



Fatima

Mémoire

Jean-Baptiste Grison

Maîtrise en arts visuels
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Jean-Baptiste Grison, 2017

Fatima

Mémoire

Jean-Baptiste Grison

Sous la direction de :
Marie-Christiane Mathieu, directrice de recherche

RÉSUMÉ

Cela fait maintenant plus d'une vingtaine d'années que je pratique la photographie. Plusieurs lignes directrices définissent mon travail, parfois elles cohabitent, parfois elles se succèdent au gré des projets. Parmi ces lignes figurent un intérêt marqué pour les espaces anthropiques, l'idée que le paysage est une combinaison de phénomènes qui doivent être expérimentés, une pratique artistique liée à la marche, ainsi qu'un désir toujours renouvelé d'exploration formelle du médium.

Le projet Fatima vise à réunir ces diverses tendances en un seul et même corpus qui assume sa diversité formelle, son penchant autobiographique et qui utilise la marche comme méthode d'approche pour restituer une expression poétique d'une géographie. Il explore finalement le livre comme espace de création en photographie.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	III
Table des matières.....	IV
Liste des illustrations.....	V
Remerciements.....	VI
Introduction.....	1
Chapitre 1 : l'espace et ses acteurs.....	5
1.1 se positionner face à la géographie.....	5
1.2 être l'acteur de son paysage.....	12
Chapitre 2 : marcher, s'arrêter, repartir.....	19
2.1- de la difficulté à faire cohabiter la marche et la photographie.....	19
2.2- création et déplacement : Bernard Plossu et Hamish Fulton.....	23
2.3- mes stratégies pour réconcilier marche et photographie.....	27
Chapitre 3 : Fatima.....	31
3.1 qu'y a-t-il à voir ?.....	31
3.2 paysages autobiographiques.....	35
3.3 photographie protéiforme, écriture poétique	37
3.4 le livre comme espace de création.....	42
Conclusion.....	48
Bibliographie.....	51
Annexe : pages de <i>Fatima</i>	52

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1 - Raymond Depardon, *Ferme du Garet*, 1984. Consulté le 5 janvier 2017 à <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/photographie/7967>
- Figure 2 - Baptiste Grison, de la série *Maritimes*, 2010, image numérique.
- Figure 3 - Baptiste Grison, de la série *Maritimes*, 2010, image numérique.
- Figure 4 - Baptiste Grison, *Barricades mystérieuses*, 2015, images numériques.
- Figure 5 - Bertrand Carrière, *Sain-Jacques-de-Leeds*, Série Le Capteur, 2006-10. Consulté le 6 septembre 2016 à <http://www.bertrandcarriere.com/le-capteur/>
- Figure 6 - Bertrand Carrière, *Magog*, Série Le Capteur, 2006-10. Consulté le 6 septembre 2016 à <http://www.bertrandcarriere.com/le-capteur/>
- Figure 7 - Raymonde April, *Sentier national*, 2005. Consulté le 6 septembre 2016 à <http://www.raymondeapril.com/index.php/photographie20002012/projet-2/>
- Figure 8 - Raymonde April, *Sentier national*, 2005. Consulté le 6 septembre 2016 à <http://www.raymondeapril.com/index.php/photographie20002012/projet-2/>
- Figure 9 - Baptiste Grison, *Scaphandre et le scaphandrier*, 2014
- Figure 10 - Baptiste Grison, *Scaphandre et le scaphandrier*, 2014
- Figure 11 - Baptiste Grison, extrait de la série *Tro Breiz*, 1993.
- Figure 12 - Baptiste Grison, extrait de la série *Siroua*, 2008.
- Figure 13 - Baptiste Grison, extrait de la série *Siroua*, 2008.
- Figure 14 - Bernard Plossu, Maroc (sans date). Consulté le 5 octobre 2016 à <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/12/22/article/26877/special-livres-maroc-de-bernard-plossu/>
- Figure 15 - Bernard Plossu, Marseille, 2000. Consulté le 5 octobre 2016 à <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2015/01/19/article/27007/livre-le-jardin-du-large-de-bernard-plossu/>
- Figure 16 - Hamish Fulton, *Boulder Etna Sicily*, 2014. Consulté le 5 octobre 2016 à <http://galleririis.com/artists/hamish-fulton>
- Figure 17 - Hamish Fulton, vue d'installation. Consulté le 5 octobre 2016 à <http://galleririis.com/artists/hamish-fulton>
- Figure 18 - Baptiste Grison, *Baie des Cochons*, 2007
- Figure 19 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016
- Figure 20 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016
- Figure 21 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016
- Figure 22 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016.
- Figure 23 - Baptiste Grison, *Erwann et Margot au chalet*, 2015.
- Figure 24 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016.
- Figure 25 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016
- Figure 26 - Grison, Jean-Baptiste, *Tro Breiz*, Éditions Rue des Scribes, 1994.
- Figure 27 - Adrien Perrin, *Île*, Éditions Images en manœuvres, Marseille, 2012.
- Figure 28 - Yan Giguère, vue de l'installation *Visites libres*, Centre d'exposition Clark, Montréal, 2013. Consulté le 30 décembre 2016 à <http://yangiguere.com/?projects=visites-libres>

REMERCIEMENTS

Il fut long, le chemin entre le premier séminaire de maîtrise devant le rocher de Percé et le dépôt de ce mémoire. Entre ces deux épisodes, Margot puis Erwann sont entrés dans ma vie. Les observer grandir jour après jour sur les bords du fleuve est une joie, une inspiration et fut l'une des motivations de ce travail final dont ils sont partie prenante. Je les en remercie amoureusement, tout comme je remercie Éline leur maman qui m'a accompagné tout au long de ce processus.

