur ou de joie devant le cinématographe (cinéma des premiers temps), de fait que le public ne disposait d'aucune explication, sinon le sacré et les croyances religieuses, pour interpréter le fonctionnement du dispositif. Il a donc fallu, d'une certaine manière, comprendre l'illusion cinématographique pour écarter l'impression sacrée du dispositif. Il convient de citer

Les photomontages invitent paradoxalement à une échappée métaphysique, une quête prononcée du spirituel, tout comme il suppose un processus de refonte du religieux sans dogmes, la formation d'une « Église informelle », qui consiste à réitérer soit ce qui a été perdu de même que l'avenue de nouveaux dieux. Il peut s'agir d'une religion de la relève comme dans la philosophie New Age et d'une « religion de la sortie de la religion », pour reprendre l'expression de Gauchet (Bensussan, 2001 p. 21), ou de groupes plus sectaires qui défient l'histoire des grandes religions en même temps qu'ils renouvellent d'anciennes croyances ou de vieux rituels. Ce clivage dans une esthétique religieuse nouvelle enjoint une dimension New Age qui embrasse la polyphonie des signes d'origine économique (forte présence de l'industrie, publicité murale, cheminée et fumée qui laissent deviner malgré la ruine une forme d'activité), d'origine religieuse (alors que certaines images récupèrent des accessoires : une bible sur un trépied, les gerbes de fleurs des salons funéraires, les boîtes de papier-mouchoir déposées devant l'hôtel, ce qui laisse aussi deviner toute une activité religieuse) et d'origine artistique (écrans de cinéma, enseignes, rideaux de théâtre et bancs de cinéma, ce qui suppose une activité cinématographique, même dans les décombres).

L'allégorie du crépusculaire traduit, certes, l'idée de la fin, mais peut aussi évoquer l'énergie du recommencement qui mêle les signes d'une société moderne et ancienne, économique, religieuse et artistique. Au crépuscule de l'âge d'or hollywoodien se substitue le Nouvel âge d'Hollywood. La ruine cinéma-église laisse

quelques faits historiques, avec Rittaud-Hutinet, qui témoigne de ce croisement entre croyances religieuses et cinématographiques : « Mesguish nous a appris que des phénomènes psychologiques [...] se produisirent à la Foire de Nijni-Novgorod. [...] la Vierge Noire de Kazan, le Tasr, les popes, les icônes de Moscou-la-Sainte s'agrandissaient miraculeusement sur l'écran »; et les spectateurs, dans la Russie paysanne très pieuse de cette fin de XIX^e siècle, « en conçurent une profonde et sainte terreur. Les opérateurs ne situant pas leur "représentation" dans un cadre liturgique – il s'en faut –, furent donc suspectés de pratiques magiques et s'attirèrent ces cris venus d'un autre âge de " au feu la sorcellerie! " Des groupes menaçants se formèrent et les opérateurs durent regagner leur hôtel sous la protection de la police, tandis que des fanatiques arrosaient de pétrole la bâtisse qui servait de cinéma et y mirent le feu » (Rittaud-Hutinet, 1993, p. 218).

le personnage errant comme s'il n'avait encore nulle part où élire domicile et de lieu où se fixer. Une détresse émerge lentement des profondeurs des décors de la série qui tente de ramener un temps d'instabilité qui perdure entre la fin et le nouveau commencement de l'histoire humaine composée de fragments culturels d'origine diverse. L'allégorie du crépusculaire traduit à la fois la perte du « sacré religieux dogmatique » et cette compétence psychologique qu'est l'illusion cinématographique dans lesquelles le sujet humain (une femme au statut pluriel qui convoque la star déchue ou démente, voire un revenant) montre l'ouverture d'un espace inquiétant enclin à provoquer de nouvelles croyances ou de nouvelles religions.

2. 3.3 L'expression d'un temps phénoménale

La dimension statique et lumineuse des images de l'œuvre personnelle *Drive End* s'inscrit dans la logique phénoménale de la « montrance » au sens philosophique du terme : « Analysant l'étymologie du mot “phénomène”, qui vient de phainomenon (“ce qui se montre”) et du verbe phainestai (“se montrer”), Heidegger souligne que le terme “phénomène” s'enracine dans le mot grec phaino (“mettre au jour, à la lumière”) et se fonde ultimement dans le radical grec pha ou phos (“lumière, clarté”), cette lumière étant le ce-où-quelque-chose-peut-devenir-manifeste, peut être rendu visible » (François Doyon, 2009, p. 63). Dans le même sens, les images de *Drive End* sont phénoménales alors qu'elles exposent dans l'usage de la lumière leur rapport à « l'évènementialité » qui désigne ce qui « arrive, se produit, se réalise, s'accomplit [...] Ça advient, dirait-on, pour témoigner du caractère non quantifiable de l'évènement⁵⁸ » (Audet, 2006, p. 11). La lumière des écrans engage un questionnement sur le temps

⁵⁸ L'auteur définit trois types d'évènements : un évènement intramondain (la narrativité s'inscrit dans le texte à partir d'un évènement qui arrive au sujet); un évènement discursif (la présence de données langagières, tel que le discours du narrateur d'un texte, par des réflexions métanarratives, ou l'intrusion des pensées de l'écrivain dans un texte); 3) un évènement opéral (un résultat du dispositif qui se rattache à la performance elle-même de l'œuvre.. (Audet, 2006, p. 30).

dans sa relation au spectateur à la frontière du visible et de l'invisible, du perçu et du senti. *Drive End* (2010) s'inscrit dans l'exploration du désir du spectateur, de son inconscient et de ses projections, ce que nous observons dans l'étude de la lumière et de la coloration crépusculaires des images.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 12*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

Cette relation entre le monde visible et invisible en photographie peut s'exprimer par des jeux de formes et de sens formulés par l'inscription de la lumière sur la matière. Par exemple, la démarche de Moholy-Nagy (1895-1946) s'inscrit dans la recherche d'une photographie focalisée sur l'essence et les propriétés intrinsèques du médium photographique. Ce travail sur le photogramme pose une extension essentielle des possibilités de représentation optique et émotive. Il résulte de cette manipulation de la lumière et de la matière un effet sublimé rayonnant, presque immatériel (Herbert Molderings, 2009). D'une autre manière, le procédé de l'électrophotographie participe également de l'expression de cette temporalité proche d'un phénomène qui pose une réflexion sur la nature des corps lumineux qui peuvent nous amener sur le terrain glissant de la métempsychose et de l'extrasensoriel. L'artiste Marie-Jeanne Musiol utilise ce type de procédé scientifique, et la série *Corps de lumière* (2005) constitue une exploration des champs énergétiques de la nature

végétale qui explicite bien cette approche. Ici, elle utilise une technique éprouvée par le professeur Korotkov. Sylvain Campeau explique : « Au moyen d'un appareil calibré, on produit une décharge électrique qui provoque une avalanche d'électrons à laquelle un objet est soumis. Sa surface extérieure agit alors comme condensateur et elle se nimbe d'une couche gazeuse luminescente pouvant être saisie par une surface sensible. » (Campeau, 2006, en ligne). La captation de la lumière induit une réalité sensible et vibratoire qui nous conduit aux frontières du visible et de l'invisible.

Le travail de la couleur est également un moyen de reléguer le monde du sensible au monde spirituel, ce qui est un principe fondamental de la phénoménologie. À propos de sa conception de « l'être de la couleur », Jean-Jacques Wunenburger écrit : « Si l'on prolonge encore cette exploration phénoménologique, la couleur surgie des profondeurs peut nous donner à sentir une sorte de surréalité suprasensible, [...] comme si la coloration émanait cette fois de quelque niveau de réalité inaccessible aux sens.⁵⁹ » (Wunenburger, 2003, p. 46). Wunenburger définit cet espace intermédiaire que représente le monde « imaginal » entre le sensible et l'intelligible « où existent des corps immatériels, visibles pour les yeux de l'âme et non pour le corps »; nous retrouvons dans les traditions néoplatonicienne, occidentale, moyen-orientale et kabbalistique cette idée que la couleur n'appartient pas seulement aux êtres physiques, mais qu'elle « caractérise toute existence à quelque niveau ontologique que ce soit » (Wunenburger, 2003, p. 48).

Dans l'univers du crépusculaire, la lumière et la couleur ne reflètent pas la pigmentation réelle des objets. La saturation rend visible, métaphoriquement, ce moment où l'on bascule vers ce « monde imaginal » entre le sensible et l'intelligible. La saturation peut suggérer une forme de dérèglement des sens, pour traduire la

⁵⁹ Dans son texte *La chair des couleurs : perception et imaginal*, Wunenburger développe une approche phénoménologique contemporaine de la couleur qui « se veut une libre réflexion sur les apports et les horizons des analyses de la couleur de Merleau-Ponty. (Wunenburger, 2003).

vision d'une hallucination, un état de fièvre ou encore un état proche de l'évanouissement ou de la mort. Par conséquent, le crépusculaire convoque sur le plan symbolique l'idée d'un voyage spirituel, et à ce niveau les paysages de *Drive End* (2010) ou de *Sans titre* (2008-...) peuvent ainsi être perçus comme une véritable géographie intérieure qui témoigne, de cette expérience vécue de la conscience aux frontières de l'invisible. Le crépusculaire montre cette capacité de la lumière et de la couleur à signifier cet espace « imaginal ». La lumière colorée permet d'exprimer cette réverbération d'un autre monde, inaccessible à nos sens corporels, où le réel se libère de sa matérialité. À la frontière du monde empirique se situe la sphère du spirituel : « La couleur se présente peut-être à ma conscience comme une porte, une ouverture, à travers laquelle je regarde vers un monde qui se tiendrait tapi en amont dans l'invisible » (Wunenburger, 2003, p. 47).

De la même manière, l'allégorie du crépusculaire exprime cette relation phénoménale au temps qui se tient en dehors de la logique dominante du récit. Il est utile de rappeler qu'au cinéma le récit est une séquence deux fois temporelle. Comme l'observe Metz, « il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (le temps du signifié et le temps du signifiant) » (Metz, 1968, pp. 111-118). En ce sens, un film peut raconter des événements se déroulant sur plusieurs jours ou plusieurs années, tandis que le temps du récit, lui, correspond au temps de la projection. À contre sens, le temps quantifiable de la photographie demeure paradoxalement inaccessible alors que la photographie le maintient suspendu dans l'éternel présent de l'image. L'utilisation de la lumière et de la couleur dans *Drive End* (2010) renvoie à cette expérience existentielle du temps dans laquelle « la photographie serait l'art de l'instant, de l'instantané, du stigmé extatique dans lequel le temps s'abolirait, serait sauvé, transvasé dans l'éternité du maintenant » (Schaeffer, 1986, p. 186). Le temps de l'image photographique n'apparaît plus comme une durée tangible comme le temps du cinéma. L'image lumineuse consiste plutôt à rendre visible l'essence des

choses « dans l'affirmation d'une coalescence du signe et du sens, de l'apparaître et de l'être [...] " en tant que révélation vivante et instantanée de l'inexplorable " [...] " C'est l'objet même instantané sans être l'objet ; une image concentrée dans le miroir de l'âme " » (Weston, tome 2, 1973) (Schaeffer, 1986, pp. 178-179). De la même manière :

« la photographie implique à la fin de la narration, de la parole, de l'action, du narrateur ... paradoxalement la photographie rend manifeste une posture ou une volonté d'accéder à cet espace invisible qui témoigne de cette relation indicible au temps de l'être » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Dans sa relation au crépusculaire, la photographie peut apparaître comme un refus de parler ou d'écrire pour montrer les insuffisances du langage. Le crépusculaire renvoie à l'idée « d'un abîme sans paroles » dans lequel transparaît le caractère indicible de l'être dans sa relation au temps. Selon Husserl, « le monde de la vie », qui constitue le fondement de nos objectivations et dont nous faisons partie, demeure inexprimable, au sens où la vie « se passe d'explications, même si elle ne cesse, de par son caractère muet, de les provoquer : le "monde originaire de la vie est antéprédicatif, toute prédication, tout discours l'implique certes, mais le manque, et à proprement parler on ne peut rien en dire"» (Steinmetz, 1997, pp. 14-15). La photographie se rapproche de la phénoménologie vouée à l'impossible tâche « qui est de dire l'indicible, "et c'est pourquoi elle n'a jamais fini de se reprendre, de se biffer, puisqu'elle est un combat du langage contre lui-même pour atteindre l'originaire". » (Steinmetz, 1997, pp. 14-15). Ce qui est pressenti dans l'expérience phénoménale du temps c'est que celle-ci ne figure pas seulement la fin d'un monde, mais un vide, une sorte de récit négatif qui consiste à mystifier l'expérience du temps de l'image photographique.

« *L'utilisation de la lumière et de la couleur apparaît comme un moyen d'exprimer cet espace symbolique qui pointe au-delà du récit. Les tons de couleurs vifs et lumineux sont utilisés comme une manière d'atteindre des mondes jamais vus, indescriptibles, surréels, comme peut le faire le caractère informel ou abstrait d'une image.* » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Dans le même sens, l'expérience phénoménale du temps mine l'intelligibilité du récit en transgressant sa cohérence, sa chronologie, ses repères spatiaux temporels (heure, calendrier, datation). Le crépusculaire offre une vision négative de toutes démarches réglées, continues, logiques, où semble se perdre le sens du récit. L'expression de la lumière et la coloration des paysages reflètent des états de conscience qui laissent transparaître l'idée d'une chevauchée imaginaire vers l'au-delà qui peut être interprété comme une sorte de prolongement mystique du récit.

2.4 Conclusion

L'allégorie permet d'explorer la dimension réflexive de la photographie dans sa relation au récit :

« *La photographie raconte de manière indirecte en faisant appel aux images du récit davantage qu'elle n'affiche ce récit directement de manière séquentielle. La photographie entretient une forme implicite de récit qui se manifeste dans les possibilités de lecture.* »

« *L'œuvre est porteuse de questionnement sur la narration et l'histoire. Il s'agit peut-être d'une autre manière de raconter qui consiste moins à construire un récit à partir d'images, mais de faire appel au récit(s) par l'image.* » (Récit de pratique personnel, 2007-2010).

Je vois la photographie comme une sorte de récit fragmentaire :

« Dans la ruine et le crépusculaire se lient le potentiel narratif de l'image et ses récits multiples empruntés à l'histoire factuelle ou fictive. »

« La ruine donne matière à récit. Elle induit une temporalité nouvelle qui est celle de l'éclatement. Chaque image ou fragment d'images apparaît détaché du continuum temporel pour constituer une aire de passage entre le passé, le présent et le futur. »

« Fragmenter l'image par le photomontage, c'est rendre possibles de nouveaux alliages aux niveaux de la composition et du sens de l'image. »

« Dans cette expérience limite du récit se dessine une image qui concentre la fin de tous les récits (sorte d'apocalypse narrative), mais cette image renoue paradoxalement avec la voix qui, elle, raconte sur le mode allégorique le récit de sa propre finitude. » (Récit de pratique personnel, 2007-2010).

Pensées et images issues d'une pratique artistique personnelle (2007-2011)

« Je m'intéresse aux lieux de mémoire qui sollicitent chez le spectateur l'expérience narrative, son cerveau littéraire ou cinématographique, c'est-à-dire sa capacité à raconter, à imaginer, à puiser dans sa mémoire les souvenirs d'un roman ou d'un film. »

« La photographie est un souffleur tapi dans l'ombre qui vous rappelle ce que vous avez oublié ou perdu. »

« Certains objets, personnages ou lieux agissent comme des souvenirs passés ou futurs que le spectateur ranime ou réinvente selon sa lecture.»

« La photographie fait du spectateur un narrateur implicite. »

« La photographie n'est pas seulement la trace d'un fait ou d'un évènement, elle est aussi un véhicule (elle transmet, elle conduit, elle transporte) la voix. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).



Chapitre 3

La photographie entre mémoire et médiation du récit

Je choisis le récit car il traverse l'image, vit à travers elle, témoigne de cette pensée intérieure qui nourrit la création et alimente son discours; ce dernier s'affiche dans le monde extérieur, s'inscrit dans la matière, la pratique d'écriture. Le récit tisse des liens entre le langage et l'image, entre le dire et l'écoute, l'œuvre se crée et s'exprime à travers le récit dans le cours de la pensée et de la photographie :

« J'entreprend souvent une œuvre à partir d'une collection d'images numériques que je place dans un dossier nommé recherche-crédation. Cette collection contient un nombre croissant d'images puisées à travers le web. Je dissocie cette collection de ma pratique de la photographie dans ce sens où elle contient des images qui ne servent pas à la réalisation plastique de photomontages, mais plutôt de référents culturels. Dans mon dossier de recherche-crédation, j'ai des sous-dossiers. Par exemple, j'ai un sous-dossier qui rassemble des images sous la thématique du western dans lequel s'entremêlent des personnages, des paysages, des plans, de la musique. J'ai un autre dossier dans lequel j'accumule des ruines, un autre des ambiances ou atmosphères claires-obscurés. »

« Je me réfère que très rarement à mon dossier de recherche-crédation lorsque je crée mes photomontages. Je préfère travailler de mémoire pour éviter de reprendre un plan ou une scène directement. »

« Le fait de regarder rarement mon dossier de recherche-crédation me permet plus facilement d'avoir à chercher une ambiance ou une composition. C'est dire : ma pratique du photomontage passe par un exercice de mémoire à chaque fois que j'effectue une retouche ou une manipulation numérique. »

« Faire du photomontage c'est se rappeler vaguement une image que l'on a vue. »

Il me semble que ce soit quelque part dans la mémoire que s'instaure cette relation entre le récit et l'image :

« Cette mémoire qui fait à la fois référence à l'histoire (factuelle et passée) est médiatisée à travers toutes les étapes du photomontage. Elle passe par la manipulation plastique des images, de l'accrochage et de l'exposition. »

« La mémoire dans sa relation au récit m'apparaît comme une extension logique de la photographie dans la relation au souvenir. Mais une chose m'énerve dans la mémoire photographique : elle est trop restreinte à exprimer ce qui est immuable, permanent. Ma démarche artistique fait appel à une mémoire active qui se transforme elle-même et transforme le souvenir d'une image. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

La mémoire crée un questionnement sur la photographie et sa propre histoire. Elle éveille les spectres de l'image, sa genèse et certaines croyances attachées à la

photographie. La mémoire photographique (au sens malléable et plastique du terme) devient la matière même du récit. Elle pose un questionnement sur le devenir de l'œuvre :

« Je m'intéresse à cette mémoire active que je pourrais également appeler le récit qu'il s'agisse de ce récit qui transforme ou modifie l'image ou de ce récit qui définit le mouvement même de la création ou de la recherche d'un visuel, d'une composition, d'une idée, ou encore à ce récit qui s'attache à retracer, à parcourir ces histoires enfouies dans la mémoire individuelle ou collective. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

3.1. Le concept de mémoire et le récit en photographie

La photographie se définit sur le plan analogique avec la mémoire par l'idée de l'empreinte et de l'indice (Schaeffer, 1987), mais il s'agit d'une mémoire paradoxale qui se construit entre présence et absence, passé et présent, matérialité et immatérialité (Barthes, 1980). De la même manière, la photographie tisse des liens avec la projection mentale et l'idée d'une écriture intérieure que l'on retrouve dans les arts de la mémoire (Dubois, 1990). Dans sa relation au récit, la photographie pose le problème de la médiation des récits individuels et collectifs alors qu'elle s'insère dans cette relation à la fois complémentaire et antagoniste entre la mémoire et l'histoire, tout comme la photographie pose le problème du statut de l'œuvre d'art entre l'image et le document dans sa relation à la mémoire.

3.1.1 La photographie et le concept de mémoire

Les rapprochements entre la photographie et la mémoire sont nombreux. Sans aucun doute, la thèse ontologiste de la mémoire en photographie trouve son

aboutissement le plus fort dans le concept du « ça-a-été » de Barthes à propos de son référent au réel et au passé. Selon l'auteur, la photographie mobilise une projection mentale dans la perception d'une image de personnes disparues. Dans le même sens, la mémoire reste profondément liée à cette temporalité paradoxale de l'image photographique capable de signifier à la fois l'absence et la présence de l'objet représenté. Selon Philippe Dubois, la photographie est « sans aucun doute l'art où la représentation se situe, ontologiquement, au plus proche de son objet puisqu'elle en est l'émanation physique directe (l'empreinte lumineuse) », mais également « celui où la représentation maintient absolument la distance avec l'objet, où elle le pose obstinément, comme un objet séparé et perdu » (Dubois, 1990, p. 263). La photographie, comme mémoire, témoigne d'une « réalité extra-iconique » et simultanément d'un fait ou d'un événement passé.

Dans ce contexte, la photographie soulève ces rapports entre « l'index et l'indice ». À la lumière des travaux de Henri Vanlier, Schaeffer propose de définir la « fonction indicielle » de l'image photographique en opposition à l'image comme « index » : « l'index montre quelque chose pour transmettre un message. Intentionnel et conventionnel », dans le même sens, il est de l'ordre des signes et rejoint en fait ce que Barthes appelait la « connotation photographique », c'est-à-dire l'ensemble des « procédés techniques et iconiques qui, au fil de l'histoire de la photographie, se sont sédimentés jusqu'à former des stéréotypes à signification plus ou moins stable » tandis que « l'indice » n'est pas codé : « il est le processus purement physico-chimique aboutissant à la formation de l'empreinte. » (Vanlier, 1981; Schaeffer, p. 47). Dans sa relation à l'indice, la photographie entretient ce mouvement perpétuel entre « l'ici-maintenant » et de « l'ailleurs-antérieur de l'objet photographié »; La photographie est marquée par « l'effet d'absence temporelle et spatiale » et « la part d'intouchable référentiel » qu'elle offre à la vue du spectateur c'est à la fois quelque

chose qui a été, mais que l'on sait effectivement disparu et ne jamais pouvoir toucher. (Dubois, 1990, p. 265).

Ainsi, la photographie serait un équivalent visuel du souvenir, « une photo est toujours une image mentale », une image de l'absence dans la présence, de l'imaginaire dans le réel, et inversement « la mémoire est aussi faite de photographies ». Si l'on suit le résonnement de Dubois à propos de la « photographie comme art de la mémoire » celle-ci repose sur ce jeu de deux notions précises que l'on retrouve dans « l'art de la mémoire » dans l'antiquité romaine : les lieux (loci) et les images (imagines). À ce propos, nous citons un passage de Cicéron qui explique certaines de ces techniques mnémoniques : « Pour exercer cette faculté du cerveau (qu'est la mémoire), on doit choisir, en pensée, des lieux distincts, ensuite se former des images des choses qu'on veut retenir, et enfin ranger ces images dans les divers lieux. Alors, l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses, car les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont les lettres qu'on y trace » (Cicéron, De oratore II, 86, pp. 351-354 dans Dubois 1990, p. 266). L'Ars Memoriae s'effectue donc sur la base d'un système ordonné lui-même composé de cases vides servant de réceptacle : « ce sont des surfaces vierges susceptibles de recevoir les imagines, pleines (de sens), mais transitoires, déménageables » tandis que les lieux (loci) forment la structure du dispositif. Dubois voit également dans les arts de la mémoire un rapport à une forme « d'écriture intérieure » qu'il rapporte à cette double nature qui travaille les imagines : d'une part, « la référence reste constante à l'écriture et aux figures du scriptural » et, d'autre part, « elles traduisent évidemment la valorisation qui est faite du sens de la vue », recourir à l'image apparaît comme un moyen sûr de conserver le souvenir. Ainsi, l'art de la mémoire rejoint la photographie comme image mentale, comme nous l'avons mentionné plus haut en ce qu'elle relève à la fois de l'indice et de l'empreinte. De ce

point de vue, la photographie est autant un phénomène optico-chimique qu'un phénomène psychique (Dubois, 1990, pp. 267-268).

Si photographie est l'art de la mémoire par excellence c'est aussi parce qu'elle partage avec cette dernière, dès son invention, cette relation analogique et utopique avec l'encyclopédie et la collection qui tentent « de donner une représentation complète de l'ensemble des images possibles dans le monde »; dans l'utopie photographique s'affiche la dimension « partielle » de la mémoire photographique que peut représenter l'encyclopédie ou la collection, en même temps qu'elle dénonce le fait que les photographies ne peuvent pas tout saisir et tout conserver : « les photographies présentent de fait un monde fragmenté, cerné de lacunes, une réalité morcelée que l'on se plaît à présenter comme totale » (Martha Caraion, 2003, p. 50).