~

Merci à Marie-Christiane Mathieu, ma directrice de recherche, pour sa générosité, sa franchise et les conseils essentiels prodigués pour la rédaction de ce mémoire. Merci également à tous les autres professeurs dont j'ai suivi les cours à l'Université Laval.

Merci à l'amie Nathalie Le Coz qui m'a généreusement laissé les clés de son appartement pacômois ; ce fut mon refuge silencieux quand est venu le temps d'écrire.

Merci aux amis qui se sont gentiment laissés faire tandis que je prélevais des images les soirs d'été sur la grève Fatima.

~

Le lecteur constatera que le nom affiché sur la première page de ce mémoire ne concorde pas avec le nom utilisé pour signer le travail artistique : il faut comprendre que « Baptiste Grison » est mon nom d'artiste, mais que ce concept n'est pas reconnu par l'université.

*Peut-être vaut-il mieux ne faire que passer, ne se mêler de rien,
aimer la curieuse vie des hommes et leur foutre la paix,
observer les bouées et les balises de la navigation savamment disposées.*

Patrick Deville

INTRODUCTION

Voici maintenant vingt-cinq ans que je pratique la photographie. Je perçois ce médium comme un intermédiaire entre moi et le monde qui m'entoure : c'est avec elle que je regarde, que j'explore, que je cherche à comprendre ce qui m'échappe. Elle est une clé qui m'ouvre des portes, et le plaisir que j'en retire est toujours intact. Au moment d'entreprendre ce cheminement de maîtrise en Arts visuels et de choisir un objet de recherche, il me semble donc important de prendre le temps d'un bref regard rétrospectif. Cela me permet de dégager plusieurs tendances qui reviennent de façon régulière dans mon travail, projet après projet.

Le premier constat est que toutes mes séries d'images sont attachées d'une manière ou d'une autre à un lieu, à une géographie. Cela dit, le paysage comme genre ne constitue pas l'objet à proprement parler de ma pratique : je lui préfère l'expérience du lieu, c'est à dire la perception forcément toute personnelle, fragmentaire et circonstancielle que nous en avons, nous qui sommes témoins des phénomènes qui le constituent. Les espaces auxquels je m'intéresse sont généralement liés à des histoires humaines particulières ; souvent aussi ils sont caractérisés par l'oubli dont ils font l'objet, par leur éloignement des grands flux de la vie contemporaine ou par une certaine ambiguïté quant à leur nature. Souscrivant à l'aphorisme de l'écrivain portugais Miguel Torga affirmant que « l'universel, c'est le local moins les murs¹ » je donne depuis quelques temps ma

¹ Cité par Sylvainr Tesson, *Sur les chemins noirs*, Gallimard, Paris, 2016, p. 78

préférence à la proximité ; aux paysages spectaculaires ou exotiques, aux images de voyages au loin, je privilégie l'intime, le domestique, le familier. Je débusque ainsi des sujets d'étude dans ma cours arrière – caractéristique qui présente en outre l'avantage de faire échec au sentiment d'urgence en favorisant le temps d'arrêt et la possibilité du retour.

Pour aborder un lieu, il faut un rythme, et souvent celui qui me semble le plus adapté à la pratique simultanée de la photographie est la marche (et ce malgré le paradoxe que peut faire apparaître la pratique simultanée du déplacement et de la prise d'images fixes). La lenteur du cheminement pédestre a la faculté de générer une osmose entre celui qui s'y adonne et l'environnement dans lequel il se fond, phénomène propice tout à la fois à l'observation attentive et au détachement intérieur.

Aussi, depuis longtemps je ressens le besoin de simplifier le geste photographique, de le débarrasser de toute contrainte technique qui s'interpose inévitablement entre le mouvement (à pied, à bicyclette, en automobile...) et la prise d'une image. J'accorde ainsi toute ma confiance à la technologie de l'appareil, je m'efforce de ne pas trop préméditer l'image et laisse avec délectation une part importante au hasard. De toute façon ce n'est pas encore là que se joue le véritable travail, la prise de vues n'étant qu'une collecte de matières premières – nous y reviendrons !

Expérience du lieu, marche, intimité et liberté du geste photographique : tels sont

donc les ingrédients récurrents de mon travail. Dans le cadre de cette maîtrise j'ai l'intention de faire converger ces différentes composantes au sein d'un seul projet, pour lequel il me faudra trouver une écriture photographique. La pratique quotidienne d'un lieu est soumise à l'incessante fluctuation des paramètres géographiques et sociaux, mais aussi à celle de nos propres dispositions émotionnelles, et tout cela génère une expérience forcément éclatée. Comment alors transposer cette dernière de manière cohérente ?

Pour répondre à cette question, il me faudra approfondir plusieurs notions théoriques. Pour ce qui se rapporte à l'espace fréquenté, j'aurai recours aux travaux issus de la géographie humaine et sociale, notamment aux ouvrages de Guy Di Méo. Les pratiques photographiques québécoises actuelles liées au paysage seront également mises à contribution, à commencer par celles de deux artistes présentés à la Rencontre photographique du Kamouraska en 2013, dont j'étais le commissaire: Raymonde April et Bertrand Carrière. En lien avec la marche, ce sont principalement les écrits de Rebecca Solnit, de Frédéric Gros et de Sylvain Tesson que je consulterai. Aussi, je me pencherai sur les pratiques en mouvement des artistes Hamish Fulton et Bernard Plossu. En ce qui concerne notre rapport au familier, au quotidien, j'irai voir chez le philosophe Michel De Certeau. Pour finir, j'aborderai le geste photographique et ses modes de présentation à travers les œuvres de deux artistes qui m'inspirent : Adrien Perrin et Yan Giguère.

Pour entreprendre ce projet, il faut aussi choisir le terrain de jeu. Je vis depuis

quelque temps sur le *Chemin de la grève Fatima*, à Trois-Pistoles, face aux îles de l'estuaire marin du Saint-Laurent. C'est un lieu magnifique mais contrasté, peuplé de villégiateurs pendant quelques semaines l'été et déserté l'hiver, comme c'est souvent le propre des lieux touristiques. Cette dualité m'intéresse car elle pose un certain nombre de questions sur le sens du concept de paysage et sur la façon dont nous occupons collectivement l'espace. C'est aussi un microcosme qui se prête parfaitement à la marche et à la flânerie : de chez moi, j'ai pris l'habitude de partir à pied le long de la route, et de revenir côté plage, ce qui m'occupe presque quotidiennement pour environ une heure. Une géographie particulière, située directement à ma porte, et la marche quotidienne comme méthode d'exploration : tous les ingrédients recherchés sont donc réunis pour réaliser cette recherche.

CHAPITRE 1 : L'ESPACE ET SES ACTEURS

On est quelque part dans le paysage jusqu'au jour où on n'y est plus.²

Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse.³

1.1- Se positionner face à la géographie

Quand j'ai commencé à pratiquer la photographie, et pendant de longues années, je ne doutais pas que ma démarche s'inscrivait dans la tradition déjà bien établie des « photographes du paysage », ces promeneurs solitaires dont l'intention artistique est fortement teintée du désir d'explorer le monde, proche ou lointain, dans le but d'en rendre compte. Dans la France de la fin des années 80, la photographie était marquée par le travail colossal de commande publique visant justement à documenter les paysages français : la fameuse « Mission de la DATAR⁴ », dont les travaux furent publiés en 1989 dans un livre au titre sans équivoque : « Paysages, photographies ». C'était mon inspiration et ma référence.

Mais au fait, que signifiait alors ce concept de paysage ? Voici ce qu'en dit le site internet gouvernemental dédié à la Mission :

La Mission photographique de la DATAR s'intègre à un questionnement politique sur le territoire qui s'articule au début des années 1980 autour de la notion de paysage. Un mouvement de réflexion interdisciplinaire autour de cette notion émerge en Europe à partir

² Yasmina Reza, *Babylone*, Éditions Flammarion, 2016, page 12.

³ Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion Champs Essais, 2011, p. 55.

⁴ *Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale.*

de la fin des années 1970, quand l'euphorie du développement industriel et social des Trente Glorieuses laisse place à une préoccupation environnementale et une quête d'identité des territoires. Le paysage devient le point de convergence et la traduction de l'ensemble de ces problématiques. Il rend visible, sensible, les changements et les conversions en cours, quand la carte, en proposant une schématisation des éléments du territoire hors de tout affect ne semble pas convenir à la figuration de ces transformations. Le paysage, en revanche, semble offrir des possibilités infiniment plus riches en proposant un point de vue spécifique, ancré dans l'espace comme dans le temps. Symptomatique du rapport de l'homme à son environnement, le paysage est alors considéré tout autant comme une pratique de l'espace que comme une construction culturelle.⁵



Figure 1 - Raymond Depardon, *Ferme du Garet*, 1984.

⁵ <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/la-question-du-paysage>, consulté le 13 mars 2016.

Si cette définition du paysage appliquée au regard photographique me semble plutôt large, j'en retiens la volonté chez les auteurs de placer une importante part d'affect entre le photographe et le paysage auquel il s'intéresse, mettant ainsi de côté l'éventuelle tentation de documenter *objectivement* un lieu donné. Le paysage est avant toute chose une représentation, ou comme l'affirme Anne Cauquelin, « l'objet paysage ne préexiste pas à l'image qui le construit⁶ ». La géographie dans sa manifestation physique d'une part, et le paysage d'autre part, sont donc deux sujets d'étude distincts : le premier est un état de fait, un ensemble de coordonnées et une sorte de ressource première pour celui qui l'étudie, alors que le second se fabrique justement grâce à l'exercice appliqué du regard. Le paysage est le fruit de l'esprit théorique. Cela implique que quiconque souhaite donner à voir un paysage (on pourrait tout aussi bien dire « proposer une représentation d'une géographie ») devrait avant toute chose faire son propre choix quant à la manière dont il entend définir ce concept de paysage. Le champ est vaste : que l'on se penche rapidement vers les différentes spécialités que sont la géographie « physique », la sociologie, l'aménagement du territoire, la biologie, la promotion touristique, et l'on se trouve rapidement confronté à une kyrielle de possibilités (plus ou moins développées) d'envisager la chose.

En ce qui me concerne, l'intérêt que je porte aux « paysages » est avant tout une incidence de mon intérêt pour les sociétés qui les ont façonnées : les lieux auxquels je m'intéresse sont toujours marqués par une activité humaine (des « paysages anthropiques »), et les traces de ces activités sont les indices qui me permettent de comprendre la façon dont fonctionne un espace donné.

⁶ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, 1989, p.39.



Figure 2 - Baptiste Grison, *Maritimes*, 2010.

En photographiant les paysages du golfe du Saint-Laurent (*Maritimes*, 2010), je recherchais les présences d'activités industrielles, dont les témoins sont souvent en état de désuétude. La meilleure façon que j'avais trouvée pour les représenter était de les mettre en concurrence avec la nature omniprésente et souvent très dominante dans ces espaces peu peuplés, qui sont par ailleurs caractérisés par des lignes d'horizon très étirées. L'intérêt de ces *paysages* résidait pour moi dans cette tension qui se joue entre deux antagonismes, l'irréversible dégradation de l'un (la trace humaine) trouvant écho dans le constant renouvellement de l'autre (la nature).