La mémoire relève également de la capacité de reproduction de la photographie et de son caractère indéfectible à reproduire l'apparence visible des choses. Dans l'histoire de la photographie, nombreux sont ceux qui ont mis en évidence « l'effet d'authenticité » de la photographie attribué à « la captation photographique ». André Gaudreault et Phillippe Marion soulignent ce débat autour de l'identité médiatique de la photographie rappelant les positions de Barthes et de Schaeffer à ce sujet : la photographie « jouit selon Barthes, d'une forte adhérence au référent : "elle est contingence pure et ne peut être que cela (Barthes, 1980, p. 52)" » idée qui est remise en cause par Schaeffer dans ce qu'il appelle « l'arché » photographique. Selon lui « une telle singularité médiatique ne peut être injectée dans la photo que lorsque l'on en connaît le dispositif de base : quelque chose d'existant a été enregistré mécaniquement et restitué fidèlement » (Schaeffer, 2000, p. 86). De la même manière, « l'arché photographique » précisent Gaudreault et Marion, reste déterminé par les usages sociaux des médias propres à une culture donnée (André Gaudreault et Philippe Marion, 2000, pp. 30-31). Dans sa relation à la reproduction,

la photographie pose également un questionnement sur la notion d'auteur, d'œuvre et d'original. Comme le dit Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (original publié en 1936) les œuvres d'art ont toujours été reproductibles, car « ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire », tout en montrant le point spécifique qui distingue l'original de la copie : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. », ainsi la reproduction est privée de son « caractère auratique », qui, lui, reste attaché à l'original (Benjamin, 2003, p. 78)

Le concept de mémoire en photographie soulève également la question des modes de représentation du réel. Dubois explique cette relation à la fois antinomique et complémentaire entre la photographie comme « miroir du réel » et la photographie comme « transformation du réel » qui traverse l'histoire du médium, comme il l'explique lui-même :

« 1) La photographie comme miroir du réel (le discours de la mimésis). L'effet de réalité lié à l'image photographique a d'abord été attribué à la ressemblance existante entre la photo et son référent. La photographie, au départ, n'est perçue par l'œil naïf que comme un analogon objectif du réel. Elle semble par essence mimétique. 2) la photographie comme transformation du réel (le discours du code et de la déconstruction). Une réaction s'est très vite manifestée contre cet illusionnisme du miroir photographique. Le principe de réalité fut alors désigné comme une pure impression, un simple effet. L'image photographique, s'est-on efforcé de démontrer, n'est pas un miroir neutre, mais un outil de transposition, d'analyse, d'interprétation, voire de transformation du réel, au même titre que la langue par exemple, et au même titre qu'elle est culturellement codé. » (Dubois, 1990, p. 20).

La mémoire, comme nous l'avons vu, tient également à ce « principe de réalité » propre au rapport de l'image photochimique ou numérique à son référent. Malgré tous les débats soulevés dans l'histoire du médium, « la photographie, qu'on soit pour ou contre, y est massivement considérée, comme une imitation on ne peut plus parfaite de la réalité » du moi de l'apparence physique des choses; ce postulat tient de sa capacité mimétique, de sa nature technique, de son procédé mécanique « qui permet de faire apparaître une image de manière objective et presque naturelle, sans qu'intervienne directement la main humaine » (Dubois, 1990, p. 21); inversement, la propension de la photographie à transformer le réel peut être associée à la dimension plastique de l'image qui rejoint également cet autre aspect de la mémoire lié à la créativité et à l'imaginaire. De la même manière, nous retrouvons au tournant du 19^e siècle ce mouvement que l'on nomme le pictorialisme qui s'oppose au « culte dominant de la photo comme simple technique d'enregistrement objectif et fidèle de la réalité. »; les artistes associés au mouvement pictorialiste opéraient ce renversement idéologique entre la photographie associée « au concret, à la référence, au contenu » et la peinture à « la recherche formelle, l'art, l'imaginaire », en manipulant les images au travers d'effets optiques, de mises en scène et de compositions du sujet, en intervenant sur le négatif ou sur les épreuves à l'aide de pinceaux ou d'instruments divers (Dubois, 1990, pp. 24-28).

La question des modes de représentation du réel laisse percevoir également cette relation entre la mémoire et l'interprétation. Qu'on le veuille ou non, la photographie transite par une individualité ou une collectivité. Le sens de l'image implique les fonctions des savoirs culturels qui appartiennent à un individu ou à un groupe donné, tout comme la photographie repose aujourd'hui sur une multitude de supports (les photographies sont imprimées, projetées, numérisées) et de contextes (la publicité, le reportage journalistique, la photo de famille, etc.). Comme le souligne Pierre Bourdieu, « la photographie n'est jamais que le résultat d'une sélection

arbitraire, et, par là, d'une transcription [...] Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus pour réaliste et objectif. » (Bourdieu, 1965, pp. 108-109, dans Dubois, 1990, p. 35).

3.1.2 La photographie et la représentation historique

La question de la mimésis et de la médiation se trouve au cœur des rapports entre la photographie, la mémoire et le récit. Selon Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve, le concept de médiation renvoie essentiellement à deux niveaux d'analyse : « dans un premier temps, on peut le concevoir, de façon très large, comme une opération qui consiste à « faire passer » ou à « prendre ensemble ». C'est ce dont il est question, par exemple, chez Paul Ricoeur, lorsqu'il interroge le travail de la métaphore ou celui de la mimésis, en se basant sur la poétique aristotélicienne qui définit le muthos dans les termes d'un « agencement de faits ». La narration repose alors, selon Ricoeur, sur une opération de médiation qui consiste à faire passer un monde dans un autre, soit le monde de la praxis dans celui, imaginaire, du lecteur par l'imaginaire du monde texte. » (Huglo et Villeneuve, 2004, pp. 5-6).

Dans le même sens, la photographie apparaît comme élément essentiel de la mimésis dans son attachement à la mémoire alors qu'elle participe de la transmission de l'histoire. La photographie témoigne, comme peut le faire le texte ou le film de la société, de ses valeurs, de faits ou d'évènements qui lui sont associés. À titre d'exemple, l'exposition *L'évènement* (2007) présentée à Jeu de Paume interroge la manière dont la photographie médiatise la réalité. Son commissaire, Michel Poivert, montre comment la nature d'un évènement est « construit ou interprété » par la photographie et le contexte de diffusion des images qui façonnent les évènements

dans l'imaginaire collectif⁶⁰. C'est également dans son rapport à « l'intermédialité » que se situe la médiation de l'histoire qui ne saurait se réduire à une vision spécifique du médium photographique. Dans sa relation à la mémoire, l'image photographique est pensée dans sa relation à d'autres médias, comme le texte ou le film. L'histoire de la photographie est truffée de faits où le médium emprunte des caractéristiques d'autres médiums ou influence à son tour la manière dont nous percevons d'autres médiums⁶¹. La problématique de la mémoire et de la médiation se définit en lien avec « la matérialité technologique » qui assure le processus de transmission par différents médias (oralité, image, archive sonore, écriture) d'un fait ou d'un évènement (Huglo, Villeneuve, 2004, pp. 5-6).

Une autre manière d'aborder la problématique de la médiation du récit en photographie consiste à interroger les liens qui unissent la mémoire et la représentation historique. Paul Ricœur souligne cette relation à la fois complémentaire et antagoniste entre la mémoire et l'histoire en ce qui a trait à la représentation du passé. La notion de représentation en histoire désigne la démarche

⁶⁰ Le catalogue de l'exposition explore les multiples facettes des fonctions de l'image photographique dans sa relation à l'histoire. Par exemple, Marie Chominot montre de quelle manière les images photographiques « témoignent, trompent ou façonnent » le paysage culturel au milieu du siècle dernier alors qu'elle se fait complice de la création du « mythe du bonheur ouvrier » : « La propagande, destinée à imposer une norme de vacances dessinait le modèle idéal du vacancier et forgeait une certaine définition des vacances, telle la tendance des masses à singer les manières et les conventions bourgeoises [...] alors que les ouvriers n'avèrent guère les moyens de le faire que dans des tentes extrêmement rudimentaires. Les magazines, de leur côté, s'appliquaient à créer, en illustrant un évènement inexistant, une imagerie porteuse de l'espoir et de vivre mieux et du bonheur ouvrier. » (Martha Braun, 2007, en ligne).

⁶¹ À titre d'exemple, Ulrich Keller explique comment la photographie, à ses débuts, eut un impact significatif sur les autres formes d'art, dont la peinture d'histoire réalisée à partir de clichés photographiques : « Désormais, l'art académique ne serait plus que le parasite de l'illustration de presse [...] les panoramas de scènes de guerre, les représentations spectaculaires de batailles, les mises en scène théâtrales des moments critiques du conflit se disaient emprunté à l'illustration de presse, ce qui signifie qu'il pouvait se prévaloir d'une objectivité et d'une authenticité, peu importe qui les représentait et combien de fois ils étaient remis en scène. » (Braun, 2007, en ligne).

méthodologique du chercheur : « la phase représentative de l'opération historiographique qui se conjugue avec celles de l'archivage et de l'explication⁶² » (Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, 2011, en ligne). Mais le rapport entre la mémoire et la représentation historique est problématique en soi. Comme le souligne André Burguière, les historiens se sont longtemps méfiés de la mémoire comme mode de restitution du passé : « Cette méfiance, qui a duré jusqu'aux années 1960, n'était que l'une des formes de la dépréciation générale de la valeur intellectuelle de la mémoire qui s'est emparée de la culture européenne, à partir de la Renaissance, sous l'effet de l'expansion de l'imprimé » (André Burguière, 2013, en ligne). Il observe cette « hiérarchisation des sources » entre médias et les conditions de transmission, le fait, par exemple, que le texte de caractère public passe avant le témoignage vécu rapporté à l'écrit, et que ce dernier passe avant le témoignage oral. Ce qui est ici en cause, ce n'est pas tant la capacité de la mémoire à conserver de l'information, mais une méfiance envers la fiabilité des sources⁶³, ce qui s'explique en outre, par l'arrivée de l'impression et d'une déconsidération culturelle à l'égard de la transmission orale de la mémoire : « Le support de l'écrit permet à l'esprit de se libérer de la tâche de conservation de l'information pour se consacrer à d'autres tâches considérées comme plus nobles, car plus créatrices. » (Burguière, 2013, en ligne).

Dans sa relation à la mémoire individuelle ou collective, la photographie soulève la question de l'objectivité de l'approche documentaire. Par exemple, dans le mouvement de l'ethnologie, des sciences sociales et de la documentation, la

⁶² Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël soulignent cette nature de la mémoire et de l'histoire dans la représentation du passé chez Ricoeur dans *Temps et récit* (1983-1985) où « Histoire et mémoire sont pensées comme deux formes de représentations – prises dans l'acceptation de la présence et l'absence – du passé. » (Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, 2011, en ligne).

⁶³ Burguière précise que « cette dépréciation de la mémoire » est nouvelle dans l'art au XVI^e siècle. Les techniques de mémorisation, appelées « art de la mémoire » faisaient partie des disciplines universitaires, au même titre que la rhétorique ou la théologie (France Yates, 1966 dans Burguière, 2013, en ligne).

photographie se rapporte à divers usages et régimes de significations. Le travail de l'ethnologue, sociologue ou historien, consiste à décoder des clichés, les sélectionner, les organiser et à les assembler pour reconstruire et comprendre une réalité sociale. La problématique de l'objectivité de l'image se fonde sur l'utilisation et l'interprétation qui en est faite : « Cela est particulièrement vrai lorsque les recherches sont faites dans le cadre de projets collaboratifs qui sapent ou atténuent les distinctions entre les producteurs et les consommateurs d'images⁶⁴ » (Barbara Harrison, 2004, p. 115). Dans ce contexte, l'image photographique ne représente pas une vision neutre de la réalité sociale, mais davantage un outil à partir duquel peut se comprendre la manière dont se construit cette réalité par l'entremise et de la recherche et la participation du peuple ou de la communauté à l'étude⁶⁵ (Harrison, 2004, p. 115). La mémoire d'un peuple ou d'une communauté apparaît dès lors non seulement comme source de l'histoire, mais comme un moyen de réappropriation de l'histoire, ou encore, comme un élément de la recherche à part entière. Comme l'histoire, la mémoire peut être définie comme une production sociale⁶⁶.

⁶⁴ Comme le rappelle Harrison, dans les débuts de l'approche de l'ethnologie, la photographie est utilisée comme un document objectif qui permet, au même titre que le texte, de témoigner d'un fait, d'un événement, d'une culture. Le mouvement anticolonialiste des années 60 et 70 est marqué par cette remise en question de la photographie et de sa capacité d'offrir une vision objective de la réalité, qui s'accompagne et donne lieu encore aujourd'hui à une approche participative des peuples ou des communautés, qui produisent eux-mêmes leur histoire et leur identité culturelle, par le biais des images photographiques ou vidéographiques et un certain nombre de données ensuite analysées par le chercheur.

⁶⁵ L'auteur fait remarquer que ceci est tout à fait différent de certains usages qui marquent les débuts de la photographie dans les sciences sociales : « telles que la photographie utilisée pour documenter ou illustrer des " problèmes sociaux " (Prosser, 1998b; Stasz, 1979) ou la photographie utilisée en anthropologie pour documenter des "spécimens visuels" qui offre des mesures anthropométriques détaillées et des classifications des types humains (Green, 1984). » (Harrison, 2004, pp. 115-116)

⁶⁶ Par conséquent, nous observons dans l'histoire de la photographie cette forme de « réhabilitation de la mémoire » qui s'engage dans les années soixante. Le mouvement « anticolonialiste » invite les peuples colonisés à s'affranchir du point de vue du colonisateur et à puiser dans leur mémoire collective, et ce, pour retrouver leur propre histoire. Alors que l'histoire des peuples colonisés s'appuyait sur les archives et en partie sur des documents photographiques réalisés par le colonisateur, cette réhabilitation de la mémoire passe par un renversement des valeurs accordées à la tradition orale : « Cette réhabilitation de la mémoire

La problématique de la mémoire et de la médiation du récit en photographie se pose également dans l'art. Elle comprend la question du statut de la photographie entre art et document, tout comme elle reste indissociable du récit ou discours historique qui accompagne l'œuvre d'art, comme l'explique Jean-Claude Moineau : « l'art ne relève pas tant d'un art du récit qu'il ne donne lieu, bien davantage à un récit, récit (langagier) susceptible de se substituer à l'œuvre qui tend de plus en plus à faire défaut »; l'auteur met en évidence cette concordance entre l'œuvre et le discours qui s'ouvre sur la muséification des images, sur le document : « bien souvent par le document qui n'en risque pas moins toujours de faire œuvre, de se monumentaliser à son tour, de se muséifier (musée imaginaire ou réel) [...] tout comme l'art peut incorporer sa propre théorie, il puisse également toujours dans le récit qui en est fait. » (Jean-Claude Moineau, 1998, p. 36). Tout document est donc susceptible de constituer une mémoire à laquelle vient se greffer de multiples discours qui changent et s'intègrent à l'art à leur tour.

Par conséquent, la photographie pose également le problème du statut d'œuvre d'art entre l'image et le document, ce qu'explique Baqué, par exemple, dans le passage de la performance dans l'histoire de l'art. L'exposition *Live in Your Head. When Attitude Become Forms* (Harald Szeemann, 1969) représente un point significatif de cette « entrée paradoxale » dans l'art de la photographie et de ce

et de la transmission orale aux dépens de l'écrit est passée des peuples colonisés aux groupes sociaux qui se sentent victimes à la fois d'une oppression sociale et d'une aliénation intellectuelle. Les paysans, les ouvriers, les femmes, les descendants d'immigrés, les minorités régionales prétendent retrouver, par le biais d'une mémoire collective transmise oralement, leur histoire particulière occultée par l'histoire savante qui s'est faite l'instrument d'un pouvoir oppresseur. » (Burguière, 2013, en ligne). La « reconstitution de l'histoire » des peuples colonisés se poursuit dans les années soixante-dix, une période durant laquelle les ethnologues et les historiens recueillent l'information au magnétophone, tels les souvenirs de personnes âgées. La mémoire devient alors « le refuge de l'innocence et de l'authenticité » d'un passé non soumis aux « réécritures opportunistes des historiens » ou au pouvoir mis en place par la colonisation.

bouleversement des valeurs artistiques. L'exposition réunissait soixante-neuf artistes de nationalités différentes et des « œuvres-concepts-processus-situations-informations », ce qui présentait en soi une mutation du champ de la photographie comme art, qui faisait dorénavant référence à une œuvre qui soit la « concrétisation d'un processus mental, ou encore, à une attitude débouchant sur une forme. » À cette époque, la photographie s'infiltrait dans l'art comme « image-trace, relique, comme document aux qualités définitionnelles souvent médiocres [...] comme une image précaire et fragile, [...] pauvre.⁶⁷ » (Baqué, 1998, pp. 47-48). D'une autre manière, Cotton souligne que la photographie a su titrer partie de ce double statut de « document et de preuve de l'art » qui est à la fois à l'origine d'une vitalité artistique et d'une ambiguïté intellectuelle dont les artistes font usage à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix. Elle rappelle que la photographie s'est immiscée dans l'art en tant que document sur le geste artistique et en tant qu'œuvre d'art soulevant l'enjeu conceptuel et le discours qui s'insèrent dans l'histoire de la photographie. Elle mentionne à cet égard le travail de Sophie Calle, de Zhang Huan, d'Oleg Kulik, ou d'Erwin Wurm qui font tous usage de la photographie comme document pour témoigner d'une action, d'un fait, d'un événement tout en atteignant le statut d'œuvre d'art. (Cotton, 2004, pp. 21-23).

2. Le spectre et la voix de l'image

Le spectre est une notion transculturelle et transhistorique qui nous permet de problématiser la photographie dans sa relation à la mémoire et la médiation du récit. La notion de spectre entretient un univers symbolique proche de la photographie dans sa capacité à reproduire le visible et de conserver l'image du vivant ou du disparu.

⁶⁷ Cette entrée dans l'art de la photographie est d'autant plus paradoxale, qu'elle se joue, comme le précise l'auteure, à un moment où prédomine encore massivement en photographie le modèle du photojournalisme à l'américaine (Robert Frank, Lee Friedlander, Gary Winogrand, etc.) (Baqué, 1998, pp. 50-51).

Comme rappellent Huglo et Villeneuve, la mémoire relève d'une « matérialité particulière » dans l'histoire des représentations telle qu'une « empreinte sur la tablette de cire ou la trace (dans Théétète de Platon) » (Huglo et Villeneuve, 2004, pp. 5-6). Dans l'histoire du cinéma et de la photographie, la question de la « matérialité » du spectre est aussi présente. Le pré-cinéma, dont l'histoire s'étend de l'utilisation de la « lanterne magique » à la « fantasmagorie », ramène aussi l'idée même de l'apparition par la projection lumineuse sur un écran et l'utilisation d'un voile de fumée, et par ses références à des représentations mythiques ou à des êtres venus de l'au-delà (les saints ou les anges)⁶⁸ et d'autres formes de revenants ou fantômes (souvent des personnages célèbres)⁶⁹. Le caractère animé de la projection renforce l'illusion de présence de ces « images-mouvementées », comme les appelait Robertson⁷⁰. Nous observons tout au long de l'histoire de la photographie divers régimes de croyances populaires en partie attribuables aux techniques photographiques qui reproduisent la symbolique du médium qui interpelle la mémoire d'un individu ou d'une communauté. Déjà au milieu du XIX^e siècle, la « spirit photography » réalise des trucages, pour la plupart faits par des médiums, qui mettent en scène des volontaires lors de séances de spiritisme. Aux yeux du croyant, l'appareil photographique apparaissait comme un objet magique qui apportait la preuve matérielle de l'existence des revenants, des âmes ou des démons⁷¹. La « spirit

⁶⁸ C'est le cas « des icônes de Moscou-la-Sainte, qui s'agrandissaient miraculeusement sur l'écran », que nous avons vu plus haut.

⁶⁹ Nous pouvons rapprocher la lampe magique et la fantasmagorie du crépusculaire dans l'esthétique de la mort de Guiomar, où la fumée, le voile et la lumière jaillissante dans l'obscurité reproduisent les conditions de représentation du seuil de la mort, qui fraye une aire de passage entre le monde des morts et celui, des vivants.

⁷⁰ Étienne-Gaspard Robert Robertson améliore la technique de la lanterne magique depuis l'époque de Kircher. Il ajoute la démultiplication d'ombres appelée la « danse des sorcières », pour produire une lumière mouvante qui résulte de l'emploi de plusieurs chandelles que l'on agite. Il crée des « fantômes ambulants », tel « Diogène avec sa lanterne », en mettant en place un système de double projection avec deux fantascopes; il intègre la participation d'acteurs costumés, qui défilent en ombres chinoises (Robertston, rééd. 2000).

⁷¹ Les images donnent à voir des « ectoplasmes », sortes de matérialisation de l'aura du participant ou d'un esprit venu le posséder, qui est représenté le plus souvent par un voile

photography » est symptomatique de cette tension entre le passé et le présent du médium photographique des premiers temps qui perdure encore aujourd'hui dans sa capacité à représenter l'esprit d'un défunt ou de rendre visible l'âme humaine, selon l'attirail symbolique qu'elle met en œuvre⁷². En effet, nous retrouvons chez Barthes cette présence du « spectre » dans la photographie : « Et celui ou celle qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidolon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le spectrum de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au spectacle et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour de la mort » (Barthes, 1996, pp. 22-23).

Dans sa relation à la photographie, la notion de spectre révèle également à ce qui se trame en filigrane derrière les images et permet d'éveiller leur genèse, leur passé, tout comme elle convoque cette présence implicite de la voix, l'expérience de la subjectivité et de l'imaginaire qui ramènent, eux, à la surface, des récits et des savoirs singuliers ou intimes. Dans les prochaines pages, nous explorons la question du spectre et interrogeons les effets de présence de l'image filmique dans l'image photographique. Nous nous intéressons à l'histoire des images et aux multiples visages de la photographie dans une perspective transculturelle et transhistorique. De même, nous abordons le spectre dans sa relation à la trace et aux vestiges de l'histoire. Nous nous intéressons particulièrement à ces pratiques qui cherchent à capter la mémoire d'un lieu et faire redécouvrir la dimension psychique de l'image photographique.

translucide qui semble sortir du corps humain, où tous les orifices sont utilisés : la bouche, les oreilles, le sexe, l'anus. Le procédé de trucage consiste à superposer le voile à l'image originale. Toutefois, les mises en scène avec des esprits étaient décrites comme authentiques, jouant avec la crédulité du public.

⁷² Martyn Jolly explique: « But it is not only the elaborate paraphernalia of Spiritualism that continues to make spirit photographs so compelling for us now, it is something about the essential nature of photography itself. Photography stops an image of a living person dead in its tracks, and peels that frozen image away from them. In this sense, all portrait photographs are spirit photographs because they all allow us to see, and almost touch, people as they lived in the past⁷². » (Jolly, 2006, p. 9).

3.2.1 Le récit invisible de la photographie

L'image spectrale évoque ce « récit invisible » auquel nous convie la photographie dans sa relation à la subjectivité et l'imaginaire du spectateur. Comme le souligne Laurent Châtel : « Le regard spectral est double : il peut révéler les dessous, les fantômes inhérents et sous-jacents à la toile qui sont révélateurs de sa genèse; il peut aussi découvrir les fantômes hérités ou générés par la toile, signes éloquents de sa réception et de postérité » (Laurent Châtel, 2006, p. 35). Ainsi, l'image spectrale nous invite à nous intéresser à ce récit qui apparaît en filigrane derrière l'image et qui se rapproche de l'idée du palimpseste. À l'origine, le palimpseste est défini comme un « parchemin dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire à nouveau un texte » (Le Petit Robert 2010, p. 805). Genette développe le concept en littérature dans une étude sur la transtextualité. Chez lui, le palimpseste désigne « tout ce qu'un texte met en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Genette, 1982, p. 7). Dans le même sens, l'image spectrale appelle la mémoire de l'image et de son histoire alors qu'elle renseigne sur son antériorité ou sa postériorité. La photographie n'est pas une image fixe et muette, dans sa relation au « regard spectral », ce dernier biaise l'image « pour sonder les motivations de l'artiste, la genèse et le devenir de l'œuvre : il tente ainsi d'embrasser toute sa richesse graphique, en deçà et au-delà, dessous et dessus, avant et après (Laurent Châtel, 2006, p. 35).



Beauregard, M. (2010). Détail de *Sans titre 4*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

L'image spectrale participe de cette lecture implicite de la photographie dans sa relation entre l'artiste et le spectateur. Elle se rapproche du concept de « lecteur modèle » (Umberto Eco, 1985) ou « lecteur implicite » (Wolfgang Iser, 1976). Eco explique : « Par interprétation, on entend (dans le cadre de ce livre) l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son lecteur modèle » (Eco, 1985, p. 237). Par conséquent, nous ajoutons, avec Iser, que le « spectateur implicite »⁷³ n'a pas d'existence réelle. En effet, il revient à Iser d'avoir souligné ce « dédoublement de personnalité » de l'auteur dans la création : « L'auteur esquisse une image de lui-même et une image de son lecteur. Il construit son lecteur comme un second moi, et les meilleures lectures sont celles où les "moi" créés, auteur et lecteur, sont capables de s'accorder parfaitement » (Iser, 1976, p. 73). Proches de l'expérience d'écriture, la photographie instaure elle aussi une « coopération imaginaire » entre les pôles de la création et de la réception d'une œuvre.