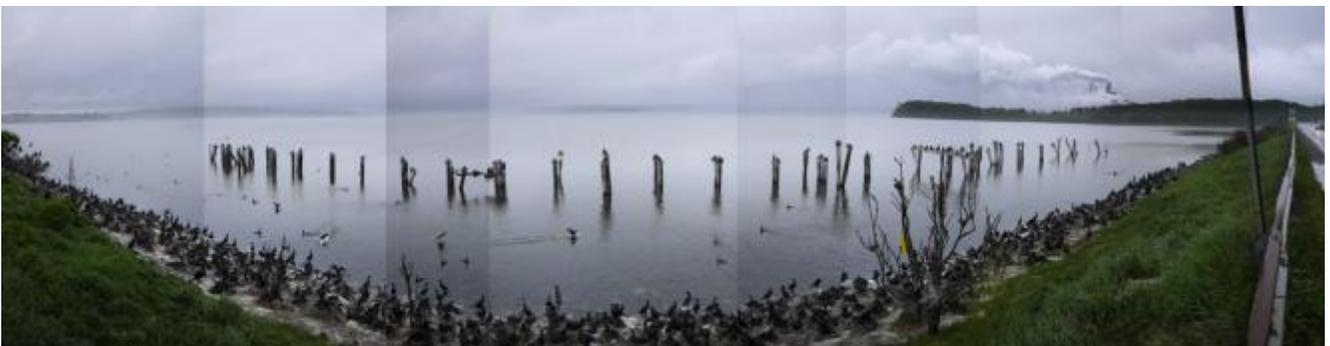


Figure 3 - Baptiste Grison, *Maritimes*, 2010.

Une autre manière, détournée, d'être attentif aux conséquences de l'activité

humaine dans la géographie était le constat d'absence que je dressai dans la série *Barricades mystérieuses* (2014). Il s'agissait alors d'évoquer, par le texte, l'existence d'une « réserve indienne sans indiens », un petit lopin de forêt d'à peine quelques hectares situé dans le Bas-Saint-Laurent et qui, sur une carte, se dessine sous la forme géométrique d'un tracé rectangulaire - quatre traits, donc. Connu sous le nom de Whitworth, ce territoire vit depuis près d'un siècle et demi une occupation humaine que l'on pourrait qualifier d'abstraite, ou par procuration - c'est-à-dire qu'il a été le sujet de discours, de décrets et de luttes idéologiques et identitaires - mais que cela n'a pas affecté sa géographie pour autant (mis à part une autoroute qui le traverse de part en part...) ; cette forêt de feuillus reste identique en tous points à celle des zones adjacentes. Les photographies issues de ce projet servent essentiellement de contre-point à un texte de mise en contexte historique. En tant que telles, et seules, elles auraient donc assez peu d'intérêt : elles ne donnent pas à voir beaucoup plus qu'une nature laissée à elle-même ; elles ne *montrent* pas, elles évoquent plutôt le fait qu'il n'y a rien à montrer ici de ce qui pourrait être vu a priori (une présence autochtone). En elles-mêmes, elles ne suffisent donc pas à livrer les clés de la géographie qu'elles sont supposées représenter. Elles illustrent à quel point la notion de *paysage* est avant tout le choix d'une méthode pour regarder le monde.



Figure 4 - Baptiste Grison, *Barricades mystérieuses*, 2015.

L'approche que je choisis quand il s'agit d'aborder la géographie est donc résolument sociale : je la subordonne aux activités que l'humain y pratique. Dans une introduction à la géographie sociale, Guy Di Méo et Pascal Buléon annoncent d'emblée :

Si l'on insiste (...) sur l'adjectif « sociale » accolé au nom de « géographie », c'est le processus de construction permanente de la relation société-espace qui est immédiatement convoqué et qui devient objet de recherche. Dès lors, le projet géographique vise à appréhender toute la globalité sociale, dans sa dimension spatiale. Plus qu'un « déjà donné », plus qu'un arrière-plan statique ou inerte, un tel bloc de réalités sociales, considéré dans sa spatialité, révèle alors toute sa fertilité dynamique : celle qu'impulsent en particulier ses acteurs.⁷

⁷ Guy Di Méo et Pascal Buléon, *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, Armand Colin, Paris, 2007, p.5.

Les *acteurs* : voilà le mot clé de ce qui constitue la base de mon intérêt pour les paysages, ce qui fait qu'ils se construisent et se réinventent continuellement, selon une logique contextuelle propre à ce que nous sommes en tant que groupes d'humains. La démographie et les paradigmes sociaux évoluent (par exemple, le souci esthétique dans l'architecture ou la récente pensée environnementaliste), des événements historiques surviennent (un feu, une crise économique, une guerre), des modes apparaissent (construire des maisons à parements de bois torréfié ou planter des érables japonais) ainsi que des nouveaux besoins (antennes-relais pour les communications), tandis que d'autres éléments du paysage sont voués à la disparition (architectures rurales obsolètes, plantations d'arbres destinés à être récoltés). Toutes ces données en perpétuel mouvement modulent la géographie. Regardés dans leur ensemble, nous les percevons comme des *paysages anthropiques*. Pour ma part j'éprouve un grand plaisir à disséquer ces paysages à les considérer comme une somme de phénomènes plus ou moins permanents, qui chacun est susceptible de me mettre sur la piste d'une histoire particulière, petite ou grande.