L'image spectrale, au même titre que le texte, aurait la vertu de faire « entendre des voix » pour reprendre ici l'expression d'Élizabeth Angel-Perez qui souligne que la voix dans sa relation au narrateur est « cette présence-absente, cette mascarade de présence que l'on a pu saisir lorsqu'il s'est agi, par exemple, de la ventriloquie » (Élizabeth Angel-Perez, 2006, p. 7). Dans le même sens, nous pouvons voir dans le spectre de la photographie cet art de faire parler les images. L'approche pragmatique en étude littéraire et cinématographique tend à montrer que le récit n'est pas un élément autonome, ce qui vaut aussi pour le récit de l'image photographique, au sens

⁷³ Iser explique : « Le lecteur implicite ne possède pas d'existence réelle, car il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans ces conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution de sens par autrui. [...] Le lecteur implicite est une conception que situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (Iser, 1976, p. 70).

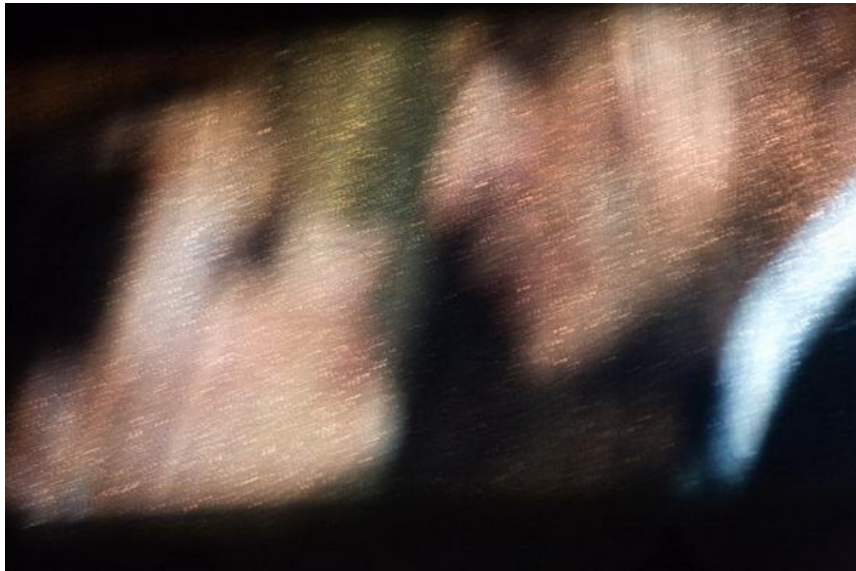
où il doit être pris en charge par un spectateur pour exister; dit autrement, le spectateur participe de la construction narrative, non au sens qu'il s'investit dans la sphère de la réalisation, mais parce qu'il y participe dans la réception de l'image à travers la construction du sens. Le récit de l'image spectrale tient de cette interaction entre le spectateur et l'image qui sollicite sa voix intérieure.

3.2.2 Les effets de présence du filmique dans l'image photographique

Les effets de présence du filmique dans l'image photographique interfèrent avec la qualité matérielle et immatérielle du spectre. Ils rendent compte de cette relation en l'image fixe et l'image mouvement, l'image empreinte et l'image lumineuse. Nous analysons cette relation au spectre entre l'image photographique et l'image filmique dans le travail de Jean-Christian Boucart et de l'œuvre personnelle *Drive End* (2010).

La photographie interpelle la dimension polysensorielle du spectre dans sa référence à l'histoire des images et leurs techniques. Cette polysensorialité s'exprime aussi bien par la référence au filmique, sa picturalité et son dynamisme qu'à travers la perception et l'usage de la lumière en photographie. Dans le travail de Boucart, la photographie contient une mémoire à la fois visuelle, motrice et tactile. La série *Stardust* (2005-2006), rend à la fois présent et absent le caractère animé de la projection d'un film dans l'image photographique. Lors de la prise de l'image, l'artiste capte le défilement de la pellicule en réduisant la vitesse de l'appareil photographique. Il résulte de ce processus des images aux contenus flous, des formes qui rappellent en abstraction des visages, sans réellement que l'on sache de quel acteur ou personnage il s'agit. Les images de l'artiste ne conservent que les balbutiements de l'image filmique, cette impression de fluidité et de mouvement de corps à moitié défigurés. Il ressort de l'enregistrement du défilement des

photogrammes les traces du grain qui balayent l'image et s'inscrivent sur l'image fixe. La représentation d'une image filmique dans une image photographique convoque une vision paradoxale, dans laquelle l'image inanimée va à la rencontre de l'image animée. Les images de Bourcart effacent toute illusion de mouvement figuratif du cinéma pour produire davantage une impression de mouvement. Le passage des grains dessine en s'imprimant sur la pellicule photo un langage visuel informel. Les images sont marquées de petites taches, qui reproduisent l'instant capté du défilement pelliculaire dans la conjoncture du temps de la pose photographique. L'impression de mouvement ne résulte pas d'une action à proprement parler, menée par un agent humain. Même la renaissance de formes symboliques semble peu jouer dans le fort degré d'abstraction des images. Il résulte de ce processus un effet de vibration où l'enregistrement du défilement des photogrammes fait danser le grain photographique sur l'image fixe dans un esprit contemplatif. Les images de Bourcart enregistrent et retranscrivent dans la fixité l'impression de mobilité miniaturisée de l'image filmique.



Bourcart, J.-C. (2005-2006). *Sans titre*, de la série *Stardust*. Collection de VU.

Cette présence de la tâche prise dans un état dynamique produit un effet presque tactile, qui donne du relief à l'image. Le visuel enjoint la gestuelle pour produire une matière qui sollicite non seulement le sens de la vue, mais aussi celui du toucher. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, nous retrouvons dans la majorité des œuvres de Kooning, de John, de Riopelle, de Frutkin et de Tinguely une tendance fortement dominée par les composantes tactiles et kinesthésiques. Lupien explique : « Les effets de textures accidentées ou très lisses, le grand format spatialisant et le cinétisme qu'on trouve dans les œuvres européennes, américaines et québécoises de cette période, représentent et sollicitent les sensorialités proprioceptives et extéroceptives que sont le toucher et le sens posture-kinesthésique, tous deux capables de mobiliser des affects forts parce qu'ils sont vécus par contact épidermique et par une mobilisation du corps tendino-musculaire » (Lupien, 2002, pp. 240-241). Les images de Bourcart véhiculent ces effets perceptifs tactiles, visuels, kinesthésiques et déclenchent des affects chez les sujets qui font l'expérience des œuvres. Si les effets perceptifs du mouvement, de la matière, de la trace et du geste ont été prisés en peinture, on peut aussi reconnaître dans les images de l'artiste ces effets de vibration et de moucheture très « impressionniste » qui rappellent, par exemple, cette lumière dansante sur les toiles de Manet ou de Cézanne⁷⁴. Bourcart joue de cette polysensorialité comme une plus-value esthétique à la photographie, pour redonner au spectre une certaine épaisseur historique dans sa liaison photographie-cinéma-peinture. Nous trouvons dans son travail artistique plusieurs effets perceptifs qui peuvent se lier et se délier, créer des espaces et des effets complexes, voire conflictuels. L'artiste évoque « les perturbations ou dissolutions des particularités individuelles, [...] les visages brouillés par les réflexions, [...] des

⁷⁴ Par exemple, nous retrouvons chez les *impressionnistes*, en particulier dans les tableaux de Manet ou de Cézanne, cette lumière unique qui relève comme le dit poétiquement Juan Garcia-Porrero, d'une « stratégie de pure visualité entre matière et fantasmagorie »; les tableaux en renvoient à « la concentration des aspects les plus tactiles, presque sculpturaux de la lumière » (Garcia-Porrero, 2007, pp. 64-65).

silhouettes tachetées », des effets qui nous permettent d'entrer en contact avec les médias du cinéma et de la peinture de manière indirecte.

L'image spectrale se conçoit à travers un filtre sensoriel et culturel d'où il devient impossible d'appréhender le monde en dehors de nos projections, croyances ou désir. La polysensorialité dans laquelle se mêle la matière filmique est faite d'affect et de sens, en même temps que l'intensification de la matière et de l'émotion crée une confusion, un bruissement, qui plonge le regard dans un monde imprécis dans lequel il devient difficile de se repérer. Dans son ouvrage *Fantasmagorie*, Clément Rosset souligne cette frontière entre les sens et la représentation qui rejoint nos préoccupations sur la spectralisation et la polysensorialité. Il écrit :

« Ce qui est vrai de la photographie n'est-il d'ailleurs pas vrai de toute tentative de saisie perceptive ? On a vu que la photographie, le cinéma, le voyeurisme, ne réussissaient pas à traquer l'objet qui, sous une forme ou sous une autre, les préoccupe : le réel. Il en va probablement de même du regard, du goût, du toucher, etc. [...] Les sensations ne dépendent pas de nous, c'est nous qui dépendons de nos sensations. Il est pratiquement impossible de re-convoquer une odeur ou une saveur goûtée par le passé. Il est seulement possible de les reconnaître, souvent d'ailleurs non sans effort » (Rosset, 2006, p. 47).

Les images de Bourcart mettent en tension la représentation subjective, qui sollicite des manières de percevoir et d'interpréter le monde, dont parle le philosophe Rosset, dans le fonctionnement biologique et l'acquisition culturelle. Le jeu de la matière jouit des sensations reconnaissables comme objet culturel et héritées de l'effet filmique. Les images sont évocatrices d'un monde sensible, apte à décoder les signes qui nous permettent d'accéder à des effets cinématographiques obtenus par le balayage des grains ou le défilement des photogrammes imprimés sur la surface

sensible de la pellicule photographique. Dans les images de Boucard, cette relation à l'objet culturel subsiste dans la reconnaissance de certaines formes, même minimales, comme la tâche ou le format de l'écran cinématographique. La démarche de l'artiste assure la liaison entre les sens et les signes, entre l'image et le souvenir, dans le processus de la spectralisation. Les corps semblent se perdre, se dissoudre dans l'image, comme la vision du spectateur qui, elle, perd son acuité, sa finesse. L'effet granulé produit une excitation de l'œil, qui fait vaciller la sensation et les mouvements internes de son propre corps dans la contemplation de l'image.

L'œuvre personnelle *Drive End* (2010) sollicite la dimension spectrale de l'image filmique. Le dispositif donne les moyens au spectateur de réfléchir sur l'image photographique et sur les conditions de sa représentation. L'installation offre une sorte de métalangage qui s'ajoute au contenu de l'image⁷⁵. Le dispositif convoque la représentation de l'écran de cinéma par le truchement de projecteurs de lumière puissants qui délimitent le contour de chacune des impressions dans la salle d'exposition.

La photographie convoque le spectre du cinéma, non seulement dans son contenu iconographique (les ruines évoquent le caractère mortifère du cinéma), mais aussi sur le plan du dispositif dans ses caractéristiques médiatiques. Les images posent une réflexion sur la photographie dans son imbrication avec le médium cinéma :

⁷⁵ Dominique Château souligne ce processus d'auto-référencialisation, entre le philosophe et le film, que nous voulons développer dans la photographie : « L'attribution au film lui-même d'une capacité réflexive ne laisse pas d'intriguer le philosophe, habitué qu'il est à la considérer – *Intentio secundo des scolastiques, conscience cartésienne chez Descartes, connaissance réflexive chez Spinoza, réflexion chez Locke*, etc. – comme l'acte par lequel la pensée opère un retour sur elle-même ». (Château, 2009, p. 85).

« *L'image spectrale résulte d'un flottement entre la matérialité de l'impression et l'immatérialité de la projection. Cette nature indéterminée de l'image évoque, métaphoriquement, cette enveloppe semi-matérielle qui unit le corps et l'âme, que l'on nomme le « pénétrant ». Si la technique d'impression confère une dimension hyperréaliste (avec une qualité d'impression maintenue à très grande échelle), la lumière agit sur l'impression de manière surréaliste, comme si elle donnait une âme à l'image photographique » (Récit de pratique personnelle, 2007-2011).*

Marielle Wyns souligne : « Dans le passage du réel au surréel, la lumière joue un rôle crucial. Véritable élément transformateur, celle-ci agit comme un révélateur sur les choses et les êtres, à qui elle confère une certaine aura » (Wyns, 2006, p. 100). L'art chrétien renvoie aussi à cette autre expérience de la lumière qui déclenche chez le spectateur une « intuition contemplative » : « L'éclairage actualise aussi une gamme d'impressions visuelles. [...] Dans certaines conditions de luminosité, par exemple, le fond d'or, par sa brillance, peut voiler les images de couleurs moins vives et brillantes. [...] Par sa surabondance, elle irradie tout; dans sa puissance elle résorbe toutes les images » (Patrick Ringgenberg, 2005, p. 198). De la même manière, les images de *Drive End* font appel au « pénétrant » pour reproduire l'aspect irradiant de l'image lumière faisant même allusion à certaines vertus miraculeuses. C'est moins la relation à la lumière divine et à ses symboles chrétiens qui est ici mobilisée⁷⁶ qu'un effet de présence où la lumière est la substance même d'où semblent naître l'image et tout ce qu'elle contient. La lumière projetée sur les images de *Drive End* (2010) produit cette incarnation possible de l'image dans la matière pour générer un effet de transsubstantiation⁷⁷ qui s'exprime dans la rencontre de l'image imprimée et de

⁷⁶À l'exemple, de « l'église, où l'irisation des lampes où les rayons de soleil représentent tous deux la présence du Saint-Esprit » (Ringgenberg, 2005, p. 198)

⁷⁷ Le concept de transsubstantiation désigne, dans la culture religieuse, la transformation de l'hostie en chair du Christ et l'interprétation de la communion comme rite anthropologique.

l'image projetée. La transsubstantiation se joue dans les deux sens. L'altération propose, poétiquement, une dématérialisation de l'imprimé, et inversement, l'imprimé propose une sorte de matérialisation de la projection. Dans le premier, l'aspect corporel de l'image devient immatériel, tandis que dans le second, c'est la projection, l'image-lumière qui semble prendre corps et s'incarner dans la chair du tissu :

« Dans l'effet de la lumière, l'impression inerte et inanimée semble prendre quelque chose du vivant auquel participe le cinéma, sans que ne se concrétise le mouvement explicitement rendu par la matière filmique. La qualité particulière des images de Drive End sollicite une vision animiste de l'image, elle rend visible l'esprit de la photographie, comme l'impression fournit un corps à l'esprit de la matière. »
(Récit de pratique personnel, 2007-2011).

3.2.3 Les multiples visages de la photographie

La photographie dans sa relation à la mémoire participe de ce retour de l'histoire des images. L'image photographique est hantée par des formes et des croyances transhistoriques et transculturelles. Elle a une vie, une genèse, du relief, comme l'explique Châtel à propos du spectre en peinture, ce qui vaut aussi pour la photographie : « il s'appuie sur une multiplicité de supports pour leur gestation et en génèrent d'autres pour la postérité. ». Par conséquent, le spectre c'est précisément ce qui permet de dédoubler la toile, « d'envisager ses multiples visages et de considérer l'image dans son rapport à l'espace et au temps » (Châtel, 2006, p. 35). Au sens métaphorique du terme, le spectre est un ressouvenir, ce qui resurgit dans la photographie tout comme le spectre est perceptible dans la trace, l'indice, le double, le miroir, une impression gravée. Le spectre s'apparente également à la réminiscence qui désigne des emprunts plus ou moins conscients faits par l'auteur d'une création artistique à d'autres auteurs, ou encore des souvenirs vagues ou imprécis, comme les

souvenirs d'un passé lointain de son enfance. Olivier Juilliard rappelle que la réminiscence dans son expression platonicienne à la fois « l'éternité de l'âme » et « la connaissance par le ressouvenir ». La réminiscence désigne à la fois une expérience proche de « l'éveil » et une croyance. Par là même, Juilliard précise chez saint-Augustin un sens analogue du thème platonicien qui est la « redécouverte des vérités éternelles qui passent la puissance de l'homme et nous font accéder à la réalité purement intelligible et immuable » (Juilliard, 2013, en ligne). Ainsi, ne trouve-t-on pas dans la photographie, quoiqu'en un projet différent, ce qui constitue l'essence même du spectre, c'est-à-dire la prise en compte par le sujet de son histoire et son rapport à la découverte et au ressouvenir.

La photographie se réapproprie divers régimes de croyance au spectre qui sont, par exemple, au centre des préoccupations artistique d'Alain Fleischer. Son œuvre est faite de l'histoire des images jouant sur la multiplicité des supports et des références, qui font redécouvrir des croyances et des visions d'un autre temps. À la fois plasticien, écrivain, cinéaste et photographe, l'artiste puise dans ce savoir historique de l'image et de la mémoire en faisant éclater les frontières entre les médiums de la photographie et du cinéma. Il y a dans ses travaux un questionnement de l'image elle-même, présente dans les dispositifs et les mises en scène qu'il construit comme dans les notions connexes se rattachant à ses œuvres, tels « le reflet, la trace, la mise en abyme », qui s'incarnent dans des jeux de lumière et de miroir, de projection, de fragments d'images, de souvenirs d'enfance. L'œuvre s'instaure dans un processus créatif bigarré et composite. C'est un « bricoleur », pour reprendre le mot de Denoyelle à son propos :

« Chaque image est le résultat d'un processus lent et compliqué, chaque œuvre représente plusieurs journées de travail : rassembler les images qui seront réutilisées par projection, installer le dispositif, les objets, régler les lumières, faire les essais, réaliser la prise de vue, puis

faire faire les tirages au laboratoire, c'est un processus analogue à la réalisation d'une mise en scène » (Denoyelle, 1995, p. 22).

Dans la série *Happy Days* (1986-1988), Fleischer réalise, tel un sorcier, cette conception détournée du spectre barthésien de la photographie : « la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre ; c'est l'image vivante d'une chose morte » (Barthes, 1996, p. 850-852). Ses photographies renvoient à la représentation d'un espace-temps kaléidoscopique où se brouille dans l'image la frontière entre la bi et tridimensionnalité des objets représentés, de la même manière, il construit une installation dans laquelle certaines images sont fixes et d'autres animées.



Fleischer, A. (1986-1988). *La maja desnuda*, de la série *Happy Days*. Collection de l'artiste.

Dans l'une de ses créations, dont il est le seul à connaître parfaitement le trucage fastidieux, il projette sur un ensemble de miroirs des reproductions de tableaux célèbres comme *La maja desnuda, de Goya* (1797-1800). Il s'approprie donc les modèles pour les insérer dans son propre univers. Plus tard, les images sont entraînées sur le sol, tirées par un petit jouet mécanique, qui participe aussi à ce voyage vers l'imaginaire en laissant s'échapper derrière lui une nuée de lumière : « C'est par le jouet que transite le désir de voir, et cela est conforme à la fonction habituelle des jouets. Quand un petit garçon fait rouler une auto miniature, il la tient dans la main et lui fait suivre un dessin sur le tapis du salon, mais ce qu'il voit, c'est une route en lacets au bord de l'océan Pacifique » (Holveck, 1988, p. 132). La série *Happy Days* prolonge la logique du spectre qui se perd dans les dédales d'une mise en abyme poétique infernale : « Toutes ces surfaces susceptibles d'accueillir et de rendre visibles des images projetées sont réciproquement éclairées par les images, car la projection d'une photographie est d'abord une lumière qui emporte les signes en même temps que les signes la modifient » (Fleischer, 2008, p. 59).

Dans sa démarche, Fleischer produit des va-et-vient entre le monde de l'adulte et le monde de l'enfance. Dans son livre *L'empreinte et son tremblement* (2009), il confie sa fascination pour les objets qui permettent de saisir et de produire des images, telle que l'appareil photo et la caméra. Nous en retranscrivons ici un passage :

« À l'époque où je les découvris (vers l'âge de huit ans pour l'un, de douze ans pour l'autre), ils m'apparaissaient comme de super jouets, plus mystérieux, plus puissants que les autres à entraîner mon imagination et à me rapprocher de l'appropriation du réel. [...] Ce qui m'apparut tout de suite, et que j'ai tout de suite voulu mettre à profit, c'est que l'appareil photo et la caméra sont des objets à caractère magique, qui dotent celui qui les possède et qui sait s'en servir de

pouvoirs particuliers, que l'on peut résumer par celui de mettre en scène le monde et ses êtres selon sa fantaisie. [...] Le pouvoir magique de l'appareil photo et de la caméra peut se comparer, sur un autre registre, à l'automobile avec sa capacité à enfermer, puis à transporter les êtres loin de leurs décors quotidiens, dans des espaces qui sont ceux de la fiction » (Fleischer, 2009, pp. 177-178).

Sans équivoque, l'artiste-enfant voit dans la caméra un « instrument magique » qui lui permet d'arracher ou de contenir un fragment de réel (décor, être). De même, il prête à l'appareil photographique une fonction de contenant, c'est-à-dire la capacité de faire passer un objet dans un autre objet, celui de la caméra. Notons que le « pouvoir magique » de la caméra prend source dans les possibilités qu'offre la photographie. Contrairement à la peinture ou au dessin, qui restent collés à la toile ou au papier, la photographie des premiers temps introduit dans la sémiotique de l'image la possibilité de quitter son support, comme c'est le cas de la lampe magique et de la projection lumineuse, que nous retrouvons aujourd'hui dans le diaporama. La photographie est une image qui voyage sur toutes sortes de dispositifs, comme le montre magnifiquement l'œuvre de l'artiste, et qui ramène avec elle certaines « propriétés magiques ».

L'artiste utilise aussi des objets du quotidien dans son exploration du spectre photographique. L'empreinte du fer à repasser (1984) interroge à la fois ces deux régimes de croyances « de contenant et de transferts » accolés à l'image photographique. L'œuvre montre un fer à repasser sur la surface métallique duquel on peut voir un visage imprimé. Il s'agit là d'un processus qui conjugue la sémiotique de l'empreinte et du miroir : à la vue de l'image du fer à repasser nous vient l'idée que le reflet du miroir aurait été figé dans la surface métallique. La photographie est utilisée, moins pour son pouvoir d'arrêter le temps que pour celui « d'enfermer ou de contenir des objets ». Les impressions-miroirs de Fleischer, si elles tiennent de la logique

mortifère, réaniment certaines croyances anciennes, comme celle du « voleur d'âmes »⁷⁸. Par cette étrange rencontre de l'image imprimée et l'image reflétée, Fleischer rend visible l'attribution de cette fonction à l'appareil photographique que l'on retrouve dans la culture primitive, celle de capturer une partie du vivant.



Fleischer, A. (1984). *L'empreinte du fer à repasser*. Collection de l'artiste.

En effet, *L'empreinte du fer à repasser* est en quelque sorte une image-contenant qui garde une « âme prisonnière ». L'image de l'objet, à mi-chemin entre l'empreinte

⁷⁸ L'anthropologie rapporte ces croyances selon lesquelles « l'homme meurt si son reflet est pris par un esprit malfaisant qui vit au fond des eaux. Pour la même raison, beaucoup de vieilles femmes d'Égypte ont peur de se laisser photographier. L'expression locale pour photographier est *fek ya'al*, enlever l'âme ». (Marie Weynants-Ronday, 1926, p. 81).

et le reflet, évoque la logique iconique du « talisman ». Serge Tisseron explique : « C'est le rapport de contenance réciproque que nous établissons avec toutes les images qui nous donne l'impression qu'elle [la photographie] est un espace habité ou à habiter avant d'être un ensemble de signes à déchiffrer » (Tisseron, 1995, p. 167). Le visage dans le fer à repasser semble captif de cet espace « habitable » ou de « contenance », tout comme le fer semble rejouer le caractère animiste du talisman et son pouvoir de détenir des êtres ou des actions magiques, protectrices ou néfastes.

L'image de l'artiste laisse transparaître une représentation du spectre chargée d'une forte connotation symbolique, qui ouvre la sémiotique de l'empreinte vers celle du miroir et sa faculté d'évoquer « un lieu de passage entre la vie et la mort⁷⁹ » (Gaëlle Plasseraud, 2007, p. 60). « Photographier le reflet », telle est l'action entreprise par Fleischer, qui fait coïncider la culture spectrale de l'image, c'est-à-dire « le pouvoir de l'icône religieuse dans la tradition occidentale », qui « est avant tout spirituel », avec celui « du talisman », qui « est corporel » (Tisseron, 1995, p. 167). Le fer à repasser (1984) révèle que ce qui se trouve dans l'impression du reflet, c'est-à-dire certaines croyances animistes selon lesquelles des êtres venus d'ailleurs habitent la matière et les formes qui nous entourent. L'artiste, tel un sorcier, établit des contacts avec elles. Son pouvoir enregistre de fait la disparition de l'objet devant le miroir, substituant le corps à son image, créant un double auquel on aurait volé non seulement son âme, mais toute sa corporalité.