Finalement, le philosophe et historien Michel de Certeau résume clairement sa manière de distinguer la géographie physique (le *lieu*, « configuration instantanée de positions »⁸) de la géographie dite *humaine* ou *sociale* (*l'espace*, « un croisement de mobiles »⁹) dans une formule limpide : « l'espace est un lieu

⁸ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, 1980, 1. Arts de faire. Gallimard, Folio essais, p.173.

⁹ Idem.

pratiqué »¹⁰. C'est pourquoi à partir d'ici je privilégierai le mot *espace*, dans le sens proposé par de Certeau, pour désigner l'objet de mes recherches en photographie – même si le produit final de cette recherche, la représentation que je donne, puisse toujours répondre au terme générique de paysage.

1.2- Être l'acteur de son paysage

Le photographe qui se promène dans un espace donné ne peut pas espérer se soustraire à la dynamique de cet espace : il en devient de facto l'une des composantes et même plus, l'un des acteurs. Sa présence est un phénomène qui participe, comme tous les autres phénomènes qui ont lieu à cet instant et à cet endroit précis, à définir cet espace. Impossible d'espérer accéder au privilège du retrait, de la « vue de l'extérieur » : on ne peut regarder le monde qu'en en faisant partie.

Dans ce cas, il est tentant pour le photographe de retourner cet état de fait à son profit et de s'inclure (par la représentation de son propre corps, par les traces qu'il laisse ou par l'interaction qu'il a avec les autres acteurs présents) comme partie prenante de l'espace auquel il s'intéresse. La relation étroite qu'entretient le photographe avec l'espace qu'il pratique est justement le thème que j'ai abordé comme commissaire de la Rencontre photographique du Kamouraska, en 2013.

¹⁰ Idem.

J'y présentais entre autres expositions des corpus de deux artistes importants dans mon cheminement, Bertrand Carrière et Raymonde April, dont les travaux peuvent parfois présenter une certaine connivence - notamment dans leur propension à l'autobiographie. Mais, j'insiste, l'approche que j'ai alors privilégiée était leur façon de travailler l'espace autour des récits personnels qu'ils nous proposent.

Dans la série *Le Capteur*, Bertrand Carrière présente des fragments de son parcours personnel, sans logique apparente dans l'ordonnement des images autre que le dialogue que génèrent les associations visuelles. Beaucoup de ces images donnent à voir des espaces extérieurs (des paysages au sens courant), d'autres des portraits, et parfois aussi quelques scènes d'intérieur. Une ligne directrice vient cependant orienter le tout : chaque œuvre porte pour titre une indication géographique (le nom de l'endroit où l'image a été prise), ainsi qu'une date. Pour une image qui ne représente pourtant pas la ville de Toronto (un paquet de feuilles de papier, ouvertes comme un livre), Carrière titre « Toronto, 01/04/06 ». Un bassin de poissons rouges en gros plan est nommé « Bruxelles, 13/03/09 ». Et un ciel qui pourrait se trouver n'importe où ailleurs, s'appelle « Magog, 02/01/10 ». Dès lors, toute la série prend des allures de *paysages* intimes ; elle forme une trame géographique éclatée où le spectateur est invité à se promener en suivant les pérégrinations de l'auteur. De par l'intimité des scènes (lit au matin, restes d'un repas, vue par la fenêtre d'une auto, ...) l'auteur est omniprésent et constitue finalement le dénominateur commun de cette promenade poétique.



Figure 5 - Bertrand Carrière, *Sain-Jacques-de-Leeds*, Série Le Capteur, 2006-2010.



Figure 6 - Bertrand Carrière, *Magog*, Série Le Capteur, 2006-2010.

Dans le cas de la série *Sentier national*, de Raymonde April, le lieu est également le théâtre où se jouent des histoires personnelles. Là encore, le titre pourrait laisser entendre qu'il s'agit d'une recherche sur un site en particulier, un sentier, et c'est à première vue un peu le cas : des images montrent clairement le lieu évoqué, un ruban qui serpente dans la forêt. Or la diversité de facture des images (noir et blanc ou couleur, nettes ou floues, rectangles ou carrées) permet de comprendre que le lieu en lui-même joue finalement un rôle très secondaire, et qu'il sert surtout de prétexte, de théâtre à un jeu de l'artiste avec son propre médium. April n'explore pas un lieu, mais plutôt les méthodes pour *regarder* ce lieu ; elle nous livre les résultats d'une expérience (on n'apprendra rien ici sur le sentier en question, dont on ne sait même pas de toute façon où il se situe). Les *mobiles* de de Certeau se trouvent être ici ces petits gestes qui expérimentent le geste photographique.



Figure 7 - Raymonde April, *Sentier national*, 2005



Figure 8 - Raymonde April, *Sentier national*, 2005

J'ai essayé de pousser cette idée que l'humain est au cœur des paysages. Dans un projet récent j'ai exploré un espace qui, plutôt que d'être fréquenté par un individu, semble plutôt émaner de cet individu. J'avais alors un voisin qui était un scaphandrier professionnel, navigateur et chercheur d'épaves à la retraite, et son appartement était un véritable musée dédié à la mer. Si *l'espace est un lieu pratiqué*, j'avais ici l'acteur qui pratique le lieu, mais je n'avais pas le lieu en tant que tel : j'avais plutôt sa projection. Harold avait reconstitué chez lui l'espace *mer*

tel qu'il se le représentait intérieurement, il avait organisé son espace de vie en fonction de sa propre mythologie, avec les souvenirs, mais aussi tous les fantômes, les artefacts et les contes qui viennent avec. Tous ces objets réunis formaient finalement un nouveau *paysage* dont la figure marquante était celle du scaphandre, presque un personnage en lui-même et véritable double de son propriétaire. En puisant des images dans cet espace reconstitué et en les réorganisant à ma façon, j'ai à mon tour bâti une sorte de *paysage*, c'est à dire un corpus qui livre ma propre interprétation d'un homme dans son univers à la fois physique et intérieur.