⁷⁹ C'est l'ambition de Cocteau, notamment, qui a recours à de faux miroirs dans *Orphée* (1950). Heurtebise dit à Orphée, avant de l'entraîner à passer derrière le miroir : « Regardez-vous toute votre vie dans un miroir et vous verrez la mort travailler, comme les abeilles dans une ruche de verre. » L'auteur souligne : « C'est en regardant son reflet dans un miroir que l'homme, observant ses cheveux grisonner puis tomber un à un, et ses rides s'aligner progressivement sur son front, aperçoit la mort au travail (Plasseraud, 2007, p. 60).

3.2.3 Les représentations de l'histoire et les lieux de mémoires

La notion de spectre interfère avec la notion de lieu lorsqu'elle s'attache à représenter un moment de l'Histoire au travers de la trace d'un événement, les restes d'une catastrophe ou les vestiges d'une société. La photographie interpelle l'histoire dans ses dimensions autant lacunaire que dispersive. Dans l'ouvrage collectif, *Les Lieux de mémoire* (1984-1992), conçu par Pierre Nora et guidé par la pensée de Maurice Halbwachs, se retrouve l'idée selon laquelle notre mémoire a besoin de repères spatiaux qui nous rattachent aux autres pour retrouver le passé » (André Burguière, 2013, en ligne). Dans sa relation au spectre, la photographie reconduit le concept même de lieu de mémoire comme support réel (un monument, une localité), temporel (un anniversaire) ou immatériel (un symbole, un usage, une institution) de la représentation d'un aspect du passé. Nous interrogeons la photographie dans son rapport au lieu de mémoire qui convoque les visions post-traumatiques de l'histoire et fait appel à un questionnement sur le devoir de mémoire et d'oubli de la photographie.

L'œuvre de Norfolk, plus particulièrement la série *Normady Beaches : We Are Making a New World* (2007), s'inscrit dans ce travail de l'image traversée par la mémoire et l'oubli. Les plages de Normandie sont le sol où jadis se déroula l'une des plus grandes batailles de la Seconde Guerre mondiale sur le territoire européen (le 6 juin 1944). Les images font écho aux travaux photographiques de son prédécesseur, Robert Capa⁸⁰, qui fixa sur la pellicule des images prises sur le vif de l'action du débarquement du jour J (le 6 juin 1944). À l'opposé des images de Capa, celles de Norfolk proposent une distance avec les atrocités. Elles représentent des paysages de

⁸⁰ Cette image bien connue de Capa intitulée « D-day » montre un jeune soldat luttant un pied à terre et un autre dans les vagues sur Omaha Beach. Le visage flou du soldat, le grain, l'effet surexposé négatif et la survivance de l'image à la débâcle contribuent tout à fait à l'esthétique de l'authenticité privilégiée dans le photojournalisme.

Normandie éthérés et vides plus de 50 ans après le drame humain. Le spectre est recréé sur le plan pictural dans la valorisation des clairs-obscur, des dégradés, du brouillard, du lac, etc., et dans la représentation de l'évènement qui est à la fois absent et présent dans le paysage qu'il s'agisse de Gold Beach ou d'Omaha Beach.



Norfolk, S. (2003). *Gold Beach*, de la série *Normandy Beaches : We Are Making A New World*. Collection de l'artiste.

La série est tournée autour d'une interrogation sur les modes d'inscription du passé dans la mémoire : c'est la question générale de « la conservation des impressions psychiques » entendue dans l'expression « des « traces mnésiques » qui est convoquée. Dubois souligne à propos du développement de l'image photographique ce postulat freudien qui rejoint nos préoccupations sur les représentations spectrales de l'Histoire : « rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables, par exemple, au

cours d'une régression suffisante [...] Les traces mnésiques enfouies dans notre inconscient sont à la fois toujours toutes là, et toujours tout entières. Seules leurs remontées à la surface sont sélectives» (Freud, 1971, p. 13, dans Dubois, 1990, p. 271). Les traces mnésiques évoquent dans sa relation au lieu le souvenir des évènements de la bataille de la Seconde Guerre mondiale : une image de guerre hante l'image, comme si les plages de Gold Beach ou d'Omaha Beach avaient confondu la mémoire et l'oubli dans le jeu d'un souvenir partiel ou une sorte d'amnésie lacunaire.

Dans sa démarche, l'artiste convoque également la dimension psychique de la photographie, qui peut se comprendre ici dans sa relation à la mémoire d'un lieu. Dubois rappelle cette analogie entre l'acte photographique et le fonctionnement de la psyché chez Jean Guerreschi. Dans un ouvrage intitulé « Territoire psychique, territoire photographique » Guerreschi aborde cette problématique de la photographie de deux manières, d'une part dans la prise de vue qui renvoie au fonctionnement « diurne » de la psyché et d'autre part, du laboratoire qui renvoie à son fonctionnement « nocturne »; c'est ce territoire entre ces deux états de l'image photographique qui définit la « topique » de la psyché ce « lieu psychique correspond à ce point de l'appareil où se forme l'image. » (Guerreschi, 1984, pp. 64-74, dans Dubois, 1990, p. 271). Cette représentation d'un territoire psychique en photographie convoque cette relation entre l'appareil et le photographe « d'une partie à l'autre de la machinerie, de l'entrée à la surface, du passage des choses de l'œil de la conscience à leur inscription au fond de l'inconscient », c'est tout le travail en amont qui caractérise l'aspect diurne de l'acte photographique. Par conséquent, la part nocturne caractérise le travail en aval, « celui des résurgences à partir du fond où tout est inscrit et demeure virtuellement (image latente de l'inconscient), vers des manifestations extérieures, actualisées, visibles, représentables » (Dubois, 1990, p. 177).

Dans leur relation au territoire de la psyché, les images de l'artiste évoquent ce territoire entre l'inconscient et la conscience. Cependant, la trace mnésique n'accède pas au plein jour alors que les paysages ne ramènent que les vestiges de la guerre en même temps qu'ils désignent cette relation incomplète ou fragmentaire à la mémoire du lieu. Ces photographies constituent en quelque sorte des images émergeant de l'inconscient pour reprendre le mot de Dubois à propos de ce passage de l'image dans la sphère du préconscient : « l'image est là, mais négative, semi-visible, inversée dans ses valeurs, peu reconnaissable, pas encore vraiment mise au jour, ténébreuse⁸¹ ». Les images de l'artiste ne réalisent pas pleinement le processus de l'image psychique, elles se situent quelque part entre le diurne et le nocturne. Les événements apparaissent comme des restes ou des bribes de souvenirs.

Dans le même sens, les photographies désamorcent la consécration d'une expérience rationnelle de l'histoire⁸² : la survivance d'une image du passé dans le présent nous rapproche de l'expérience traumatisante du lieu. Selon Anne Martine Parent, « Le trauma met en échec le triomphe du sens et de la cohérence que l'on consacre habituellement au récit [...] Toutefois, le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots et, par conséquent, d'un récit » (Parent, 2006, p. 116). Dans la série photographique de Norfolk, il n'y a nul rapport de causalité ou de chronologie, tout comme le trauma déroge de « l'expérience de la vie quotidienne : "L'événement

⁸¹ En fait, Dubois reprend de Freud cet amalgame des notions d'images latentes et d'image négative, au travers desquelles il distingue clairement dans l'ensemble trois stades : « celui de l'inconscient (ce serait l'état de latence proprement dit de l'image photographique; il n'y a strictement rien à voir à ce stade, on ne sait même pas ce qui a été inscrit là), celui du préconscient (l'image est là, mais négative, semi-visible, inversée dans ses valeurs, peu reconnaissable, pas encore vraiment mise au jour, ténébreuse) et celui du conscient (l'image positive finale, lumineuse). On retrouve ici la topique de l'appareil psychique. (Dubois, 1990, p. 278).

⁸² Pour Ricœur, le récit pensé dans ses conventions narratives impose un ordre signifiant et un principe de concordance entre les événements racontés, comme nous l'avons mentionné plus haut.

traumatique, quoique réel, a eu lieu en dehors des paramètres de la réalité normale, comme la séquentialité, le lieu et le temps.” (Felman et Laub, 1992, p. 69) » (Traduction de l’auteur)⁸³ (Parent, 2006, p. 116). L’image spectrale traduit cette relation à l’évènement inachevable et inachevé, qui n’a pas de finalité, de conclusion, dans une sorte de temporalité sans borne où se brouillent les repères entre le souvenir du passé et l’expérience du présent. La démarche de Norfolk nous introduit dans cette réalité de l’expérience « post-traumatique⁸⁴ », où les images des plages de Normandie demeurent sous l’emprise de la répétition et de la rémanence. Chaque image nous ramène au cœur de l’Histoire qui survit aux plages de Normandie, mais dont on observe également la disparition et l’absence. L’évènement traumatique se lit dans nos cauchemars, flashbacks et autres symptômes intrusifs ici portés à l’image photographique. Elle rend visibles des troubles de la mémoire post-traumatique en même temps qu’elle évoque dans le présent des souvenirs incomplets et difficiles à situer dans le temps.

D’une autre manière, le travail de Bertrand Carrière interroge ce rapport entre la photographie et les spectres de l’Histoire en créant des « monuments éphémères».

⁸³ Nous retranscrivons ici la citation originale : « The traumatic event, although real, took place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place and time. » (Felman et Laub, 1992, p. 69).

⁸⁴ Le langage médical emploie le terme « trouble de stress post-traumatique » : « “Même si la définition précise du trouble de stress post-traumatique est contestée, la plupart des descriptions s’entendent généralement sur le fait qu’il y a une réponse, d’ordinaire différée, à un événement ou à une série d’événements désastreux, réponse qui prend la forme de symptômes intrusifs répétitifs, tels que des hallucinations, des rêves, des pensées ou des comportements découlant de l’évènement, accompagnés d’une torpeur qui peut avoir commencé pendant ou après l’expérience, ainsi que d’une sensibilité accrue et de comportements d’évitement par rapport aux stimuli associés à l’évènement. ” (Caruth, 1995, p. 4) » (traduction de Parent, 2006, p. 116). Nous retranscrivons la citation originale « While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event ». (Caruth, 1995, p. 4).

Dans cette perspective, le travail de Carrière se fonde sur l'exploration du paysage. L'artiste cherche à exprimer la mémoire d'un lieu à travers le médium de la photographie et son approche du territoire. La série Caux (2003) explore l'environnement qui fut le lieu du grand désastre militaire. Le point de vue du photographe s'est porté sur des niches de tire de l'époque, certaines sont toujours juchées sur la falaise, d'autres sont renversées sur le bord du littoral. Ses images montrent des rochers immenses sculptés par les bombardements, aux entrailles cavernueuses, qui servaient jadis d'abris aux régiments maudits. Il est surprenant de constater que ces trous béants sont toujours là malgré les années qui séparent notre époque du débarquement de 1942. De ces sépultures vides, il ne resterait que « la trace mémorielle » des corps disparus. La mémoire reste palpable, même dans le silence des images, où le vacarme de la guerre fait toujours écho.

Le processus d'effacement des niches reconstitue métaphoriquement un processus d'effacement de la mémoire dans le paysage comme il pourrait faire appel à un mal-être refoulé dans l'inconscient collectif. Une nation est faite de mémoire et d'oubli : « Au moment où un sentiment de culpabilité à l'égard du passé est en train d'envahir la vision commune de l'histoire et d'imposer un devoir de mémoire, il est bon de rappeler que la mémoire collective est faite aussi d'oubli. L'oubli est la loi de la vie, mais non de l'historien, qui doit utiliser au contraire les blancs de la mémoire collective pour renouveler son interrogation du passé. » (Burguière, 2013, en ligne).

Ce que nous appelons la mémoire des lieux est en réalité une série de « souvenir-écrans⁸⁵ » qui offrent une représentation spectrale de l'histoire comme les faits ou les événements qui refont surface dans la mémoire : « Un affichage de

⁸⁵ Un concept que Freud met au point au même moment que *L'Interprétation des rêves* (1899) et qui illustre un mécanisme psychique assez semblable au travail du rêve, faisant jouer à la fois la mémoire, le déplacement et le refoulement (Freud, 1973, p. 130).

mémoire déplacé, une image tenant lieu d'une autre, absente, enfouie, refoulée » (Dubois, 1990, pp. 274-278). Comme l'archéologue, l'artiste nous invite à remonter vers le contenu réprimé du « souvenir-écran » pour traverser les couches et les strates de l'histoire : « "les clichés sont des souvenirs que nous ramenons au plan exact de séparation entre l'œil et la mémoire" (Guerreschi, 1984, p. 73) [...] Une photo en cache toujours une autre, sous elle, derrière, autour d'elle. Affaire d'écran. » (Dubois, 1990, pp. 274-278).



Carrière, B. (2004). Sans titre, de la série Caux. Collection de l'artiste.

Les photographies de l'artiste incarnent un discours de la mémoire de la disparition en même temps qu'elles se réfèrent au devoir de mémoire des sociétés comme nous l'avons mentionné plus haut. Les images servent de rappel historique, de lieu de commémoration naturel, comme il l'explique lui-même en entretien :

« Mon intérêt s'est fixé sur cet endroit où l'histoire sombre des lieux s'oppose constamment à la lumière des ciels côtiers. [...] L'espace y est ouvert, vaste et lumineux. J'utilise l'image photographique pour explorer la mémoire profonde de cette région et la topographie singulière de ce littoral. J'interroge les aspects sourds, parfois silencieux de l'histoire, inscrits dans le paysage » (Dault, 2005, en ligne).

Dans sa relecture de l'œuvre de Ricoeur, Olivier Abel retrace le rôle de la mémoire dans sa relation à l'histoire et à l'oubli : « Ricoeur déploie ce sujet agissant, parlant, (se) racontant, s'imputant une responsabilité, s'attestant, d'où ce geste de sépulture, ce travail qui traverse la remémoration impossible des deuils du passé ; selon cette perceptive, la représentation historique est une figure de l'absent [...] (Ricoeur, 1990, dans Abel, 2002, pp. 242-244). L'œuvre *Jubilée* (2004) de Carrière déploie cette phénoménologie de la mémoire par ces questions : « de quoi se souvient-on ? », « comment nous souvenons-nous ? », « qui se souvient ? », mais aussi comment oublions » faisant alors appel à la fois au devoir et au travail de la mémoire. Dans la création de l'installation *Jubillée* (2004) Carrière propose un retour sur les événements du débarquement de Dieppe de 1942, aussi appelé ironiquement « l'opération Jubilee », reconnue historiquement comme une offensive ratée. L'affrontement représente 9 heures de folie meurtrière. Sur 8000 hommes envoyés, 3367 ont été blessés, 2000 ont été faits prisonniers et 913 ont perdu la vie. L'œuvre *Jubilee* (2004) est composée de 913 portraits de jeunes soldats canadiens disposés sur les terres du débarquement de 1942. À l'origine du projet, Carrière affirme son étonnement devant l'inculture des jeunes militaires, qui ignoraient pour la plupart l'histoire du débarquement de Dieppe en 1942. Les portraits des 913 militaires, plantés et alignés telles des figures mortuaires apparaissent comme des paysages de « personnages amnésiques » d'hommes et de femmes ayant omis de conserver l'histoire de leurs ancêtres morts à la guerre. Sa démarche vise à rétablir cette fissure historique

entre le passé et le présent, la mémoire et l'oubli. Le monument éphémère créé par l'artiste est un lieu dans lequel se perçoit l'effacement du savoir de l'expérience humaine, qui rend tragique et incertain le dessein de la vie de ses contemporains. Sa démarche témoigne de l'importance de l'acte mémoriel : si le processus de transmission de la mémoire est rompu, c'est l'histoire elle-même qui est perdue.

3.3 Le musée imaginaire : conservation, reconstruction, passage

Dans sa relation à la mémoire, la photographie nous engage sur cette conception du musée imaginaire qui pose un regard réflexif sur le récit et ses représentations. La photographie interpelle la notion de musée imaginaire dans sa capacité à reproduire les œuvres de toutes civilisations en même temps qu'elle participe de cette représentation mentale qui permet à l'artiste de réunir des œuvres maîtresses et des influences dans sa pratique artistique⁸⁶.

L'expression originale est d'André Malraux dans *Les voix du silence* (1951), elle sert à décrire cet « impossible musée puisque qu'imaginaire » qui rassemble une quantité improbable d'œuvres de civilisations diverses, dont la seule visualisation accessible au projet de ce musée est-elle encore le livre illustré : « Les musées, mêmes imaginaires, n'ont de cathédrales, de cavernes, de grottes et d'hypogées, qu'en photo », ce qui pose le statut paradoxal du musée imaginaire à la représentation alors que ce qui n'est représentable que dans l'esprit le devient en partie accessible par l'image photographique⁸⁷.

⁸⁶ Christine Moatti décrit cette relation entre la création littéraire et le musée imaginaire qui vaut également pour la photographie : « Le roman est fait d'art, il hérite d'un statut esthétique élaboré progressivement à partir d'œuvres de référence : si personnel que soit l'écrivain, il a conscience d'être entre gens du même métier et de créer en fonction d'œuvres qui constituent pour lui des modèles avec lesquels, il veut rivaliser et qu'il a pressentis à l'esprit » (Moatti, 1987, p. 21).

⁸⁷ Belouet rappelle la preuve de cet insaisissable du Musée imaginaire qu'André Malraux recevait lui-même lorsque la fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence) organisa pendant l'été

Le musée imaginaire engage un questionnement sur la mémoire et ses transformations à travers le temps. Il participe de cette médiation de l'objet qui défie « l'histoire de l'art traditionnel » en montrant son opposition à la « chronologie et la distinction géographique des écoles », le musée imaginaire permet d'enjamber le temps et l'espace établissant des liens entre diverses cultures et civilisations (Adrien Goetz, en ligne, 2013), tout comme il témoigne de l'aspect atemporelle du lieu : « Le Musée imaginaire, qui ne peut exister que dans notre mémoire, n'est pas non plus un Louvre développé. Celui de Baudelaire accueille quatre siècles; le Musée imaginaire, cinq millénaires, l'immémorial sauvage et préhistorique [...]. Les dieux et les saints sont devenus des statues; la métamorphose est l'âme du Musée imaginaire. La foule des œuvres de toutes les civilisations n'enrichit pas le Louvre, elle le met en question. » (Belouet citant Malraux, 2013, en ligne). Dans le même sens, nous croyons que le musée imaginaire participe de cette « ré-interprétation » de l'histoire alors qu'il met en œuvre des processus comme le montage, l'accumulation, la superposition, qui participent, eux, d'une reconstruction des récits historiques ou fictifs.

Dans la rencontre du musée imaginaire et de la photographie, nous étudions cette relation entre la mémoire et le récit. Nous nous intéressons à des pratiques qui interrogent ces rapports entre la mémoire et la représentation de l'histoire par le biais de la manipulation d'archives et de la photographie de lieux commémoratifs (monuments, musées). Par la suite, nous questionnons le musée imaginaire dans sa relation à la médiation du temps et de l'espace. Nous tâchons de voir comment le photomontage participe de la démultiplication du potentiel de l'image photographique sur l'axe de l'intermédiarité. Enfin, nous explorons de quelles manières le musée

de 1973 une vaste exposition sur le thème « André Malraux et le Musée imaginaire », rassemblement le plus dense possible d'œuvres rares et significatives : « Malraux avoue courtoisement sa déception en mettant l'accent sur tout ce qui manque dans cette admirable présence qui ne pouvait pourtant répondre à l'attente de sa prodigieuse culture artistique universelle : « Ce n'est pas le Musée imaginaire, puisque le Musée imaginaire ne peut exister que dans l'esprit des artistes. » De ce point de vue critique, le musée participerait du culte de la personnalité en affichant les préférences de tout et chacun (Guy Belouet, 2013, en ligne).

imaginaire convoque l'idée du tombeau dans sa relation à la mémoire où la photographie apparaît comme un moyen de conjurer la mort.

3.3.1 La mémoire et l'activité imaginaire

Si la photographie comme document reste constitutive de la mémoire historique, elle reste également ouverte à cet autre pendant « l'imaginaire » qui se dérobe de la dimension factuelle et chronologique de la représentation historique.

La photographie de mémoire apparaît comme un réceptacle pour l'imaginaire à bien des égards, à commencer parce qu'elle suppose une relation de partage entre l'expérience de la création et de la réception de l'image photographique. Soulages écrit : « Une œuvre photographique est sans cesse ré-interprétable dans la mesure où l'ordre des images entre elles n'est jamais imposé comme l'ordre des phares d'un roman, même si l'œuvre photographique se donne dans un livre de photos que face à un roman, face à une photo que face à une simple page. » (Soulages, 1998, p. 177). C'est également dans le musée imaginaire que la photographie quitte le domaine de la représentation historique et chronologique pour révéler une multitude d'agencements possibles dans sa relation au temps et à l'espace. Le travail de l'imagination peut se percevoir au travers d'une forme « de perte du sens original de l'image comme document » lorsque celle-ci apparaît sans index (par exemple, à l'inverse de la photographie de presse, de reportage, de l'archive, etc.). De la même manière, Soulages fait remarquer que l'imagination fonctionne au travers de l'œuvre alors que l'image est souvent méconnaissable, comme dans la démarche artistique d'Aaron Siskind qu'il cite : « " Quand je fais une photo, je veux qu'elle soit un objet entièrement nouveau, complet, indépendant " (cité par J.-A. Keim, Histoire de la photographie, Paris, PUF, 1979, p. 116, cité par Soulages, 1998, p.178). Dans ce contexte la photographie apparaît comme déracinée de son sens premier pour s'offrir

au pouvoir créateur de l'imagination. L'image photographique comme document est retirée de son contexte premier et placée de force dans un nouveau système de relation. Le musée imaginaire s'ouvre à la création d'image mentale et permet de modifier le sens premier de l'image. Comme le formule Bachelard l'imagination est « cette faculté de déformer les images fournis par la perception [...] S'il n'y a pas de changement d'images, union inattendue des images, il n'y pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante »; il souligne également l'aspect débridé de l'imaginaire « Si une image présente ne fait pas penser à une image abstraite, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y pas d'imagination ». (Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1980, pp. 7-8 cité par Soulages, 1998, p.178). La pratique du photomontage participe elle aussi de « l'imagination créatrice » dans les deux sens du terme, c'est-à-dire physique et mentale :

« Dans le photomontage, la photographie devient un objet malléable qui peut obéir au désir de l'imaginaire. Certes, elle permet de transformer l'environnement spatial, mais ce sont également les représentations temporelles, historiques ou fictives qui servent de matières à l'image. Le photomontage permet d'unir ou de faire des rapprochements entre différents lieux et différentes époques qui ne peuvent coexister dans la réalité. » (Récit de pratique personnel, 2007-2011).

Comme le formule si bien Bachelard : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. » (Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1980, pp. 7-8 cité par Soulages, 1998, p.179). De la même manière, le photomontage permet d'enjamber des distances et des lieux qui ne peuvent exister que dans l'imaginaire tout comme il permet de traverser le temps et de le manipuler dans toute sa plasticité.

Par conséquent, l'imagination fait apparaître la dimension active de la mémoire qui se révèle être un puissant acteur de ce que nous avons déjà nommé la « virtualité narrative » qui réside dans « l'immanence d'une action », dans l'interprétation d'un avant ou d'un après ou dans la projection d'une histoire passée ou à venir (Audet, 2006, p. 24). Selon Soulages, la photographie participe au sens large de cette « volonté créatrice » aussi bien à travers « la photographie réaliste, la photographie souvenir, la photographie familiale, la photographie de reportage, etc. » (Soulages, 1998, p.178). Mais contrairement au musée d'histoire, le musée imaginaire ne revendique aucune fidélité au réel alors qu'il est toujours susceptible de s'enrichir de nouvelles images et de nouvelles versions qui contribuent à la virtualité des récits.

3.3.2 L'esthétique de l'archive et l'éthique du souvenir

L'esthétique de l'archive participe de ce questionnement sur la mémoire et de l'histoire en même temps qu'elle permet la convergence des pratiques de la photographie et des arts plastiques. Comme l'explique Anne Bénichou, l'esthétique de l'archive a permis aux artistes d'empiéter sur des domaines de compétences qui traditionnellement n'étaient pas les leurs, et par conséquent d'élargir le champ d'action de l'art; L'œuvre, *Die Toten* (1967-1993), de Hans Peter Feldmann, par exemple, est devenue un document officiel que les journalistes et les historiens consultent. Elle rassemble des images découpées dans la presse entre 1967 et 1993 montrant des victimes des affrontements de groupes terroristes avec les forces de l'ordre. De la même manière, la fondation *Arabe pour l'Image* créée à Beyrouth en 1997 a pour mandat de préserver les documents photographiques issus du monde arabe afin de permettre aux historiens, aux théoriciens et aux artistes de les utiliser dans leur projet (Bénichou, 2002, p. 30).

Dans sa relation à la mémoire, la photographie évoque des processus d'accumulation et de superposition comme nous pouvons l'observer dans « l'archivage » qui se présente souvent sous « la forme d'inventaires photographiques ». Bénichou explique que la pratique de l'archivage répond alors aux exigences d'une entreprise selon deux stratégies : « La première consiste à soumettre les photographies à des règles stylistiques et compositionnelles strictes afin de réduire les singularités à quelques traits emblématiques. L'entreprise est alors conçue comme un échantillonnage de la diversité du monde. La seconde refuse cette codification des photographies et cherche plutôt à rendre compte de la multiplicité des spécificités. Un système de classement est alors nécessaire pour pouvoir retrouver chaque unité parmi la grande quantité d'images produites. » (Bénichou, 2002, pp. 27-30). Nous retrouvons cette pratique de l'archivage dans la photographie contemporaine, par notamment dans l'œuvre de Bernd et Hilla Becher, Melvin Charney, George Legrady ou Boltanski, pour n'en mentionner que quelques-uns, dressent, tous un « inventaire du monde » ou opèrent un « système de classification » qui réitère des catégorisations qui constituent une « mémoire » sociale, culturelle ou historique.

La pratique photographique de Charney s'inscrit dans la logique de la manipulation d'archives qui relève de l'inventaire et de la classification. Depuis une trentaine d'années, son œuvre in progress, *Un dictionnaire... Évènements critiques (1970-2001)* s'élabore sur le principe de la collection d'images de presse parues dans des quotidiens; elle présente des bâtiments et des villes liées à des événements de l'actualité, tels que des catastrophes naturelles ou des conflits sociaux. La dernière série est consacrée aux attentats des tours jumelles, le 11 septembre 2001, à New York.



Charney, M. (1970-2001). planches 6 à 9, *New York 9/11/2001*, de la série *Un dictionnaire... Évènements critiques*. Collection de l'artiste.

L'artiste photographie des images dans des journaux, tout en prenant soin de laisser, autour de chacune, une bordure de l'article qu'elles viennent illustrer. L'application d'un lavis gris translucide vient déjouer la référence à l'actualité originale et souligne la capacité à signifier autrement que le contexte médiatique. L'œuvre s'organise en 46 séries, elles-mêmes regroupées en 9 thèmes principaux. L'artiste tente de faire comprendre les mécanismes symboliques sous-jacents aux rapports que nous entretenons avec « le monde bâti », comme il l'explique en entretien : « Les évènements tendent à propulser des édifices, des rues et des villes au premier plan de notre conscience. Certains lieux ordinaires apparaissent héroïques et exemplaires, tandis que d'autres sont dépouillés de leurs signes distinctifs. » (Bénichou, 2005, en ligne). Le travail de l'artiste ouvre une réflexion sur notre

rapport au monde : « Les séries 1 à 9, La structure des évènements, montrent des bâtiments et des villes qui sont d'abord isolés, puis fragilisés et emportés par le flux de transformations souvent agressives. La violence prédomine dans ces images, comme si les incendies, les bombardements, les tremblements de terre ne se produisaient que pour mettre à nu les efforts humains ensevelis dans la matière et la structure de monde bâti » (Bénichou, 2005, en ligne). La manipulation des archives et la matière picturale rendent significatif cette construction de la mémoire collective en même temps qu'il introduit un questionnement sur la représentation des évènements de l'actualité. Les images utilisées par l'artiste sont un matériel déjà constitué par la presse dont l'ajout de couches de peinture translucides vient signifier cette médiation de l'évènement comme pour exhiber le filtre même de la représentation.

D'une autre manière, le travail de Nguyen explore la question de la représentation de la mémoire collective dans sa relation à la construction, la diffusion et la réception des images. Dans la série *Cartes postales du Vietnam* (2004), le spectateur est invité à regarder l'Histoire dans sa forme touristique. La série est réalisée lors d'un voyage au Vietnam. Loin de faire du photojournalisme ancré dans la logique de « l'instant décisif » ou de la « prise sur le vif », elle accumule les clichés d'images d'après-guerre, photographiant directement des musées mémoriaux ou des sites de commémoration. Ces images forcent à s'interroger sur la représentation que le Vietnam se donne de sa propre histoire, et la manière dont le spectateur interprète lui-même cette représentation exotique de la guerre.



Nguyen, L. (2004). *Cartes postales tirés des dépliants Monuments, Musées de la guerre, Bunkers et Cimetières*, de la série *Cartes postales du Vietnam*. Collection de l'artiste.

Il ressort du travail photographique de Nguyen une certaine « éthique du souvenir ». Régis Debray se questionne :

« Quelle juste représentation de la mémoire nos sociétés acceptent-elles de donner de leur passé? [...] Quel sens donner, le 30 avril 2005, à la commémoration du trentième anniversaire de la chute de Saigon et de la fin du conflit américain au Vietnam? Le temps passant, les souvenirs se recomposent dans une mémoire distanciée qui, peu à peu, transforme l'identité d'un pays en une destination – touristique. Quels souvenirs rapporterons-nous du Vietnam? » (Debray, 2005, p. 24).

Dans leur forme « touristique », la série *Cartes postales du Vietnam* renvoie à cette banalisation de la représentation de la violence et de l'image, qui donne à voir une esthétique lisse et plastique. Le musée imaginaire créé par l'artiste rend visible la mémoire qui se meut et se refuse à l'effacement. La démarche de Nguyen s'attache à montrer la construction historique de la guerre.



Nguyen, L. (2004), *Mai Lai*, de la série *Surface*. Collection de l'artiste.

Dans la série *Surfaces* (2004), ce sont des amas de débris et de terre qui font figure de monument. L'artiste constitue à partir d'amas de terre une « cartographie de la mémoire » qui évoque à la fois le caractère inhumain du conflit et sa fin, dans un

langage plus poétique que documentaire. La réalisation des clichés trace des ramifications aux quatre coins du pays : le nord-est (Hanoi, Haiphong, Cat BA, Phu To), le nord-ouest (Diên Biên Phu), le centre-nord (Vinhn), le centre (Da Nag, Huê, Dmz, Quang Tri, Khe Shan, Doc Mieu, Cua Tung) et le sud (My Lai – un des villages désignés comme « free-killing zone », où s'est produit la scène du massacre de toute la population de Kontum, Dak To, Saigon, Cu-Chi, Tay Nihn). Cet itinéraire nous présente ce que le Vietnam a perdu, ses millions de morts et ses milliers d'hectares de terres brûlés par la dioxine, où la végétation peine à revivre.

La photographie se rapproche du monument par le travail de la mémoire. Selon Albert Boime, « l'image-monument » constitue une « aspiration chimérique » dans la représentation du 11 septembre 2001. « À ce moment-ci de l'histoire, il est impossible de trouver un spécimen phare pouvant, à lui seul, documenter ce terrifiant spectacle de destructions et ses conséquences. Dans le cas présent (les événements du 11 septembre), c'est une déviation par rapport à la « vérité » photographique qui en est la cause, comme si une seule photo était devenue l'arbitre définitif et non équivoque de l'exactitude historique⁸⁸. » (Boime, 2003, p. 190). Ce fardeau « de vérité » imputé à la photographie est habilement détourné dans l'œuvre de Nguyen : ce n'est pas la représentation de l'évènement lui-même qui préoccupe l'artiste, mais bien la manière de le représenter, ce qui est rendu visible par le processus de la mise en abyme. Dans la série Cartes postales du Vietnam (2004), elle reproduit par la photographie des lieux de la mémoire (des musées ou des monuments commémoratifs de la guerre du Vietnam) ou dans Surface (2004), les images évoquent l'immatérialité des corps et les souvenirs d'un territoire meurtri par la guerre, c'est-à-dire la disparition des événements eux-mêmes.

⁸⁸ L'auteur fait référence à la problématique de la représentation des événements du 11 septembre, que nous généralisons aux représentations historiques d'un évènement catastrophique, comme la guerre du Vietnam.

3.3.2 La médiation du temps et de l'espace

Le musée imaginaire met en œuvre des processus de médiation du temps et de l'espace qui redéfinissent les rapports entre le récit et la mémoire. Comme le fait remarquer Denys Riout « Les photographies du musée imaginaire ne se contentent nullement de reproduire les œuvres. Elles faussent l'échelle des objets, valorisent tel point de vue ou dramatisent par l'éclairage l'effet produit, transforment l'inachevé de l'exécution en une volonté stylistique. » (Denys Riout, 2013, en ligne). Dans le même sens, le musée imaginaire nous amène à interroger la valeur artistique de la photographie en lien avec le néo-pictorialisme et comme nous l'avons déjà suggéré dans un certain type de post-modernisme. Dans *La photographie plasticienne* (1998) Baqué explique ce retour du pictorialisme sur la scène photographique des années 80 et parallèlement un regain d'intérêt pour les techniques anciennes, la valorisation du geste de l'artiste et de la subjectivité créatrice et surtout la « réhabilitation de l'aura » des éléments qui participent de l'intégration de la photographie dans le champ des arts plastiques. Les pratiques des Giordano Bonora, Paolo Gioli, Natale Zoppis, par exemple, tendent de revaloriser doublement le geste, la matière et la forme en ayant recours au pinceau, à la brosse et au grattoir, en colorisant les clichés ou en reportant les épreuves sur toile et soie, tout en combinant des superpositions multiples : « La forme et la matière, en survalorisant le geste, viennent rédimmer la technique, lui permettre d'accéder à l'art. » (Baqué, 1998, p. 179).

De la même manière, le musée imaginaire favorise cette revalorisation du droit de la photographie de faire « écart par rapport à la prétendue exactitude documentaire » pour prendre le parti pris de « l'auteur contre l'opérateur, de l'interprétation contre la transmission du réel » et où « la loi de pureté du médium, énoncée par le moderniste Clement Greenberg, se voit durement mise à mal. » (Baqué, 1998, p. 179). Mais ce n'est pas l'unique point, le musée imaginaire participe

également de ce « décloisonnement entre les arts » qui est un principe phare de la postmodernité.

Le musée imaginaire met en relief l'aspect transhistorique de l'image photographique. Comme l'explique Soulages, le concept de photographicit  « désigne ce qui est photographique dans la photographie » en même temps qu'il renvoie « au possible, voire aux potentialités photographiques ». L'auteur établit ce parallèle entre la « littérarité » et la « photographicit  » pour développer cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait photographique : « nous pouvons lui adjoindre une caractéristique qui rend la photographicit  symétrique de la littérarité dont parle Todorov dans *La Poétique* (1969) ; pour ce dernier, la science structurale "se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots, de cette propriété abstraite qui fait la singularité de la littérature, la littérarité" » (Soulages, 1998, p. 112) ». Ce qui est intéressant dans le musée imaginaire c'est cette possibilité de se préoccuper, grâce au concept de la photographicit  non plus seulement de la photographie réelle, mais de cette photographie du possible : « or, justement, une des caractéristiques de la photographie est l'inachevable, à savoir le fait de posséder des potentialités toutes déloyales à l'infini : la photographie est donc l'art du possible » (Soulages, 1998, p. 112).

Le musée imaginaire se conçoit également dans la matérialité des œuvres de *Drive End* (2010) qui appelle à la fois la qualité de l'impression photographique et le photographique dans le film dans sa relation à l'arrêt sur image, tout comme la photographie dans *Drive End* existe à l'état de matière (impression) et l'état de lumière (projection).

Le photomontage participe d'une sorte de recyclage iconographique à la croisée de la photographie et du cinéma :

« Les photomontages amalgament diverses époques et diverses formes médiatiques, comme dans les images qui juxtaposent ou fusionnent numériquement des cinémas, des usines, des églises, pour proposer des paysages historiquement inédits. Dans le même sens, des immeubles du XXI^e siècle sont dépouillés de leur aspect contemporain où d'autres éléments plus actuels se mêlent aux bâtiments d'antan. Dans ce processus de manipulation numérique sont effacés ou ajoutés plusieurs éléments tels que des voitures, des affiches, des parties d'immeubles. L'ensemble montre une ère différente de la nôtre et ineffable, où se mêlent le passé, le présent et le futur. » (Récit de pratique personnel, 2010)

Le photomontage est en corrélation très étroite avec la création d'une architecture nouvelle travaillant à rebâtir volontairement l'histoire dans ses retranchements fictionnels. Il permet ainsi la création d'une image-uchronique qui défie le temps de l'actualité, tout comme la philosophie barthésienne et le concept de « ça-a-été ». Le temps de l'image-uchronique appartient à la virtualité : « un mode temporel qui marque l'éventualité et non plus l'évènementialité » ou la photographie numérique, comme « l'œuvre interactive [...] devient ainsi un réservoir de potentialités susceptibles de s'actualiser éventuellement en une quasi-infinité d'instantanés actualisés par le spectateur », ce qui est présent dans l'exercice même du photomontage (Jacques Pezeu-Massabuau, 2003, p. 96). La photographie numérique, dans le processus du montage ou du démontage, attend d'être révélée, non plus dans l'instantanéité de la prise photographique, mais dans un temps qui s'oppose à la linéarité du temps chronologique, comme dans l'utilisation du logiciel numérique Photoshop. À preuve : la fonction « reset » permet d'initialiser un programme (ou une œuvre) et de relancer son origine autant de fois que l'utilisateur le désire. À chaque reset, on repart à zéro.

La machine à fabriquer les images (*Photoshop*) est une machine à voyager dans le temps. Le logiciel enregistre dans son programme la suite presque infinie d'opérations effectuées par l'utilisateur : l'outil « historique » permet de revenir à une étape antérieure du projet. L'image numérique, résultante du montage, hérite de la conception du temps uchronique. Elle est le fruit de tout l'assemblage temporel. À la fin de sa création, le manipulateur écrase littéralement toutes les étapes de son projet et les images superposées en couches de temps (qui constituent chacune des opérations de montage). L'image numérique, dans le processus du montage ou démontage, acquiert une épaisseur historique que l'outil de compression vient fusionner pour produire une image inédite.

Dans sa relation au musée imaginaire, *Photoshop* agit comme une interface qui permet de se déplacer dans le temps et l'espace. De manière analogique à l'écran d'un ordinateur : « L'interface trouve son origine dans le prosopon grec, l'espace entre deux visages », (Louise Poissant, Pierre Tremblay, 2008, p. 30). Le musée imaginaire désigne cette zone intermédiaire entre l'ici et l'ailleurs, le passé, le présent et le futur, entre le créateur et le spectateur, et qui participe de certaines croyances occultes liées à l'image. Relisons, en pensant à la photographie, cette définition de « l'écran temporel » que Poissant et Tremblay écrivent en se référant le moins du monde à la photographie, mais qui vaut également pour elle : « On notera que l'écran, ou l'interface qu'il constitue, permet d'opérer entre des espaces, mais aussi dans le temps, par exemple entre le passé et le futur, dans la machine à remonter le temps ou la boule de cristal d'une voyante. En traversant l'écran, on peut traverser l'espace, mais aussi le temps, revoir le passé ou découvrir le futur. C'est dire sa nature magique ou mythique. » (Poissant, Tremblay, p. 224, 2008). Dans sa relation à l'écran, le musée imaginaire se rapproche de l'expérience cinématographique en ce sens qu'il révèle au « corps nature » un deuxième corps qui, lui, est « imaginaire ». Au cinéma, cette expérience est marquée par « l'effacement partiel du corps naturel » que le

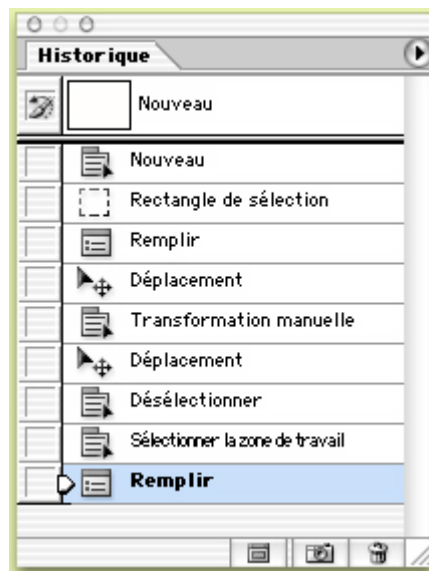
deuxième corps imaginaire va remplacer au profit du film. À ce sujet, Pierre Borboza indique : « C'est avec ce deuxième corps imaginaire que nous comprenons (au sens de prendre en nous) le film; c'est avec lui que nous allons explorer les scènes qu'il déploie. » (Barboza, 2006, p. 61). Dans le photomontage s'enchevêtrent les fonctions mémorielles de l'artiste (premier spectateur de l'œuvre) et c'est dans la perception plus directe de l'image en devenir que nous nous sentons transporter dans le temps et dans l'espace du monde de l'image.

Le photomontage numérique met en œuvre une reconstruction du temps et de l'espace historique. Le photomontage entre dans la logique du musée imaginaire alors que tous deux permettent de créer un réseau associatif d'images, de même, tout comme le logiciel de montage permet de conserver le fil chronologique d'une suite d'évènements et d'accumuler les manipulations par principe de superposition. Le logiciel Photoshop fait intervenir ces deux principes de mémoire qui fonctionnent par « accumulation et conservation de la mémoire » et de cette dilatation de la durée du temps historique. Dans sa relecture de Henri Louis Bergson, Deleuze explique comment la durée se distingue d'une suite d'instantanés continus : « Or, cette identité de la mémoire avec la durée même, Bergson la présente toujours de deux façons : “conservation et accumulation du passé dans le présent”. Ou bien : “soit que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, soit plutôt qu'il témoigne, par son continuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage” », ce qu'il formule aussi autrement : « “la mémoire sous deux formes, en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate, et en tant aussi qu'elle contracte une multiplicité de moments” » (Deleuze, 2004, p. 45).



Beauregard, M. (2010). Détail de *Sans titre 11*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

Le photomontage numérique reproduit cette suite d'instantanés discontinus que la mémoire juxtapose dans l'espace sous la forme d'une stratification de temps. Elle redirige le modèle de la durée vers la perception de strates ou de couches de temps, ce que nous retrouvons dans le panneau « historique⁸⁹ » accessible dans l'interface du menu. Le fait de sélectionner une image dans un état antérieur permet à l'utilisateur de reculer dans le temps de la création de l'image. L'historique apparaît comme une « mémoire malléable » qui enregistre l'ensemble des opérations faites par l'utilisateur, ainsi comme un processus non-linéaire alors qu'il permet dans le temps de la création de faire des allées-venues à une étape antérieure ou ultérieure du projet dans la manipulation de l'image numérique.



Le menu « historique » du logiciel *Photoshop*.

⁸⁹ Le panneau historique affiche la succession des états enregistrés au cours d'une séance de travail dans Photoshop, son principal objet étant de vous permettre de gérer les états d'historique et d'y accéder. Pour revenir sur un état antérieur, il suffit de remonter le curseur sur la liste des états d'historique ou de cliquer directement sur un état particulier.

Dans le numérique ne se perd pas la dimension analogique de l'image photographique, il s'y additionne en démultipliant les fonctions plastiques de l'image. À propos de l'exploitation de l'image numérique comme de l'image analogique, Soulages précise, que : « Systématiquement, pour les images numériques, l'équivalent du négatif est la numérisation de l'image ; l'exploitation de cette numérisation est – comme l'exploitation du négatif – de l'ordre de l'inachevable et de l'esthétique du tracé » (Soulages, 1998, p. 117). Le numérique ajoute à l'image et à « l'empreinte » ce tracé qui est aussi l'art du dessin ou de la peinture pour redonner à la photographie son « aura » qui s'affiche, comme nous l'avons vu avec Baqué, avec les qualités du geste, de la forme et de la matière. Le musée imaginaire révèle cet « art de l'inachevable » dont parle Soulages à propos du numérique dans l'hybridation des techniques dans leur manière de produire, de communiquer et de recevoir des images (Soulages, 1998, p. 117).

3.3.4 Le musée imaginaire : un tombeau ?

Dans *Le Narrateur*, Benjamin souligne l'importance du travail de la mémoire dans sa relation à l'auditeur : « Pour l'auditeur sans parti pris, l'essentiel est de pouvoir redire fidèlement ce qu'il a entendu. Sans une mémoire capable de tout embrasser, il ne pourrait ni s'approprier le cours même des choses, ni s'accommoder de leur disparition et se soumettre en paix au pouvoir de la mort » (Benjamin, 1995, pp. 165-164). Aujourd'hui, le récit assure toujours la médiation de la mémoire individuelle ou collective tout comme la photographie assure la transmission de l'expérience humaine. Dans sa relation au tombeau, le musée imaginaire peut apparaître comme une manière de conjurer la mort. Le tombeau conduit le musée imaginaire dans sa fonction plus symbolique de l'acte mémoriel, tout comme il renouvelle la représentation des histoires collectives ou individuelles, factuelles ou fictionnelles.

Le « tombeau » se définit, dans sa forme traditionnelle et poétique, comme un hommage post mortem constitué d'un « regroupement d'œuvres très hétérogènes, un recueil de pièces, en prose ou en vers, écrites par différents auteurs (ou un seul auteur dépendant de l'époque), célébrant la vie et l'œuvre d'un défunt peu de temps après sa mort. » (Barbara Laborde, 2008, pp. 133-134). Si le tombeau-poétique ou littéraire est particulièrement en vogue au XVI^e siècle et célèbre les artistes et autres personnes de renom, il est important de mentionner que le cinéma s'est aussi affranchi de cette forme, comme en témoigne le travail de Marker, qui l'emploie dans de nombreux films⁹⁰. La photographie contemporaine participe à réinventer le tombeau littéraire et cinématographique, mais elle ne saurait se limiter à l'hommage fait aux morts.

Dans le passé, peut-être avons-nous trop facilement associé la pratique photographique à la volonté d'enregistrer ce qui ne peut durer éternellement, comme tout type de représentation. En effet, « On peut admettre qu'à l'origine, la peinture et l'art en général ont été un moyen de retenir, de ce qui fut et s'évanouit, quelque chose de durable : la trace d'une présence qui s'est faite absence, mais le geste qui retient se révèle en retard sur ce qui s'en est allé. » (Michel Ribon, 2005, p. 36). Dans sa relation au musée imaginaire, la photographie montre aussi l'envers d'un tel processus, c'est-à-dire qu'elle est envisagée comme un moyen de construire un tombeau pour « le-vivant-qui-va-mourir ». Dans sa relation au tombeau, l'image photographique peut également se révéler comme un moyen « d'ensevelir le vivant » qui peut être comme une étape préalable au deuil et à la mort d'un proche, comme

⁹⁰ Nous retrouvons parmi les tombeaux célèbres de cette période celui de Navarre auquel Ronsard participa. Notons également que le tombeau recule en popularité au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Puis, il trouve une nouvelle naissance au XIX^e siècle sous la plume de Mallarmé (Stéphane), qui se réapproprie cette forme pour célébrer les poètes de son époque, comme Poe, Baudelaire et Verlaine. Plus près de nous, Marker se réapproprie le processus de « la célébration des morts ou de l'hommage rendu aux vivants » au moyen des films-tombeaux : *Le tombeau d'Alexandre* (1992), *Une journée d'Andreï Arsenevitch* (1999); et des films d'hommages rendus de leur vivant à des amis proches : Yves Montand dans *La solitude du chanteur de fond* (1974) et François Maspero dans *Les mots ont un sens* (1970). (Laborde, 2008, pp. 133-134).

une forme de rituel qui accompagne le vivant-qui-va-mourir. Si l'image photographique signifie ce qui « a été⁹¹ », le geste photographique, dans son actualité, peut aussi transcrire ce qui va venir, et de fait, ce qui va mourir. Le tombeau de la photographie apparaît dès lors comme une image du futur, un moyen prédisposé à assurer la postérité de celui qui va mourir.

« Dans la photographie, le cow-boy apparaît en retrait du monde. À l'approche de la fin ultime (celle du cinéma, de la narration, de l'histoire) s'ajoute la prise de conscience plus métaphorique de la mort propre, c'est-à-dire individuelle et personnelle. On pourrait sans doute voir dans la représentation de « ce qui va mourir » une allusion à la « vanité », comme un genre de nature morte dont le contenu iconographique porte le message de l'inutilité des plaisirs de la vie humaine dans la fuite du temps et de la mort. Certes, les voitures, les films et les écrans de cinéma géants sont des signes qui traduisent, sous leur aspect ruiniste, une « vanité hollywoodienne » qui évoque l'image de la mort du rêve américain et du cinéma. Mais cette conscience de la mort dans le tombeau photographique de Drive End exprime avant tout et avec force l'idée d'une traversée qui donne une profondeur à l'existence, où le tombeau peut apparaître comme un moyen de conjurer la mort. »
(Récit de pratique personnel, 2007-2011).

En littérature, l'ensevelissement du vivant convoque l'idée d'une peur qui, de tout temps, a effrayé. Le récit alimente aussi bien dans la tradition orale qu'à l'écrit « les rumeurs fabuleuses » de morts revenus à la vie, ce à quoi répondent les mœurs⁹².

⁹¹ Je fais ici référence au concept barthien « ça-a-été », qui fait que dans la photographie « je ne peux nier que la chose a été là. [...] Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie [...] le nom du noème de la Photographie sera donc : ça a été » (Barthes, 1980, pp. 119-20).