Figure 10 - Baptiste Grison, *Scaphandre et le scaphandrier*, 2014



Figure 9 - Baptiste Grison, *Scaphandre et le scaphandrier*, 2014

Chacun à leur manière, ces trois projets prennent leur assise dans la géographie. Le véritable objet du projet *Le Capteur* de Carrière est de dresser une chronique autobiographique et poétique du quotidien en utilisant l'espace comme fil conducteur. Celui de *Sentier National* d'April est de tirer une réflexion autant sur son médium que sur sa propre présence dans l'espace, lequel est finalement relégué à la fonction de décors. Quant à mon propre projet, il essaie de capter un paysage *par ricochet*, en s'attachant à la projection qu'en donne son acteur. Je crois que ces trois manières de faire les choses sont compatibles à divers degrés, et j'essaierai justement de les faire cohabiter dans le projet *Fatima* qui accompagne ce mémoire.

CHAPITRE 2 : MARCHER, S'ARRETER, REPARTIR

Au départ il y a un pas, puis un autre et encore un autre, qui tels des battements sur la peau d'un tambour s'additionnent pour composer un rythme, le rythme de la marche. Rien de plus évident, rien de plus obscur aussi que ce déplacement qui s'égare si facilement dans la religion, la philosophie, le paysage, l'aménagement du territoire, l'anatomie, l'allégorie, le désespoir.¹¹

Je marchais hypnotisé par l'objectif et ne me serais pas du tout vu musarder au gré du vent. En termes de déplacements, je croyais à la balistique.¹²

2.1- De la difficulté à faire cohabiter la marche et la photographie

Beaucoup de mes projets sont associés à une forme ou une autre de déplacement : cela peut être un voyage à vélo (*Maritimes*, 2010), ou des sorties de fin de semaine (*Les beaux dimanches*, 2005-2008), mais plus souvent je privilégie la marche, car c'est une activité que je pratique de longue date, et même bien avant la photographie. Avec sa lenteur inhérente et son dépouillement, elle est pour moi le parfait moyen d'explorer le monde proche ou lointain. Ainsi mon tout premier projet artistique, *Tro Breiz* (1993), a consisté en une marche de quarante-deux jours et six-cent cinquante kilomètres pour faire le tour de la Bretagne. J'avais dans mon sac à dos une chambre de moyen format Mamiya Press 6x7, dont le poids et la complexité d'opération m'ont très vite fait réaliser la difficulté qu'il y a à vouloir concilier la marche (un mouvement) avec la photographie (un arrêt). Chaque image, pour sa réalisation, nécessitait en effet de s'arrêter, de mettre à

¹¹ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Actes Sud, 2002, p.9.

¹² Sylvain Tesson, *Bérézina*, Galimard Folio, 2016, p. 169.

terre le lourd sac à dos, de déballer le matériel, de mettre l'ensemble sur pied, de cadrer avec un verre dépoli puis de mettre en place le dos qui contient le film... bref, tout une série de gestes qui font *sortir* le marcheur de sa marche.



Figure 11 - Baptiste Grison, extrait de la série *Tro Breiz*, 1993.

Il survient en effet dans la marche un moment indéfini que tout marcheur connaît et recherche, celui où l'esprit semble se détacher, où les pensées peuvent librement vagabonder tandis que le corps enchaîne les pas un à un, autonome comme une machine que l'on a programmée. Il me semble même que cet instant ne se révèle

que lorsqu'il cesse, quand le marcheur interrompt son mouvement et se *réveille*, en quelque sorte. Je dirais que ce moment de détachement est l'état bienheureux du marcheur, un état de grande liberté, très favorable à l'émergence de nouvelles idées. De Kant à Nietzsche en passant par Thoreau, il n'y a rien d'étonnant à ce que de nombreux philosophes, avec chacun son rituel, aient instauré la pratique de la marche en véritable méthode de travail. Ce détachement du corps et de l'esprit n'empêche cependant pas le marcheur d'être pleinement présent dans le lieu qu'il traverse - mais ici son rapport à la géographie prend une forme nouvelle, il s'y intègre pleinement, il développe avec lui une forme de symbiose. Dans son livre *Marcher, une philosophie*, Frédéric Gros écrit ainsi, parlant des longues marches en montagne de Nietzsche : « Il y a toujours, pour qui a marché longtemps afin de parvenir au détour du chemin à une contemplation recherchée, quand elle vous est donnée, une vibration du paysage. Il se répète dans le corps du marcheur. L'accord des deux présences, comme deux cordes qui consonnent, vibrent et se nourrissent chacune de la vibration de l'autre, c'est comme une relance indéfinie.¹³ »

¹³ Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Champs Essais, 2011, p.39-40.



Figure 12 - Baptiste Grison, extrait de la série *Siroua*, 2008.