⁹² Par exemple : « C'est pourquoi, pendant longtemps en Europe, le croque-mort était chargé de constater chaque décès en mordant l'orteil des cadavres. [...] Dans certains pays de l'Est,

Ainsi, se décline dans « l'entre-deux morts terrifiantes » des « créatures incroyables, entre la vie et la mort », où la figure de l'enseveli vivant se détache cependant de celle du mort-vivant. Murielle Gagnebin désigne dans la « métaphore de l'enseveli vivant » des « mécanismes psychiques engagés dans la création » qui révèlent le travail contre-nature de l'artiste. Selon l'auteur, le « thème de l'enseveli vivant » serait « l'indice d'une puissante gêne sociale », significative par son absence dans la représentation picturale : « La thématique de l'enseveli vivant est donc bien différente de celle des morts vivants. Il n'est, pour s'en convaincre, que de penser à leur rendu plastique respectif. Si les morts vivants abondent dans les danses macabres du Moyen Âge et dans les festins expressionnistes, voire surréalistes [...], le thème de l'enseveli vivant semble quant à lui ne pas exister en peinture⁹³ » (Gagnebin, 1987, p. 47).

Le cow-boy de *Drive End* est, dans ce même ordre d'idée, présenté seul au milieu des débris cinématographiques. Il apparaît comme le dernier des hommes ou le dernier des personnages à résister à la ruine cinématographique. Sa longévité atteint un âge vénérable où la mémoire devient l'exercice d'une lutte acharnée pour préserver ce qui reste du passé. La vieillesse dans sa relation à l'exil expose cette double contrainte des causes chronologiques et biologiques. Toutes deux poussent le sujet dans un territoire nouveau et inconnu, l'épreuve d'une coupure tragique dans l'existence. Le tombeau appartient à l'heure fatale, qui s'approche de l'ineffable et qu'il appelle à vivre au plus profond de l'être. Il exprime la force du départ, dans une aventure qui ébranle les convictions et les croyances du vieil homme au large de la vie.

les familles des disparus installaient des clochettes dans les tombeaux, au cas où » (Fabienne Claire Caland, 2000, p. 86).

⁹³L'auteure fait du *Chien de Goya* « une rareté ». Les « affects pénibles » qui sidéreraient le geste plastique prennent la valeur psychanalytique d'une « sodomie et d'une castration » et la mise en scène du « drame narcissique du créateur ». (Gagnebin, 1986, p. 47).



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 13*, de la série *Drive End*. Collection de l'artiste.

C'est dans la lignée du musée imaginaire que le tombeau prolonge cette posture de résistance en lien avec la mémoire individuelle et collective. Le musée imaginaire dans sa relation au tombeau permet de créer une nouvelle demeure pour le vivant dans lequel la photographie peut être perçue comme un double, une aire de passage vers la mort qui s'affiche pleinement au moment du décès du vieil homme en 2010, de l'homme réellement mort qui est maintenant passé de l'autre côté de l'image et continue de vivre à travers elle. D'une autre manière, la photographie se rapproche de la figure du double, rendue manifeste dans la représentation de la mort vue par le vivant ou l'agonisant. Dans *Principes d'une esthétique de la mort*, Guiomar recense de nombreux cas où la mort se révèle être un double du vivant, et où la figure du double est pourvue d'une fonction prémonitoire ou de malédiction⁹⁴. Dans le même sens, il est impossible de faire complètement abstraction de la figure du double

⁹⁴Dans les œuvres littéraires « *Anna* de Lenau, *L'Ombre* de Moerki, *Le chat Murr* d'Hoffman, *Le Titan* de Jean-Paul », l'apparition du « double » coïncide avec la mort du personnage. S'il s'agit d'une représentation littéraire que l'on retrouve principalement dans le roman, il est aussi important de mentionner qu'elle n'échappe pas à la représentation historique et reste profondément liée aux croyances populaires. Guiomar souligne : « La reine Élisabeth agonisante aurait été vue par une dame de la Cour dans une partie éloignée du palais. On raconte que Lady Diana Rich et Lord Napier auraient chacun rencontré leur Double peu de temps avant de mourir » (Guiomar, 1988, pp. 332-333).

présente dans la création de la série *Drive End* (2010). La photographie devient alors un instrument de clairvoyance qui annonce la mort, ou comme un instrument maléfique qui la cause, c'est un peu comme si en photographiant le vivant, la photographie en réalisait en même temps le tombeau entraînant dans la prise photographique la chute de celui dont elle fait le portrait. Par ailleurs, ne dit-on pas « shoot » en anglais ou tiré en français une photographie, comme s'il fallait dans l'acte photographique tuer le sujet et fabriquer en même temps son tombeau.

3.4 Conclusion

Le récit en appelle à la plasticité de l'image opérée par le photomontage. Le récit est une mémoire au travail :

« Le photomontage est une image qui prend forme, le fruit d'une exploration d'une banque d'images, de jeux d'associations entre images. J'expérimente autant après la prise qu'avant ou pendant la prise photographique. »

« Je photographie des images. Je ne peux dire si elles sont bonnes ou mauvaises, utiles ou inutiles avant que ne se crée le photomontage. L'image juste relève du possible. »

« Quand je photographie, je ne m'attends pas à ce que l'image soit parfaite, mais qu'elle soit manipulable. C'est pourquoi, à chaque prise, je cherche à obtenir une image équilibrée en lumière (sans contrastes). De même, la couleur d'origine d'un paysage m'importe peu, je me dis que je peux toujours la retoucher plus tard dans Photoshop si elle me déplaît. »

« Quand je photographie, je ne m'intéresse pas à l'image pour ce qu'elle est, mais pour ce que je peux en faire. Je cherche des combinaisons entre images. Parfois cela n'arrive jamais, même après plusieurs tentatives. Parfois cela arrive rapidement : l'image s'imbrique dans une autre sans l'avoir préalablement calculé ou prévu avant la prise. »

« Les photomontages sont comme des histoires compressées, car ils renferment toutes les étapes de leur création. En eux, je perçois autant des moments de montages visuels, de lectures, d'écritures et de prises photographiques. »

« Pénétrer à travers l'image c'est pénétrer dans l'espace, certes, mais également dans le temps de la réalisation d'une œuvre. »

« Dans le photomontage se trouve ce que la photographie a à raconter, se déplie le fil d'une aventure qui passe par le récit. » (Récit de pratique personnel, 2007-2010).

Conclusion et perspectives

Il importe de discerner en conclusion les certitudes que cette thèse-création nous a permis d'acquérir et les aspects abordés partiellement. Voyons d'abord comment *L'image écartelée* dessine une carte qui retrace *l'étude exploratoire des rapports entre la photographie et le récit* qui a été menée, pour ensuite en identifier les limites et mettre en perspective ce qui reste à tracer.

1. La photographie et la déconstruction des modèles canoniques du récit

Au départ de la recherche, se situe l'enjeu problématique des rapports entre la photographie et le récit. Rappelons que pour certains théoriciens, une photo « isolée » ne peut rien raconter. C'est le cas notamment de Christian Metz qui écrit sans ambages : « La photographie est si inapte à raconter que quand elle veut le faire, elle devient du cinéma. Le roman-photo n'est pas un dérivé de la photo, mais du cinéma » (Metz, 1964, p. 62). François Soulages précise cette filiation entre le récit et le mouvement au cinéma, ce qui rend caduque, du même coup, le récit en photographie, je cite : la photographie est « une image de l'instant, donc hors temps, donc hors du mouvement – même s'il a "bougé" –, donc du hors-récit » (Soulages, 1998, p. 100).   contresens, d'autres théoriciens attirent l'attention sur les capacités narratives de la photographie, comme René Audet qui souligne l'importance de la participation mentale du spectateur pour comprendre ces « récits virtuels situés en amont et en aval de l'image » (Audet, 2006, p. 24), ou encore Dominique Viart qui examinent les «

potentialités du récit, ce qui le génère, le suscite » ce à quoi contribue aussi la photographie dans ses références aux récits littéraires et cinématographiques (Viart, 1988, p. 12, citée dans Audet, 2006, p. 11). Dans le même sens, nous ne dirons pas mieux que Roland Barthes (1966) selon son aphorisme devenu célèbre « *Innombrables sont les récits du monde* », ce qui conforte l'aspect transdisciplinaire et transhistorique du récit dans toutes cultures et toutes formes d'art; de plus, il est utile de rappeler avec Gérard Genette (1967) l'importance des *frontières internes ou externes du récit* pour comprendre sa singularité (*la narration et la description, la diègèsis et la mimèsis, le récit et le discours*), ou encore les liens avec le « narrative » son plus proche parent anglais, par exemple, dans l'étude transmédiatique de Marie-Laure Ryan (2005).

S'il est une conviction que la thèse-crédation semble avoir acquise dès le premier chapitre, c'est le potentiel fondamentalement déconstructiviste de la photographie vis-à-vis certains modèles canoniques du récit. La photographie, en raison de sa fixité ontologique, bouleverse certaines matrices structurelles et sémiotiques du récit, précisément l'enchaînement chronologique de faits ou d'événements ou le processus de « succession et transformation qui caractérise le récit ses conditions de représentation minimale » au cinéma (Pierre Beylot, 2005, pp. 10-11 ; Gaudreault, 1988, p. 34). Le travail de Nicolas Comment nous a fourni quelques exemples pour comprendre cette logique non-linéaire et non-chronologique du récit en photographie que l'on peut situer également à l'extrême opposé de la séquence ou du roman-photo. L'artiste puise ses références dans la mémoire collective. La dimension narrative de l'œuvre peut se comprendre tel un récit intérieur et informel qui se dévoile de manière intuitive. À titre d'exemple, la série *Fading* (2006) fait appel à cet espace figuré, vide et suspendu entre les images, ce lieu privilégié purement immatériel qui déjoue l'ordre temporel plus classique du récit et

qui permet de créer, dans l'imaginaire du spectateur, divers agencements possibles entre les images.

C'est également dans ce chapitre que nous sommes allés à la rencontre de l'esthétique *du neutre* au travers d'une relecture des travaux de Charlotte Cotton (2004) et Dominique Baqué (2004). Les deux auteures cernent à travers la multiplicité des styles du neutre un ensemble de démarches qui s'ouvrent à la représentation de la quotidienneté ou du banal en photographie. Nous avons montré de quelles manières le neutre renvoie à des représentations du récit souvent passives à l'inverse des modèles canoniques de l'action, ce que nous avons observé, notamment, chez les artistes Alec Soth ou Lise Sarfati qui présentent dans leurs images des individus solitaires, repliés sur eux-mêmes, en marge de la société ou sans but apparent. Le neutre s'adresse à la dimension plus descriptive du récit. Il évoque la représentation de faits ordinaires c'est-à-dire des scènes dans lesquelles les sujets humains semblent subir les événements plus qu'ils ne les provoquent ou qu'ils n'agissent sur eux.

Dans ce chapitre, l'œuvre photographique s'ouvre à l'expérience subjective de la temporalité davantage qu'elle ne s'inscrit dans un temps objectif, mesurable, calculable comme c'est le cas notamment dans la durée d'une projection cinématographique. L'œuvre *Drive End* (2007-2011) explore ces rapports entre la photographie et le récit proposant une expérience sensible et méditative du temps. L'exposition personnelle *Drive End* (2010) tenue au Musée des beaux-arts de Montréal en 2010 rassemble quatre images de la série du même nom. Des projecteurs de lumières éclairent et définissent le cadre de chacune des images (des impressions sur tissu de 3 mètres par 7,40 mètres). Le dispositif permet d'insister sur l'aspect statique de la photographie pour questionner sa relation au temps. Les grandes images lumineuses de *Drive End* renvoient à l'idée de l'arrêt sur image d'un film. Elles

inspirent une durée indéterminée où peuvent s'épanouir les pensées du spectateur. L'œuvre participe de l'expression d'un temps suspendu que le spectateur est appelé à vivre intérieurement.

Si la photographie bouleverse les habitudes de lecture du récit dans sa relation au temps et l'action, elle suppose également une remise en question du sujet (photographié et photographiant). Comme l'explique René Audet : « D'une certaine façon, la photographie se rapproche beaucoup du cinéma par cette question du point de vue sur un objet, discipline où s'est développé un discours théorique substantiel sur cette problématique de perception » (Audet, 2006, pp. 21-22). La photographie participe à la fois de l'incarnation du regard du photographe et du spectateur dans l'image comme le montre le travail de Harry Gruyaert. Dans la série *Variations sous influence* (2003), l'artiste multiplie les références visuelles au cinéaste Michelangelo Antonioni; chaque plan matérialise le souvenir éphémère d'un film, ce que rendent perceptibles les choix d'un sujet, d'une composition, d'un cadrage. D'une autre manière, la photographie peut engendrer des identités aussi lacunaires que dispersives. Le statut anonyme du personnage, dans les images de *Drive End* (2007-2011) ne fait pas pour autant de son sujet un être sans histoire, bien au contraire, il participe de l'émancipation du point de vue narratif du spectateur. La figure du cowboy renvoie à l'icône nationale américaine dont l'interprétation est représentative de l'identité culturelle collective. Le *personnage sans nom* rappelle le fait que la photographie est une image, au sens plastique et symbolique du terme, qui elle sert de réceptacle à la mémoire et l'imaginaire.

2. L'allégorie et la réflexivité pour mieux comprendre les images du récit

Le deuxième chapitre permet de mieux comprendre la manière dont le récit s'exprime au travers de la photographie. Nous avons d'abord clarifié cet enjeu de la

problématique initiale qui était de tenter de poser une distinction entre le « récit en images » pour désigner des œuvres qui s'apparentent à la séquence (tel que l'on peut le concevoir au cinéma ou dans le roman-photo, au sens classique) et les « images du récit » pour désigner des œuvres qui se rapprochent du tableau ou du photogramme d'un film.

Dans sa relation à l'allégorie, la photographie appelle davantage à la reconnaissance de certains indices qui appartiennent à l'imaginaire collectif pour interpréter l'image qu'à un lexique prédéfini qui caractérise sa forme plus classique⁹⁵. Thijsen souligne comment aujourd'hui les « lectures allégoriques » augmentent « la multivalence des images, les rendent moins explicites sur le plan de la sémiotique » (Thijsen, 2005, p. 55), tout comme elles combinent divers régimes de lectures « narratif, descriptif, symbolique » (Vandendorpe, 2005, p. 27). Si l'allégorie contemporaine ne raconte pas d'histoire à proprement parler, c'est-à-dire de manière séquentielle, nous apprenons comment elle sollicite l'activité mentale du spectateur en multipliant les références à la littérature et au cinéma, comme c'est le cas notamment dans les productions photographiques de Jeff Wall ou de Gregory Crewdson. Dans le même sens, la réflexivité amène à mieux comprendre les effets narratifs de la photographie dans ses références aux icônes de l'histoire de l'art, ce que nous avons observé notamment chez David Buckland, Sam Taylor Wood ou Pierre et Gilles, ainsi que dans l'œuvre personnelle *Drive End* (2007-2011) qui elle, participe de la monstration du dispositif cinématographique. La présence d'éléments cinématographiques, dont l'écran (présent aussi bien dans la forme que dans le contenu de l'image), permet d'exprimer une réflexion sur le récit et le potentiel

⁹⁵ Je rappelle que nous avons fait une distinction claire entre la « lisibilité de l'allégorie classique » qui repose sur la capacité du spectateur de reconnaître des codes symboliques qui débouchent sur une signification unifiée et « l'allégorie contemporaine » qui s'interprète en fonction de l'imaginaire collectif et qui représente « un vaste répertoire de figures puisées dans la production de la culture de masse. » (Vandendorpe, 2005, p. 36).

narratif de l'image photographique, qui elle est engagée dans des jeux de mises en abyme, de métaphores et de renversements.

Ce faisant, la photographie pose une réflexion sur les images du récit dans l'étude de cas plus spécifiques de signes véhiculés notamment dans l'esthétique de la ruine et l'esthétique du crépusculaire. L'esthétique de la ruine met en évidence la vision poétique et fragmentaire de la photographie dans sa relation au récit de par « son côté éphémère, sa capacité d'accumulation, sa discursivité et son hybridation, en plus de son éclectisme et de sa qualité statique » (Owens, 1984, p. 206). La photographie est analogue à la ruine qui toutes deux sont pénétrées, par leur contenu et leur forme, d'un discours sur la mélancolie : elles portent « en elles les stigmates de référents absents » (Caraion, 2003, p. 328) ; tout comme elles peuvent devenir un « objet de médiation sur les destructions du temps et la grandeur passée des civilisations » (Mortier, 1974, pp. 223-224) ce que nous avons observé, par exemple, dans la représentation de ruines contemporaines comme le montre le travail photographique d'Yves Marchand et Romain Meffre portant sur le déclin de la ville de Détroit aux États-Unis. D'une autre manière, les images d'Éric Rondepierre offrent un point de vue unique et saisissant sur l'utilisation du support et le processus de détérioration de la pellicule : le temps s'exprime alors dans la plasticité de l'image par un médium qui est censé, à priori, figer symboliquement le temps. Dans sa relation au crépusculaire, la photographie engage une réflexion sur la fin des grands récits de la modernité inspirée de Jean-François Lyotard (1979) ainsi que sur la fin de la narration en lien avec la pensée de Walter Benjamin, (1936). Les images de *Drive End* (2007-2011) et leur contenu iconographique renvoient au déclin de l'idéologie de la Conquête de l'Ouest et du rêve américain. L'écran de ciné-parc décrépi et le cowboy vieillissant instaurent une pensée critique de l'utopie, de la société du spectacle et de ses valeurs popularisées, en l'occurrence, par l'industrie du cinéma et de la voiture. Par ailleurs, l'esthétique du crépusculaire reflète cette relation plus

existentielle au temps de la fin qui lui s'exprime, non seulement dans la coloration des paysages, mais également dans la capacité de l'image à représenter, sur un plan plus symbolique, un moment d'incertitude comme celui de la mort. Dans ce registre symbolique, les images statiques et lumineuses de *Drive End* font figurent de monument pour la fin des temps alors qu'elles s'inscrivent dans une logique phénoménale de la « montrance » au sens philosophique du terme pour désigner ce qui « arrive, se produit, se réalise, s'accomplit [...], pour témoigner du caractère non quantifiable de l'évènement » (Audet, 2006, p. 11).

3. La médiation du récit et le travail de la mémoire en photographie

Le troisième chapitre explore les liens qui unissent la photographie, la mémoire et le récit. Nous avons abordé, avec Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve, le concept de médiation qui renvoie principalement à deux niveaux d'analyse : « dans un premier temps, on peut le concevoir, de façon très large, comme une opération qui consiste à "faire passer" et un deuxième à "prendre ensemble". » (Huglo et Villeneuve, 2004, pp. 5-6). Par conséquent, la photographie apparaît comme un élément essentiel du récit lorsqu'elle participe de la transmission de l'histoire factuelle ou fictive. Nous avons souligné divers modes de représentations de la mémoire en photographie, notamment sa relation analogique avec l'encyclopédie (Martha Caraion, 2003, p. 50), les phénomènes optico-chimiques et les phénomènes psychiques (Dubois, 1990, pp. 267-268), sans oublier la fonction indicielle de l'image (Vanlier, 1981; Schaeffer, p. 47).

Dans ce chapitre, nous avons voulu approfondir la question de la voix pour décrire cette « présence-absente » à laquelle nous convie l'image photographique. La « voix spectrale », pour reprendre ici l'expression d'Élizabeth Angel-Perez (2006, p. 7), témoigne de la dimension à la fois transmédiatique et transhistorique du récit dans

l'art. Elle nous porte à comprendre de quelle manière la photographie convoque cette manifestation implicite de la voix par l'expérience de la mémoire qui, elle, fait remonter à la surface des récits et des savoirs singuliers ou intimes. Dans la série *Happy days*, (1986-1988) Alain Fleischer projette sur un ensemble de miroirs des reproductions de tableaux célèbres qu'il photographie par la suite. Il s'agit là d'une mémoire paradoxale qui se construit entre le passé et le présent, la matérialité et l'immatérialité, et qui traduit sa fascination pour divers régimes de croyances en l'image et ses techniques. Dans un registre différent, le travail de Simon Norfolk *interroge la mémoire d'un lieu*. La série *Normandy Beaches* (2003) renvoie à l'évènement historique du débarquement de Normandie. Les photographies de l'artiste montrent un lieu éthéré et vide plus de 50 ans après le drame humain. Ses photographies posent une interrogation sur les modes d'inscription de mémoire dans le paysage. Les photographies des plages de Normandie de l'artiste reproduisent par analogie les traces mnésiques de l'évènement, quelque part entre la mémoire et l'oubli, ce qui a été analysé à la lumière des travaux de Jean Guerreschi (1984) et Philippe Dubois (1990).

Si la photographie participe bel et bien de la médiation du récit dans ses références à l'histoire ou d'autres médiums, elle engage également un questionnement sur la mémoire et ses transformations à travers le temps et l'espace. C'est pourquoi nous nous sommes tournées vers le concept de *musée imaginaire* d'André Malraux (1951) qui désigne à l'origine des pratiques qui rassemblent une quantité improbable d'œuvres de civilisations diverses. Dans sa relation au musée imaginaire, la photographie contemporaine évoque également des processus d'accumulation et de superposition comme nous pouvons l'observer dans « l'archivage » qui se présente souvent sous « la forme d'inventaires photographiques ». (Bénichou, 2002, pp. 27-30). *L'esthétique des archives* participe de ce questionnement sur la mémoire et de l'histoire en même temps qu'elle permet

la convergence des pratiques de la photographie et des arts plastiques. En guise d'exemple, le travail de Nguyen explore la question de la représentation de la mémoire collective dans sa relation à la construction, la diffusion et la réception des images. Dans la série *Cartes postales du Vietnam* (2004), l'artiste amasse les clichés d'images d'après-guerre, photographiant directement des musées mémoriaux ou des sites de commémoration. Ces images forcent à s'interroger sur la représentation que le Vietnam se donne de sa propre histoire, et la manière dont le spectateur interprète lui-même cette représentation exotique de la guerre. Le musée imaginaire peut également se percevoir dans le photomontage que nous pouvons renvoyer à cette « perte du sens original de l'image comme document » lorsque celle-ci apparaît sans index (par exemple, à l'inverse de la photographie de presse, de reportage, de l'archive, etc.). (Soulages, 1998, p. 177). Dans le photomontage, la photographie devient un objet malléable qui peut obéir au désir de l'imaginaire. Certes, elle permet de transformer l'environnement spatial, mais ce sont également les représentations temporelles, historiques ou fictives qui servent de matières à l'image.

Si le musée imaginaire permet d'opérer des rapprochements entre différents lieux et différentes époques qui ne peuvent coexister dans la réalité, il entretient également avec le tombeau cette mémoire collective qui témoigne de l'immatérialité des corps et du souvenir. Dans sa forme traditionnelle et poétique, le tombeau peut être perçu comme un hommage post mortem constitué d'un « regroupement d'œuvres très hétérogènes, un recueil de pièces, en prose ou en vers, célébrant la vie et l'œuvre d'un défunt peu de temps après sa mort. » (Barbara Laborde, 2008, pp. 133-134). La photographie contemporaine participe à réinventer le tombeau littéraire et cinématographique, mais elle ne saurait se limiter à l'hommage fait aux morts. Si l'image photographique signifie ce qui « a été⁹⁶ », le geste photographique, dans son

⁹⁶ Je fais ici référence au concept barthien « ça-a-été », qui fait que dans la photographie « je ne peux nier que la chose a été là. [...] Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre

actualité, peut aussi transcrire ce qui va venir, et de fait, ce qui va mourir. Le tombeau de la photographie peut également, dans sa dimension de conservation, apparaître comme un moyen prédisposé à assurer la postérité du mourant, mais également servir de rituel de passage vers le monde des morts, exprimer la force d'une traversée, sorte de chevauchée imaginaire vers l'au-delà.

4. Les limites de la thèse-crédation et les perspectives de travaux ultérieurs

Cette thèse-crédation confirme l'intérêt des recherches interdisciplinaires dans l'art entre la photographie et le récit. Les limites du travail effectué sont les frontières d'autres disciplines comme peuvent l'être la littérature et le cinéma, mais également certains aspects peu exploités en lien avec l'exposition. En effet, celle-ci invite à considérer le récit au-delà de l'image et à se déplacer vers le champ d'autres disciplines, comme la sculpture et l'architecture. Par conséquent, il convient d'exprimer quelques regrets en fonction de la question de l'exposition peu présente dans la thèse-crédation. À dire vrai, l'étude s'est concentrée presque en totalité sur *l'espace dans l'image* (pour désigner ce qui est perçu à l'intérieur du cadre), et a délaissé *l'espace de l'image* qui consiste à penser la photographie dans les conditions de sa représentation. Soulignons que dans l'exposition, plusieurs paramètres nouveaux sont à considérer notamment, en ce qui a trait à la matérialité du support (l'impression, la projection), l'organisation spatiale de l'image (la disposition des images dans l'espace, les rapports d'échelle, l'accrochage), également l'interaction avec le spectateur (sa déambulation dans l'espace). L'ensemble laisse deviner diverses attitudes de réception et manières d'engager le récit entre l'exposition et la photographie. Certes, j'ai relevé à propos de l'exposition *Drive End* (2010) certaines avenues en recherche, notamment l'idée d'arrêt sur image qui permet d'affirmer doublement la fixité ontologique de la photographie tout en proposant une expérience

fondateur de la Photographie [...] le nom du noème de la Photographie sera donc : ça a été » (Barthes, 1980, pp. 119-20).

sensible et méditative de la temporalité. Mais sans doute ai-je négligé certains aspects en lien avec l'exposition qu'il convient dans les prochaines pages de préciser, ce qui peut mener à de nouvelles pistes de réflexions dans les champs de la recherche et de la création.

a) l'exposition : une perspective transmédiatique

L'exposition permet de mettre en perspective une aire de partage entre divers médiums. Soulignons d'abord cet engouement dans l'exposition d'art contemporain qui en appelle à l'aspect transmédiatique du récit avant de pousser plus loin notre raisonnement.