Contrairement au philosophe, si le photographe trouve dans la marche une méthode efficace pour pénétrer le monde qui l'entoure, s'y immerger pleinement avec lenteur et discrétion, il ne peut cependant pas pour autant laisser pleinement aller ses pensées où bon leur semble : il a tout de même un travail à faire ! Il lui faut surveiller les points de vue, les lumières, pratiquer l'exercice de son regard. Cela exige de lui de la concentration, de la vigilance, en somme une acuité de presque tous ses sens, et qui constituera un obstacle à la flânerie. Mes expériences de longues marches au loin accompagnées d'une intention artistique ont ainsi toujours été liées à une contrainte : si je pars pour une marche de huit jours à travers la chaîne de l'Anti-Atlas marocain (série *Siroua*, 2008), je sais que je ne ferai probablement qu'une seule fois ce trajet dans ma vie, et que je n'aurai donc pas beaucoup de marge d'erreur. Si je veux en ramener une série d'images

cohérente, je devrai constamment lutter pour empêcher mon esprit de vagabonder – car s'il le fait, je sais très bien que je pourrai alors marcher pendant des heures, gagné par la béatitude, oubliant complètement de faire des images ! Marcher ou photographier, il faudra donc choisir.



Figure 13 - Baptiste Grison, extrait de la série *Siroua*, 2008.

2.2- Création et déplacement : Bernard Plossu et Hamish Fulton

Deux artistes qui m'ont grandement influencé proposent des stratégies très différentes l'une de l'autre en réponse à ce problème du mouvement et de l'arrêt.

Le premier, Bernard Plossu, pratique le reportage de voyage (mais pas à pied). Je me souviens d'une entrevue radio dans laquelle il relatait une expérience qu'il avait

menée pour un projet en Méditerranée : il s'amusait à travailler avec un appareil de type *Instamatic*, et si possible sans mettre l'œil dans le viseur, alors qu'il se déplaçait en auto ou en bateau. Les images qui en résultaient étaient évidemment de travers, floues et souvent dépourvues d'objet précis (que voulait-il photographier exactement ?), mais ce qui l'intéressait était justement la poésie qui émane des approximations et le besoin d'être surpris par le hasard. Plossu s'intéresse avant tout aux petites choses du quotidien, et s'est un temps attaché à un concept dont il est l'auteur, le « surbanalisme », qu'il opposait à la tentation de ne donner à voir que ce qui semble spectaculaire.



Figure 14 - Bernard Plossu, *Maroc* (sans date).

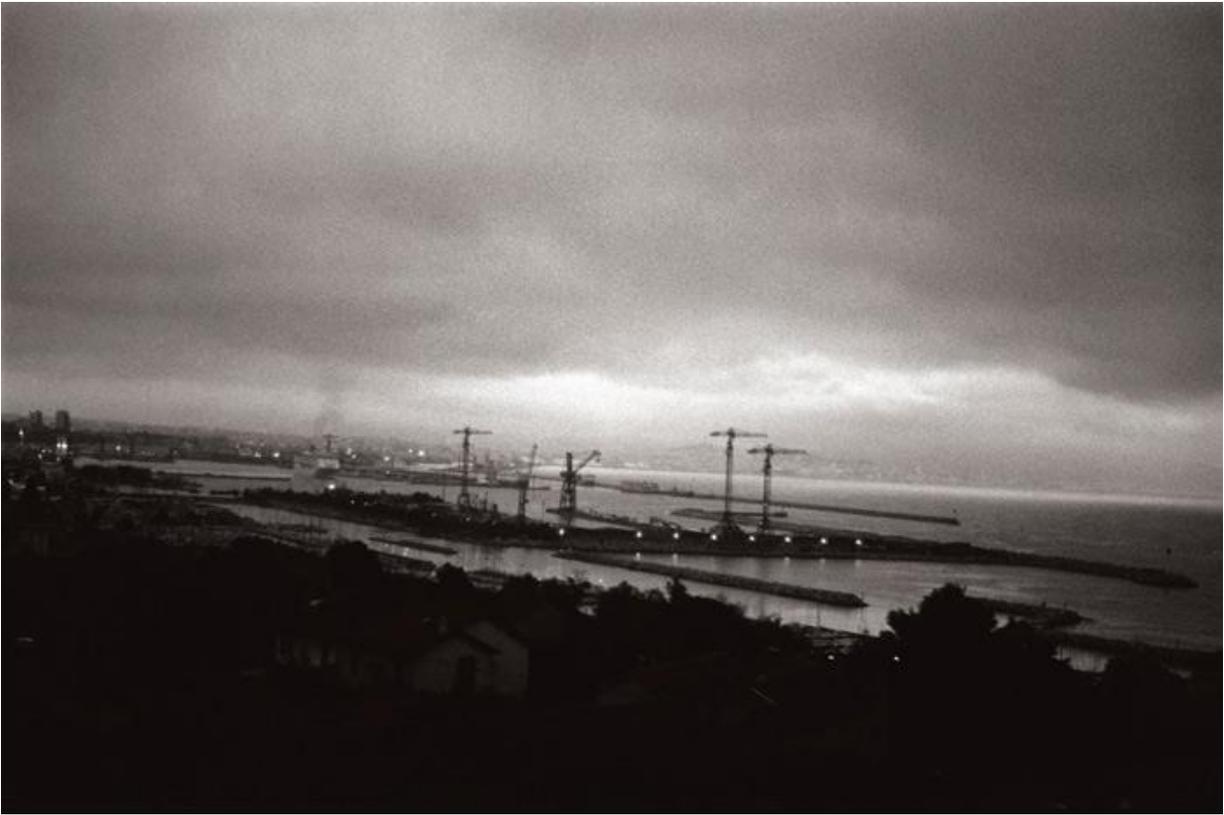


Figure 15 - Bernard Plossu, *Marseille*, 2000

L'artiste britannique Hamish Fulton a lui basé sa recherche sur l'expérience même de la marche. Il énonce ainsi : « *No walk no work* ». La marche n'est plus le moyen de produire une œuvre artistique, elle est l'objet même du travail, prenant ainsi une dimension performative. Mais comment rendre compte d'une randonnée solitaire de quatorze jours en Islande ? Parce qu'il est difficile de faire rivaliser un objet avec une expérience, Fulton a choisi de proposer des compte-rendu minimalistes et relativement impersonnels de ses marches, contenant des informations de base (nombre de jours, trajet, météo parfois, et date), comme points d'ancrage à partir desquels le spectateur devient libre d'imaginer ce qui lui est évoqué. Au mieux, il nous livre une simple photographie en noir et blanc par marche, généralement un

rocher (« *boulder* ») qui livre un bref aperçu de l'espace traversé, sinon il se contente d'un texte peint sur un mur de la galerie.