En effet, dès les années 1960, *la figuration narrative* proposait de faire un rapprochement entre la presse, la publicité, le roman et la bande dessinée (Jean-Luc Chalumeau, 2007). L'exposition *Mythologies quotidiennes* présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1964 donne un aperçu de l'expression narrative dans la peinture et du travail des artistes Hervé Télémaque, Christian Bouillé, Gérard Fromanger, Alain Jacquet et Jean Le Gac, notamment (Gérald Gassiot-Talbot, 1964). En 1973, deux expositions, *Story* et *Narrative*, organisées par la galerie John Gibson de New York, se posent comme les événements fondateurs de ce courant maintenant connu sous le nom de *Narrative* ou *Story Art*. En ce sens, elles rassemblaient une dizaine d'artistes pratiquant le phototexte, dont David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson et David Tremlett (Gibson, 1973).

De nos jours, les études sur le récit ne sauraient se réduire aux domaines littéraires, cinématographique ou télévisuel. La recherche et la création créent des points de connexion entre divers médias. Nous retrouvons dans la photographie, par exemple, les constructions stéréotypées et cinématographiques de Bill Beckley et les

mises en scène soigneusement étudiées de Jeff Wall, qui remettent en question le mode de fabrication de la photographie documentaire. De même, la reprise de contes populaires et de mythes inspire le travail d'artistes comme Anna Gaskell et Wendy McMurdo, tandis que d'autres renouvellent la relation texte-image, que ce soit sous la forme de docu-montages comme chez Sophie Calle, ou dans l'emploi du paratexte, qui caractérise le travail conceptuel de Dan Graham. L'art vidéo participe également de la pratique narrative dans la relation à l'espace, de manière non-linéaire, proposant des récits souvent fragmentaires, proches de la dimension sérielle ou de la fixité photographique, comme le montre le dispositif des écrans multiples de Pierre Huyghe, de Doug Aitken et d'Eija-Liisa Ahtila, ou encore les vidéos de David Claerbout, dans lesquels il manipule le mouvement et la vitesse des images. Par extension, la pratique narrative rejoint l'utilisation des supports hypertextuels, comme dans l'œuvre de Michael Joyce ou le cinéma interactif de Peter Greenaway, qui permet au spectateur d'intervenir directement dans le récit sur différents plans, plus précisément dans le dispositif de lecture ou la narration du film.

b) l'exposition : une remise en question des paramètres du récit

Dans l'exposition, ce sont les paramètres du récit (comme le temps, l'espace, la voix) qui sont à reconsidérer. Le spectateur « défile devant les images plutôt qu'il assiste au défilement de la pellicule sur un écran » comme le mentionne Dork Zabunyan (2006) dans son analyse de la migration des images mouvantes du cinéma dans l'espace d'exposition. De même, l'auteur ne manque pas de rappeler les néologismes *cinéma d'exposition* ou *para cinéma* pour décrire ces phénomènes à la frontière de la photographie, de l'art vidéo et du cinéma.

Cette question sur la migration du cinéma dans l'espace d'exposition permet d'ouvrir la réflexion sur ce qui advient du montage, dès lors que le spectateur n'est

plus bloqué sur son siège. Dans cette conjoncture, l'espace d'exposition libère le cinéma de sa structure classique alors que fauteuils sont remplacés par une aire de passage. Le spectateur s'immerge dans un espace qui juxtapose en un seul lieu plusieurs espaces-médias. Le montage repose sur cette déambulation qui permet de créer un enchaînement aléatoire entre les images. Le récit est pour ainsi dire spatialisé dans l'espace d'exposition.

Outre, la question du montage, celles de la durée et du temps semblent aussi préoccupantes. À juste titre, au cinéma, le récit est une séquence deux fois temporelle. Comme l'observe Metz, « il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (le temps du signifié et le temps du signifiant) » (Metz, 1968, p. 111-118). En ce sens, un film peut raconter des événements se déroulant sur plusieurs jours ou plusieurs années, tandis que le temps du récit, lui, correspond au temps de la projection. Contrairement à un film, l'image fixe maintient le temps du signifié dans une période flexible. C'est le spectateur qui détermine le temps de l'image, un processus par lequel l'instant photographique acquiert une certaine élasticité. De même, l'image filmique se caractérise par sa dimension éphémère, en raison de l'évanescence des photogrammes qui s'effacent toujours vers le suivant tel un « un présent toujours en fuite » (Gardies, 1993, p. 86). En photographie, l'écoulement temporel de l'image est relégué au spectateur qui fait l'expérience d'une relation plus subjective de la temporalité. De plus, le temps du récit acquiert dans l'espace d'exposition un certain don d'ubiquité offert par la multiplicité et la simultanéité des vues des images photographiques.

c) Penser la structure tridimensionnelle du récit en photographie : le regard tourné vers la sculpture et l'architecture

La photographie pose plusieurs rapports problématiques avec le récit en raison de sa fixité ontologique. Il s'agit là d'un élément partagé avec la sculpture et l'architecture. C'est l'exposition, en outre, qui redonne à la fixité de l'image, de la sculpture ou de l'architecture son rapport à la temporalité : faire défiler l'image ou défiler devant elle, pénétrer l'espace ou engager un parcours, ce sont là de multiples façons de participer à la création d'un récit, au sens spatial du terme, comme il l'a déjà été dit.

Cependant, il y a entre la photographie, la sculpture et l'architecture, une distinction fondamentale et évidente qui présente un terreau fertile pour la recherche création. La photographie travaille la représentation dans un espace bidimensionnel tandis que la sculpture et l'architecture le font dans un espace tridimensionnel. Penser le récit en photographie dans sa tridimensionnalité m'amène à interroger les rapports entre le contenu de l'image, son volume et sa forme. Dans l'espace tridimensionnel, la représentation devient malléable et gagne en épaisseur. Quelles sont les incidences conceptuelles ou symboliques de cette manipulation plastique de l'image bidimensionnelle dans l'espace tridimensionnel ? Que deviennent la durée et le montage dans leur relation à cette double spatialité 2D et 3D ?

Le nouveau projet de recherche et de création *Remodelage de l'espace-temps d'un crash* (2013-...) explore cette relation entre le contenu de l'image et sa tridimensionnalité. L'œuvre rassemble une série de sculptures de dimensions variables constituées à partir d'images de *crash* de voitures en feu. Les images sont assemblées sur des cadres en aluminium pour former des objets facettés et asymétriques composés de pleins et de vides. L'image est travaillée comme une sculpture dans laquelle le *crash* devient malléable dans le temps et l'espace. Il s'agit de travailler symboliquement et physiquement la représentation du crash et d'exercer,

métaphoriquement, une forme de contrôle sur un évènement impossible à contrôler dans le temps et l'espace comme peuvent l'être un accident ou une explosion.

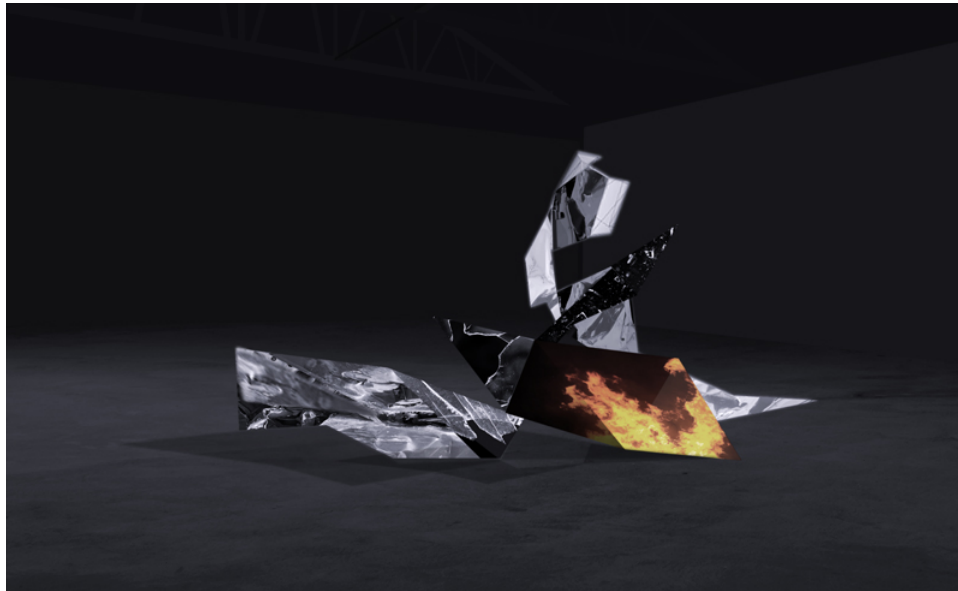
Je termine ici avec une hypothèse de recherche qui est aussi une intention de création : le récit devient un objet malléable et multidimensionnel qui me permet de décortiquer et de réorganiser la matière de l'espace-temps de l'image. L'œuvre pose désormais un questionnement sur l'immersion au sein de l'image (son contenu) et l'immersion dans l'espace d'exposition. Comment se conçoivent la relation au temps et l'espace de l'image, dès lors que le spectateur se trouve simultanément confronter à deux espaces (2D et 3D) ? Le récit acquiert-il une multidimensionnalité ? Quels sont les effets de sens générés par l'œuvre ?

Les questionnements sous-tendant les nouveaux travaux sculpturaux sont tributaires de la réflexion menée dans le cadre de la thèse-crédation. Ils convoquent d'une part une déconstruction des modèles canoniques du récit et d'autre part une réinterprétation des processus de transformation et de succession qui caractérisent généralement le récit dans ses conditions minimales de représentation. De la même manière, la photographie autorise une réévaluation de l'organisation du temps et de l'espace dans sa dimension sculpturale, celle-ci peut se concevoir aussi bien dans l'étude de la manipulation tridimensionnelle et plastique de l'image que dans les interactions qui définissent les rapports entre l'œuvre et le spectateur.

L'œuvre *Remodelage de l'espace-temps d'un crash* (2013-...) rend intelligible diverses figures de l'espace-temps, par exemple, des *boucles temporelles* qui peuvent se déplier sur la surface et le contour de chaque objet, ou encore, des *ruptures temporelles* qui, elles, peuvent être imaginées dans les multiples facettes qui composent la structure de chaque objet. L'ensemble des éléments constitue un récit non-linéaire et non-chronologique qui représente divers états ou stades du *crash* dans

sa relation au temps et l'espace. De plus, la représentation du *crash* interpelle la vision de l'instant photographique, ce dernier acquiert, paradoxalement, une certaine durée dans la variation des formes. *L'instant du crash* devient pour ainsi dire malléable et polymorphe. Il se rapproche de ce concept de Deleuze du cinéma qui est « l'image cristal », lui-même inspirée de la pensée de Bergson. L'œuvre convoque à la manière de « l'image cristal (...) "la mémoire sous deux formes, en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate, et en tant aussi qu'elle contracte une multiplicité de moments" » (Bergson cité par Deleuze, 2004, p. 45). L'œuvre s'ancre dans des processus d'accumulation et de conservation de la mémoire en faisant de « l'image cristal » non plus une spécificité du cinéma, mais un terreau fertile pour la recherche et la création en arts visuels.

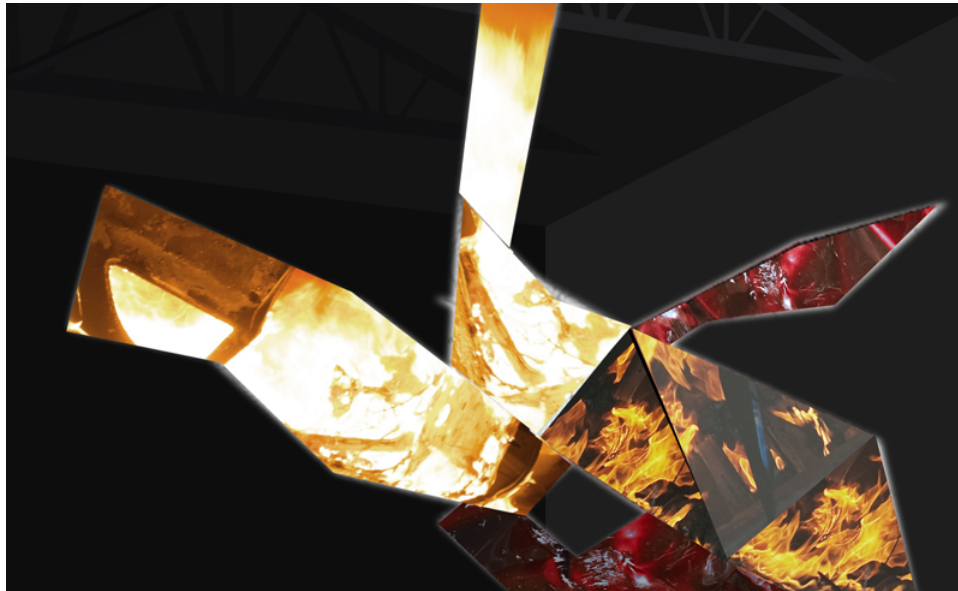
« On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique (...) Le visionnaire, le voyant, c'est lui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission. »
(Deleuze, 1984, p. 109).



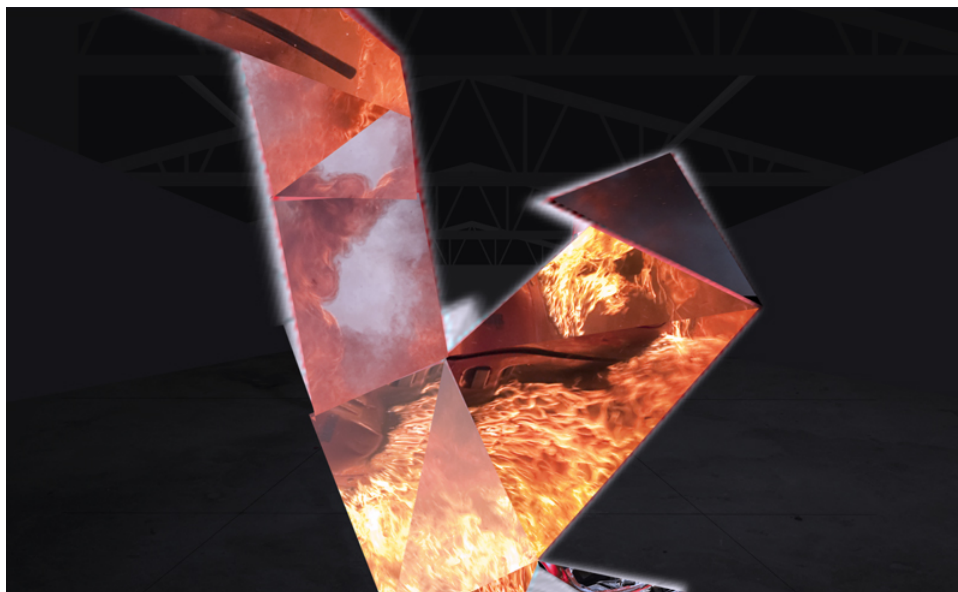
Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 1*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.



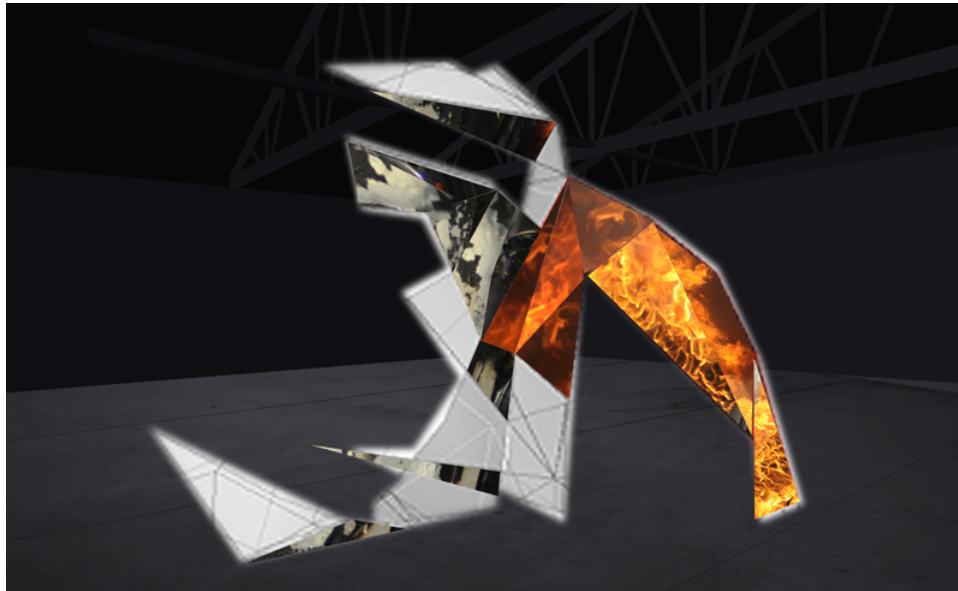
Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 2*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.



Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 3*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.



Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 4*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.



Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 5*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.



Beauregard, M. (2013-...). Projet de création. *Étude 6*, de *Remodelage de l'espace-temps d'un crash*. Sculpture. Impressions sur tissu, cadres en aluminium. Dimensions variables.

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, O. (2002). Paul Ricœur, la mémoire, l'histoire, l'oubli. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57, (1), pp. 242-244.
- Adam, J-M. (1997). Alternative au « tout narratif » : les gradients de la narrativité. *Recherches en communication*, (7), pp. 11-35.
- Audet, R. (dir.). (2006). La narrativité est affaire d'évènement. Dans, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines : arts visuels, cinéma, littérature* (pp. 7-36). Paris : Éditions Dis Voir.
- Aumont, J. (1983). *Esthétique du film*. Paris : Nathan.
- Aupetitallot, Y. (commissaire). (1998). *Raconte-moi : la narration dans la peinture et la photographie contemporaine [catalogue d'exposition]*. Grenoble : Magasin-Centre national d'art contemporain de Grenoble.
- Arambasin, N. (1996). *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*. Genève : Droz.
- Armentier, L. (1986). *Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours*. Paris : Retz.
- Bachelet, B. (1996). *Sur quelques figures du temps*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Baetens, J. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles : Boeck.
- Baqué, D. (1998). *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris : Du regard.
- Baqué, D. (2004). *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris : Regard.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, (8), (8), pp. 1-27.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, (11), (11), pp. 84-89.

- Barthes, R. (2002). *Le Neutre*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. (1987). *L'Amérique*. Paris : Grasset.
- Bazin, A. (1985). *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Cerf. (Original publié en quatre tomes entre 1958-1962).
- Barboza, P. (2006). *L'image actée : scénarisations numériques, parcours du séminaire l'action sur : l'image*. Paris : Harmattan.
- Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia. (Original publié en 1935)
- Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion. (Original publié en 1977)
- Benjamin, W. (1995). *Rastelli raconte.... et autres récits*. Paris : Seuil.
- Belouet, G. (2013). Musée imaginaire. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 7 février 2013 à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musee-imaginaire/s>
- Bellour, R. (2002). *L'entre-images : Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris : Différence.
- Bénichou, A. (été 2005). Des ruines et des corps pour penser le monde, un entretien avec Melvin Charney. *Ciel Variable*, (68), pp. 10-15.
- Bénichou, A. (novembre, 2002). Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *Ciel variable*, (59), pp. 27-30.
- Bensussan, G. (2001). *Le temps messianique et le temps vécu*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bienveniste, E. (1966). *Problème de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard.
- Bernas, S. (2006). *La croyance dans l'image*. Paris : Harmattan.
- Bernas, S. (2009). *La photographie et le sensible*. Paris : Harmattan.
- Berry, N. (2005). *John Milton et le Paradis Perdu*. Lausanne : Âge d'homme.

- Beylot, P. (2005). *Le récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin.
- Besnier, A. (2006). *L'épreuve du regard*. Paris: Harmattan.
- Boime, A. (2003). *Le Destin de l'Image-monument après le 11 septembre*. Dans V. Lavoie (commissaire), *Maintenant. Images du temps présent, le mois de la photo à Montréal [catalogue d'exposition]* (pp.188-206).
- Boivert, Y. (1996). *Le monde postmoderne*. Paris: Harmattan.
- Bonnefoy, Y. (1983). *L'improbable et autres essais*. Paris : Gallimard.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, B., Staiger, J. et Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press.
- Bouchardon, S. (2009). *La littérature numérique : le récit interactif*. Paris : Hermès Lavoisier.
- Bourdieu, P. (1966). *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. *Communication*, 7, (7), pp. 165-168.
- Bouhours, J.-M. (commissaire). (1996). *L'Art du mouvement [catalogue d'exposition]*. Paris Centre Goerges Pompidou.
- Braun, M. (2007). Régis Durant, Michel Poivert, Ulrich Keller, Pierre-Lin Renié, Thierry Gervais, Marie Chominot, Godehard Janzig, Clément Chéroux, *L'évènement. Les images comme acteurs de l'histoire. Études photographiques*, (21). Consulté le 13 mars 2012 à l'adresse : <http://etudesphotographiques.revues.org/1703>
- Bres, J. (1994). *La narrativité*. Louvain-la Neuve : Duculot.
- Brito, E. (1999). *Heidegger et l'hymne du sacré*. Leuven: University Press.
- Brisart, R. (1991). *La phénoménologie de Marbourg, ou la résurgence métaphysique chez Heidegger à l'époque de Sein und Zeit*. Saint-Louis : Publication des Fac.
- Burgièrre, A. (2013). *Mémoire (histoire)*. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 7 février 2013 à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/memoire-histoire/>
- Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory*. Londres : Macmillan Education Ltd.

Caland, C. (2000). Si mal nommés « mort-vivants ». Dans J. Vion-Dury (dir.), *Entre-deux-morts*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Campeau, S. (2002). Corps de lumière. *Ciel Variable* (59). Consulté le 9 octobre 2010 à l'adresse : <http://cielvariablearchives.org/en/reviews-of-current-events-cv57/marie-jeanne-musiol-corps-de-lumiere-bodies-of-light-par-sylvain-campeau.html>

Canullo, C., Jobez, R., Verhagen, E. (2013). Postmodernisme. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 6 mars 2012 à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/postmodernisme/s>

Caraion, M. (2003). *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Genève : Droz.

Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.

Casetti, Francesco. (1990). *D'un regard à l'autre*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Cerisuelo, M. Compagnon, A. Critique littéraire. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 9 février 2013 à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/critique-litteraire/>

Chalumeau, J.-L. (2007). *Peinture et photographie : pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*. Paris : Chêne.

Château, D. (2009). *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*. Paris : Harmattan.

Châtel, L (2006). Regard « spectral » sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles, origine, genèse et survivance. Dans É. Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La lettre et le spectre* (pp. 39-59). Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne.

Cheval, F., Quoi, A. (2010). Le désir de voir et l'inquiétude d'avoir vu. Dans Mac Adams, *The narrative void* [catalogue d'exposition]. Chalon-sur-Saône : Musée Nicéphore Niépce.

Cohen-Seat, G. (1958). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris : Presses universitaires de France.

Comment, N. (2011). *L'oiseleur, 2004* [document texte]. Consulté à l'adresse http://www.galerievu.com/artiste.php?id_photographe=13.

Conte, R. (dir.). (hiver, 1996). La poïétique de Paul Valéry. Recherche poïétique, Valéry, l'artiste en philosophe, (5), pp. 34-43. Paris : Presse universitaire de sValencienne.

Conte, R. (1995). Les chemins de ronde, une poïétique de la circularité suivi de Les feuillets de l'autonu (Habilitation à diriger des recherches). Université Paris1 Panthéon-Sorbonne.

Coste, F. (2002, janvier). Theodore Roosevelt ou la construction d'une icône présidentielle. Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone, (27), Icônes, iconoclasmes dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique de Nord (pp. 39-52). Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

Cotton, C. (2005). La photographie dans l'art contemporain. Paris : Thames et Hudson.

Couloubaritsis, L. et Wuberburger J.J. (1997). Les figures du temps. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.

Courtine, J.-F. (1994). Historicité, philosophie et théologie de l'histoire chez Heidegger. Dans J. Benoist, F. Merlini (dir.). Après la fin de l'histoire, Temps, monde, historicité (p. 9-30). Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Dällenbach, L. (1997). Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil.

Debary, O. (2005). Vietnam : photographie éthique du souvenir. Ciel Variable, Mémoires du désastre, (68). Consulté le 9 octobre 2011 à l'adresse : <http://www.cielvariable.ca/archives/en/articles-and-portfolios-cv68/vietnam-photographies-et-ethique-du-souvenir.html>

Debord, G. (1967). La société du spectacle. Paris : Buchet/Chastel.

Delahaye, L. Dagen, P. (2004). Luc Delahaye, décision d'un instant. Art press, (306), pp. 27-33.

Deleuze, G. (2004). Le bergsonisme. Paris : Presses Universitaire de France.

Deleuze, G. (1985). L'Image-temps. Cinéma 2. Paris: Minuit.

Denoyelle, F. (1995). Alain Fleischer. Dans A. Sayag (dir.), Réseaux, 13, (74), pp. 222-223.

Desrochers, J.-P. (2010). Le western crépusculaire : réfléchir le genre. *Séquence : la revue du cinéma*, (269), 2010, pp. 12-15.

Didi-Huberman, G. (2008). *L'Image survivante*. Paris : Minuit.

Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Minuit.

Doucet, D. (2004). *Augustin, L'expression du Verbe*. Paris : Vrin.

Doyon, F. (2009). Piché : la méthode phénoménologique du jeune Heidegger. Dans Lampert, J. et Robinson, J. (dir.). *Philosophical Apprenticeships. Contemporary Continental Philosophy in Canada*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Dubois, R. (2008). *Cinéma et idéologie*. Paris : Sulliver.

Dubois, P. (1990). *L'acte photographique*. Paris : Nathan.

Eco, U. (1985). *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.

Elsig, F. (2012). Allégorie. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 26 octobre 2012 à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/allegorie/>

Esquenazi, J.-P. (1994). *Film, perception et mémoire*. Paris : Harmattan.

Esquenazi, J.-P. et Gardies, A. (2006). *A. Le je à l'écran*. Paris : Harmattan.

Fleischer, A. (2008). *Les Laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*. Paris : Galaade.

Fraser, M. (commissaire.). (2007). *Explorations narratives/Replaying narrative, Le Mois de la Photo à Montréal [catalogue d'exposition]*. Montréal : Le mois de la photo à Montréal.

Frazer, M. (2004). *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain. (thèse de doctorat inédite)*. Université du Québec à Montréal.

Fraser, M. (commissaire). (2005). *Raconte-moi /Tell me [catalogue d'exposition]*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

- Felma, S. et Laub, D. (1992) : *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge.
- Ferrer, M. (dir.). (2001). *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- Févry, S. (1999). *La mise en abyme filmique : essai de typologie*. Liège : Céfal.
- Fevry, S., Goriely, S., Arnaud, J.-L. (2012). *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. Paris : Harmattan.
- Fleischer, A. (2008). *Les laboratoires du temps*. Paris : Galaade.
- Forest, C. (2009). *Du héros au super héros : Mutations cinématographiques*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Freud, S. (1971). *Malaise dans la civilisation*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Freud, S. (1973). *Psychose et perversion*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Funke, H.-G. (1988). L'évolution sémantique de la notion d'utopie en français. Dans *Actes du colloque De l'Utopie à l'Uchronie : Formes, Significations, fonctions* (pp. 19-37). Erlangen : Hinrich Hudde et Peter Kuon.
- Gagnebin, M. (1987). *Les ensevelis vivants : des mécanismes psychiques de la création*. Seyssel : Champ Vallon.
- Garcia-Porrero, J. (2007). *Peinture et modernité : La représentation picturale moderne*. Paris : L'Harmattan.
- Gardies, A. (1993). *Le récit filmique*. Paris : Hachette.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Gaudreault, A. et Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan.
- Gaudreault, A., Marion, P. (2000). Un média naît toujours deux fois. Dans A. Gaudreault, F. Jost (dir.), *La Croisée des médias* (pp. 21-36). Paris : CREDHESS.
- Gassiot-Talbot, G. (commissaire). (1964). *Mythologies quotidiennes [catalogue d'exposition]*. Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

- Genette, G. (1966). *Frontières du récit*. *Communications*, (8), pp. 152-163.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Genette, G., Todorov, T. (1986). *Théorie des genres*. Paris : Seuil.
- Goetz, A. (2013). *Les voix du silence*, livre de André Malraux. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 23 mars à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-voix-du-silence/>
- Goulet, A. (2006). *Sylvie Germain : Œuvre romanesque : Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris : L'Harmattan.
- Greimas, A.-J. (1983). *Du sens*, vol. II. Paris : Seuil.
- Greimas, A.-J. (1986). *Sémantique structurale : recherche et méthode* (rééd.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1966).
- Greish, J. (2013). *Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 23 mars 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-memoire-l-histoire-l-oubli/>
- Gruyaert, H. (2007). *Variation sous influence*. Dans S. Toubiana, D. Dufour (commissaires), *L'image d'après, le cinéma dans l'imaginaire de la photographie* (pp. 25-33) [catalogue d'exposition]. Paris : La cinémathèque française.
- Guerreschi, J. (1984). *Territoire psychique, territoire photographique*. *Les Cahiers de la photographie*, (14), pp. 64-74.
- Guiomar, M. (1988). *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*. Paris : José Corti
- Guido, L. (2010). *Entre trace mortifère et scansion mémorielle, l'image arrêtée au cinéma*. Dans L. Guido, O. Lugon (dir.), *Fixe/animé, croisement de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, (pp. 255-276). Paris : L'Âge d'Homme.

- Habib, A. (2007). Le temps décomposé. Ruines et cinéma. Dans R. Begin (dir.), *Imaginaire des ruines*, 35, (2), pp.15-26.
- Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.
- Harrison, B. (2004). Photographic visions and narrative inquiry. Dans M. G. W. Bamberg, M. Andrews (dir.), *Considering Counter Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense* (pp. 114-168). Philadelphie: John Benjamins Publishing.
- Hell, J., Schönle, A. (2010). *Ruins of Modernity*. Durham : Duke University Press Books.
- Hême de Lacotte, S. (2001). *Deleuze: philosophie et cinéma : le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*. Paris : L'Harmattan.
- Herman, D., Manfred, J., Ryan, M.-L. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres : Routledge.
- Hetherington, K. (2010). The Ruin Revisited. Pye, G. (dir.), *Trash Culture : Objects and obsolescence in Culture Perspective* (pp.15-38). Bern : Peter Lang Pub Inc.
- Huglo, M.-P., Villeneuve, J. (2004). Mémoire et médiation. *Protée*, 32, (1), pp. 5-6.
- Keim, J.-A. (1970). *Histoire de la photographie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jacquemond, R. (2004). *Histoire et fiction dans les littératures modernes*. Paris : Harmattan.
- Jappy, T. (2005). Fond et forme dans l'image allégorique. *Protée*, 33, (1), pp. 9-23.
- Jolly, M. (2006). *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*. New York : Mark Batty.
- Juilliard, O. (2013). Réminiscence. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Consulté le 27 janvier 2013 : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/reminiscence/>
- Kraynak, J. (commissaire). (1997). *Pagan Stories : The Situations of Narrative in Recent Art*. [Brochure]. New York : Apex Art. Consulté à l'adresse : <http://www.apexart.org/exhibitions/kraynak.htm>.

- Iser, W. (1976). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Liège : Pierre Mardaga.
- Laborde, B. (2008). Du mémorial au mémoriel : hommages et tombeaux dans l'œuvre de Chris Marker. Dans A. Habid et V. Paci (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard* (pp.133-147). Paris : L'Harmattan.
- Lacroix, S. (2007). *Ce que nous disent les ruines, la fonction citrique des ruines*. Paris : L'Harmattan.
- Lapacherie, J.-G. (2002). Silence et indicible dans les traités de rhétorique. Dans Mura-Brunel, A. et Cognard, K. (dir). *Limites du langage : indicibles ou silence*. Paris : L'Harmattan.
- Larivaille, P. (1974). L'analyse morphologique du récit. *Poétique*, (19), pp. 368-388.
- Lavoie, V. (commissaire.). (2003). *Maintenant : Image du temps présent/Now : Images of Present Time, Le Mois de la Photo à Montréal* [catalogue d'exposition]. Montréal : Le mois de la photo à Montréal.
- Levie, F. (1990). *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*. Longueuil et Bruxelles : Préambule et Sofidoc.
- Liu, H. (2011). *André Malraux. De l'imaginaire de l'art à l'imaginaire de l'écriture*. Paris : Harmattan.
- Litzer, P. (2009). *Desseins narratif de l'architecture*. Paris : L'Harmattan.
- Liu, H. (2011). *André Malraux : De l'imaginaire de l'art à l'imaginaire de l'écriture*. Paris : Harmattan.
- Löwy, M. (2009). *Rédemption et utopie : le judaïsme libertaire en Europe centrale*. Éditions du Sandre.
- Lugon, O. (1998). *La photographie mise en espace : les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930). Études photographiques*. Consulté le 10 octobre 2011 à l'adresse : <http://etudesphotographiques.revues.org/168>
- Lupien, J. (2002). Identité, espace et territorialité dans l'art actuel. Dans P. Ouellet, S. Harel, J. Lupien, A. Nouss (dir.), *Identité narrative, mémoire et perception*. Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 239-251.

- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.
- Kant, E. (1993). *Première introduction à la Critique de la faculté de juger* (5^e éd.). Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. (Original publié en 1789).
- Kermode, K. (1968). *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- Kremer, J.-F. (2000). *Esthétique musical : la recherche des dieux enfuis*. Paris : Harmattan.
- Mathet, M.-T. (dir.). (2002). *La scène: littérature et arts visuels*. Paris : Harmattan.
- Malraux, A. (1951). *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard.
- Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard.
- Martens, É. (2007). *Histoire du bouddhisme tibétain : la compassion des puissants*. Paris : L'Harmattan.
- Martinière, N., Le Ménahèze, S. (2003). *Écrire la frontière*. Limoges : Presse universitaires de Limoges.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Metz, C. (1977). *Langage et cinéma*. Paris : Albatros.
- Metz, C. (1964). *Le ciné : langue ou langage?* *Communications*, (4), pp. 52-90.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : Union Generale d'Édition.
- Metz, C. (1995). *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock.
- Milani, R. (2005). *Esthétique du paysage, art et contemplation*. Arles : Actes Sud.
- Moatti, C. (1987). *Le prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*. Paris : Publication de la Sorbonne.

- Moholy-Nagy, L. (2007). *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Moholy-Nagy: the photograms. (janvier 2010). Moholy-Nagy, L., Heyne, R., Moholy-Nagy, H., Molderings, H. [catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Moineau, J.-C. (1998). Le récit de l'art. Dans J.-P. Olive, C. Amey (dir.), *Le récit et les arts* (p. 33-41). Paris : Harmattan.
- Mondzain, M.-J. (2011). Narrative Art. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 23 mars 2012 à l'adresse : <http://www.universalis.fr/classification/arts/arts-contemporains/formes-de-l-art-contemporain/art-narratif-art-contemporain/>
- Mortier, R. (1974). *La Poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève : Droz.
- Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuits.
- Nadeau, L. (2010). Paul Lacroix : l'œuvre au noir. *Ciel Variable*, (70). Consulté à l'adresse : <http://www.cielvariable.ca/archives/en/component/content/article/326-paul-lacroix-oeuvre-au-noir.html>.
- Nagel Perez, N. (2006). Spectropoétique de la scène : modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain. Dans É. Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La lettre et le spectre* (pp. 39-59). Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- Nash, C. (2001). *The Unravelling of the Postmodern Mind*. Edimbourg : Edinburg University Press.
- Noudelmann, F. (1998). *Suite, série, séquence*. Poitiers : Licorne.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Paris/Bruxelles : Boeck.
- Owens, C. (1984). The Allegorical Impulse : Toward a theory of postmodernism. Dans B. Wallis, M. Tucker (dir), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, (pp. 203-235). New York : New Museum of Contemporary Art. (Original publié en 1980)

- Parent, A.M. (2006). Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens. *Protée*, 34, (2), pp. 113-125.
- Pasquier, D. (1997). Hollywood, l'usine à rêves. Dans *Réseaux*, 15, (86), pp. 115-134.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale*. Paris : Presse universitaire de Valenciennes.
- Pauwels, M.-C. (1997). *Civilisations américaine*. Paris : Hachette.
- Pauwels, M.C. (1997). *Le rêve Américain*. Paris : Hachette.
- Pelletier, A. (1989). Temps des mots, temps des pierres : Sagonte et le récit antique. Dans M. Blanco et G. Chapeau (dir.), *Acte du colloque Le temps du récit* (pp. 21-32). Madrid : Casa De Velázquez.
- Pérès, C. (1999). Ordre et désordre dans le roman postmoderne : La ronde de nuit (1969) de Patrick Modiano et El jinete polaco (1991) d'Antonio Muñoz Molina. Dans J.P. Paul (dir.), *Littérature et ordre social : Actes du colloque international de l'Université du Havre Cultures et Société – Ordres et Désordres* (pp.188-204). Paris : Harmattan.
- Peroni, M., Roux, J. (dir.). (1996). *Relire/Relier*. Dans *Le livre Le travail photographique*. Paris : CNRS.
- Pezeau-Massabuau, J. (2003). *Habiter : rêve, image, projet*. Paris : Harmattan.
- Pinel, V. (1996). *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan.
- Plasseraut, E. (2007). *Cinéma et imaginaire baroque*. Rennes: Presses Universitaires du Septentrion.
- Poissant, L., Tremblay, P. (2008). *La prolifération des écrans*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Poivert, M. (2002). *La photographie contemporaine*. Paris : Flammarion.
- Poivert, M. (2007). *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris : Hazan.

Poivert, M. (novembre, 2004). Le photojournalisme érigé en objet culturel. *Art press*, (306), pp. 21-33.

Polack, J.-C. (1999). Un délire nostalgique. *Shining* de Stanley Kubrick. Dans C. Desbarats, *La raison en feu ou La fascination du cinéma pour la folie* (pp. 23-27). Saint-Sulpice-sur-Loire : L'ACOR.

Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. Lincoln & London : University of Nebraska Press.

Prince, G. (2008). *Narratologie classique et post-classique*. Dans *Vox-Poetica*. Consulté le 12 novembre 2009 à l'adresse : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>

Propp, V. (1970). *Morphologie d'un conte* (rééd.). Paris : Seuil. (Original 1928).

Ray, L. (1996, décembre – 1997, février). Ferre, un peintre venu d'ailleurs. Dans *Le Nouveau recueil*, revue trimestrielle de littérature et de critique, (41), (pp.117-119). Seyssel : Champ Vallon.

Récanati, F. (1979). *La transparence et l'énonciation*. Paris : Seuil.

Ribon, M. (2005). *Esthétique de l'effacement: essai sur l'art et l'effacement*. Paris : L'Harmattan.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit*, tome 1. Paris : Seuil.

Ringgenberg, P. (2005). *L'Art chrétien de l'image, la ressemblance avec dieu*. Paris : Les deux-Océans.

Rittaud-Hutinet, J. (1985). *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel : Champ Vallon.

Riot, D. (2013). *La reproduction en art*. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 7 février 2013 à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-la-reproduction-en-art/>

Rosenthal, S. (commissaire). (2002). *Stories - Erzählstrukturen in der zeitgenössischen [catalogue d'exposition]*. München : Haus der Kunst.

- Rosset, C. (2006). *Fantasmagories*. Paris : Minuit.
- Roussillon-Constanty, L. (2008) *La méduse au miroir: esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*. Grenoble : Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble
- Rubin, W. (1991). *Le primitivisme dans l'art du 20 siècle*. Paris : Flammarion.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative Across Media : the languages of storytelling*. Lincoln & London : University of Nebraska Press.
- Sabot, P. (2003). *La littérature aux confins des savoirs*. Dans P.-F. Moreau (dir.), *Lecture de Michel Foucault : Sur les Dits et écrits*. Lyon : ENS.
- Saminadayar-Perrin, C. (2001). *La rhétorique de la scène*. Dans M.-T. Mathet (dir.) *La scène, Littérature et Arts visuels*. Paris : L'Harmattan.
- Schaeffer, J.-M. (1994). *Narration visuelle et interprétation*. Dans M. Ribière, J. Baetens (dir.), *Temps narration et image fixe* (pp. 11-29). Amsterdam : Rodopi.
- Schaeffer, J. (2001). *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil.
- Schefer, J.-L. (1980). *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris : Gallimard.
- Scheinfeigel, M. (2002). *Les âges du cinéma: trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*. Paris : Harmattan.
- Sironneau, J.-P. (1982). *Sécularisation et religions politiques*. New York : Moutons Publishers.
- Shusterman, R. (2007). *Polarités. La photographie entre littérature et sensation, en relisant Goodman et Deleuze*. *Image & Narrative*. Consulté à l'adresse : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/shusterman.htm
- Sohet, P. (2007). *Images du récit*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Soulages, F. (1998). *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*. Paris : Nathan.
- Soulages, F. (2001). *Photographie et le sujet*. Dans M. Gagnebin et C. Savinel (dir.), *L'image récalcitrante*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Soulages, F. (1998). Récit et photographie. Dans C. Amey (dir.), *Le récit et les arts et al.* (pp. 99-116). Paris : Harmattan.

S.-Morin, M, et Noël, P.-M. (2011). *Les représentations du passé : entre mémoire et histoire. Conserveries mémorielles.* Consulté le 11 mai 2012 à l'adresse : <http://cm.revues.org/846>

Steinmetz, R. (1997). Jean-François Lyotard : Le silence en peinture. Dans Lenain, T. (dir.), *L'image : Deleuze, Foucault, Lyotard*, (p.13-40). Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Suigimoto, S. (2011). *Theaters* [document texte]. Consulté à l'adresse <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

Tapié, A., (commissaire). (1990). *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle : Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* [catalogue d'exposition]. Caen : Musée des beaux-arts de Caen.

Thérien, G. (automne, 1990). *L'Empire et les barbares.* Dans M. Lefebvre (dir.), *Américanité et cinéma*, 1, (1-2), pp. 8-19.

Thijsen, M. (2005). *Dérivations de l'allégorie dans la photographie contemporaine.* *Protée*, 33, (1), pp. 49-57.

Thomasset, A. (1996). *Paul Ricœur, une poétique de la morale : aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne.* Louvain : Presses Universitaires de Louvain.

Tisseron, S. (1995). *Psychanalyse de l'image.* Paris : Dunod.

Todorov, T. (1978). *Les Genres du discours.* Paris : Seuil.

Todorov, T. (1969). *Qu'est-ce que le structuralisme.* Paris : Seuil.

Uvsløkk, G. *Jean Genet: Une écriture des Perversions.* Amsterdam : Rodopi.

Valéry, P. (1938). *Introduction à la poétique.* Dans *De l'enseignement de la poétique au collège de France.* (2^e édi.). Paris : Gallimard.

Valéry, P. (1957). *Œuvre Tome 1.* Paris : Gallimard.

Vandendorpe, C. (2005). *Régimes du visuel et transformations de l'allégorie.*

Protée, 33, (1), pp. 25-38.

Vanoye, F. (1991). Le récit filmique. Paris: Nathan.

Viart, D. (1998). Écriture contemporaine : mémoires du récit. Paris-Caen : Lettres modernes.

Vincent, J.-M. (1995). Weber et Benjamin. Dans G. Busino (dir.), Max Weber. Politique et histoire, Revue Européenne des sciences sociales, (101), p. 95-106.

Vion-Dury, J. (dir.). (2000). Entre-deux morts. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Weisgerber, J. (1985). Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, volume 1. Amsterdam : John Benjamins Publishing.

Weynarts-Ronday, M.-C. (1926). Les statues vivantes. Bruxelles: Fondation égyptologique reine Élisabeth.

Wordsworth, W. (1990). The Poem, vol. 1. Harmondsworth: Penguin.

Wunenburger, J.-J. (2003). La « chair » des couleurs : perception et imaginal. Dans M. Cariou, R. Barbaras et É. Bimbe, Actes du colloque Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible, (pp. 43-50). Lyon : Université Jean Moulin-Lyon III.

Wyns, M. (2005). Jean Cocteau. L'empreinte de l'ange. Paris : Harmattan.

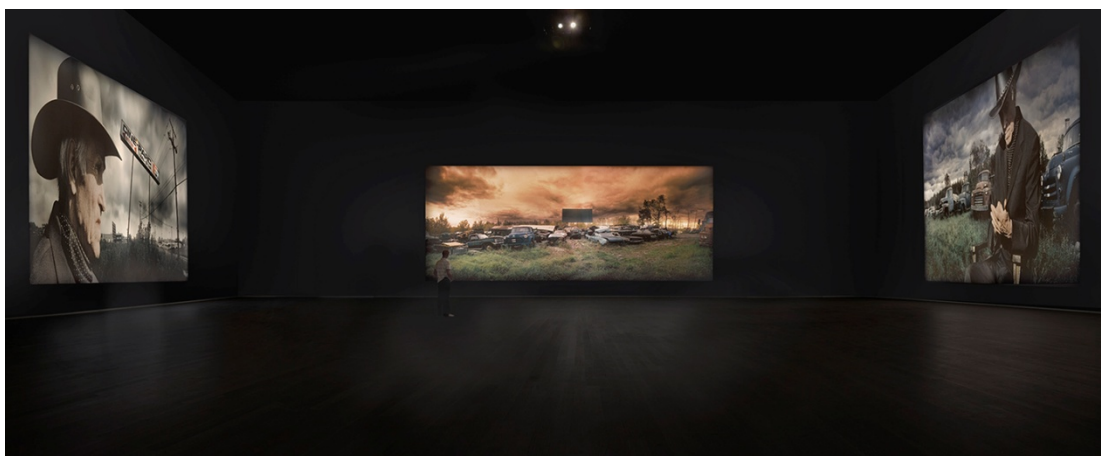
Yavuz, P.-E. (2008). Photographie, séquence et texte : le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde. Image & Narrative. Consulté à l'adresse : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/yavuz.html>

Zabunyan, D. (2008). L'image-espace. Artpress, (347), pp. 49-51.

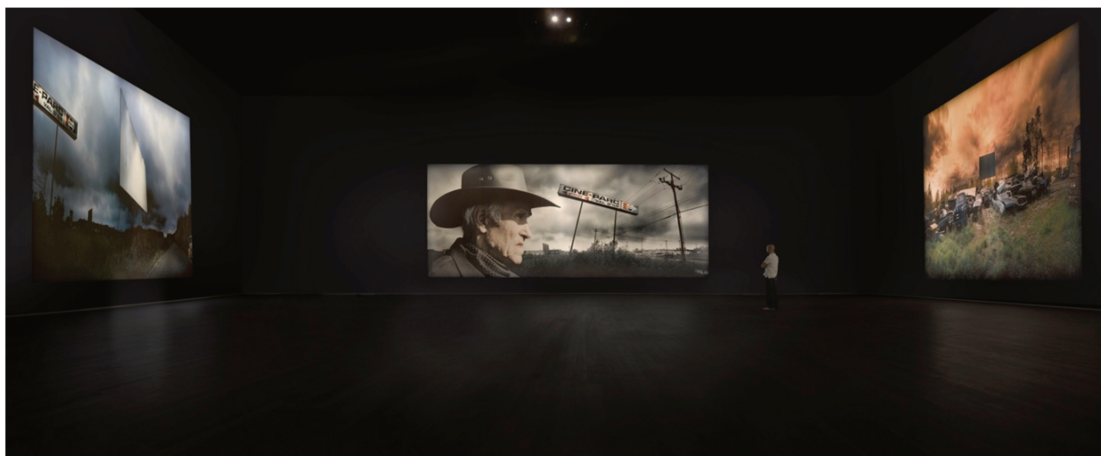
OEUVRES PERSONNELLES 2008-2010



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 2*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu de 300 cm x 740 cm, projecteurs de lumière. Vue de l'exposition *Drive End* au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 2-5-3*, de la série *Drive End*. Impressions sur tissu de 300 cm x 740 cm, projecteurs de lumière. Vue de l'exposition *Drive End* au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 4-2-5*, de la série *Drive End*. Impressions sur tissu de 300 cm x 740 cm, projecteurs de lumière. Vue de l'exposition *Drive End* au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). 8 projecteurs de lumière de 750 watts. Eléments techniques. Vue de l'exposition *Drive End* au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 1*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 2*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 3*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 4*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 5*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 6*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 7*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 8*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 9*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 10*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 11*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 12*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 13*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2010). *Sans titre 14*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beaugard, M. (2010). *Sans titre 15*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beaugard, M. (2010). *Sans titre 16*, de la série *Drive End*. Impression sur tissu. 300 cm x 740 cm. Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.



Beauregard, M. (2008-...). *Sans titre*, de la série *Sans titre*. Dimensions indéterminées.
Collection de l'artiste.