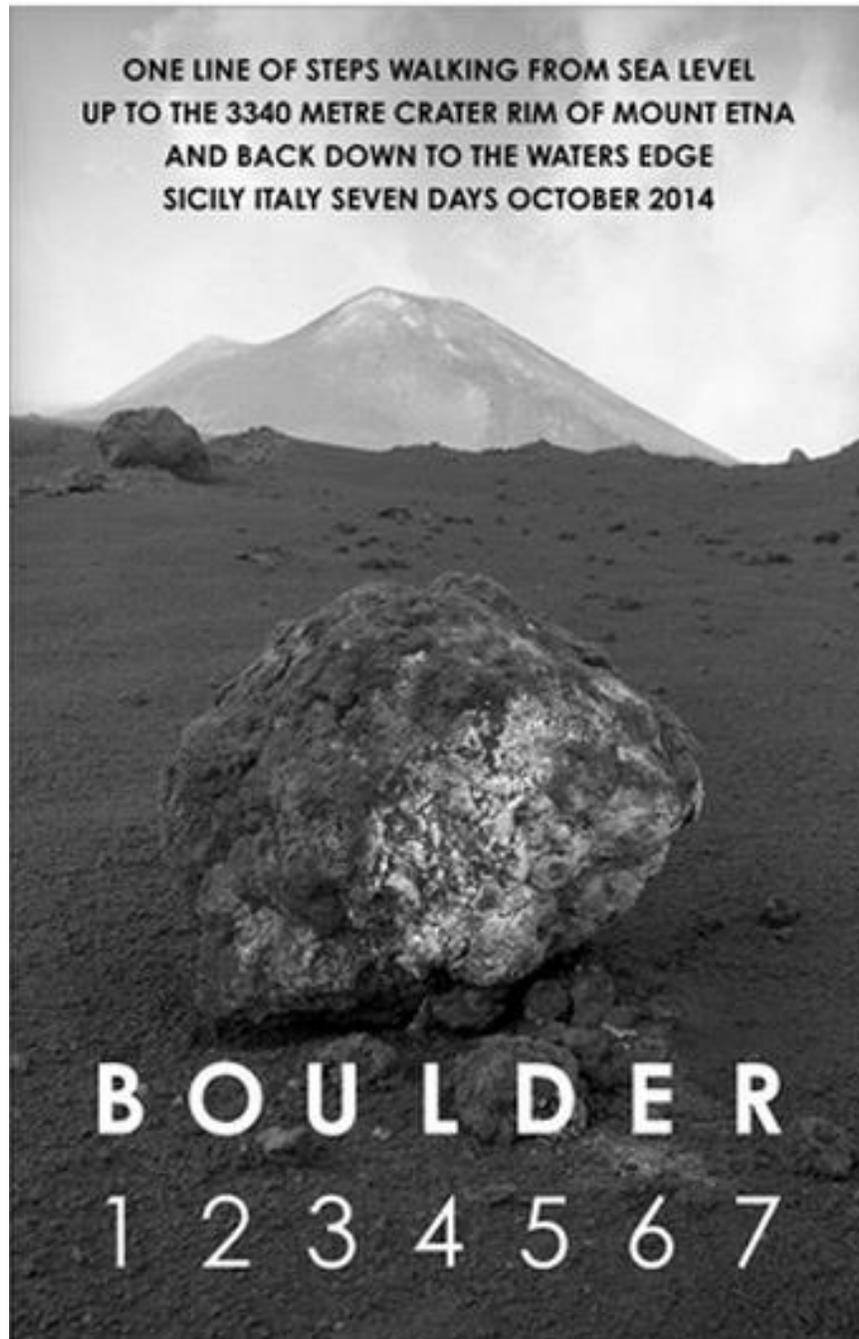


Figure 16 - Hamish Fulton, *Boulder Etna Sicily*, 2014



Figure 17 - Hamish Fulton, vue d'installation.

Plossu et Fulton sont deux artistes du mouvement. L'un pratique la photographie mais n'utilise pas la marche comme méthode de travail, tandis que l'autre a pris la marche pour démarche artistique, mais lui a sacrifié la production d'objet d'art.

2.3- Mes stratégies pour réconcilier marche et photographie

Dans un premier temps, afin de résoudre cette difficile conciliation entre marche et photographie, j'ai choisi de sacrifier la partie technique de la prise de vues et j'ai pris l'habitude de travailler avec des appareils de très petite taille, des compacts très simples et entièrement automatisés dont la première qualité devait être de

tenir dans une poche de pantalons. Je souhaitais être en mesure de saisir une image sans même arrêter de marcher, et tant pis pour la faiblesse du rendement optique ou pour les réglages élaborés ! La photographie devenait maintenant soumise à la marche, et non plus l'inverse. Cela conditionne évidemment les choix artistiques, et ce qui se perd en qualité d'image et en contrôle doit trouver son corollaire dans une écriture photographique adaptée. Pour moi, cette méthode de travail a impliqué de miser davantage sur la narration en travaillant avant tout des associations d'images de petit format.

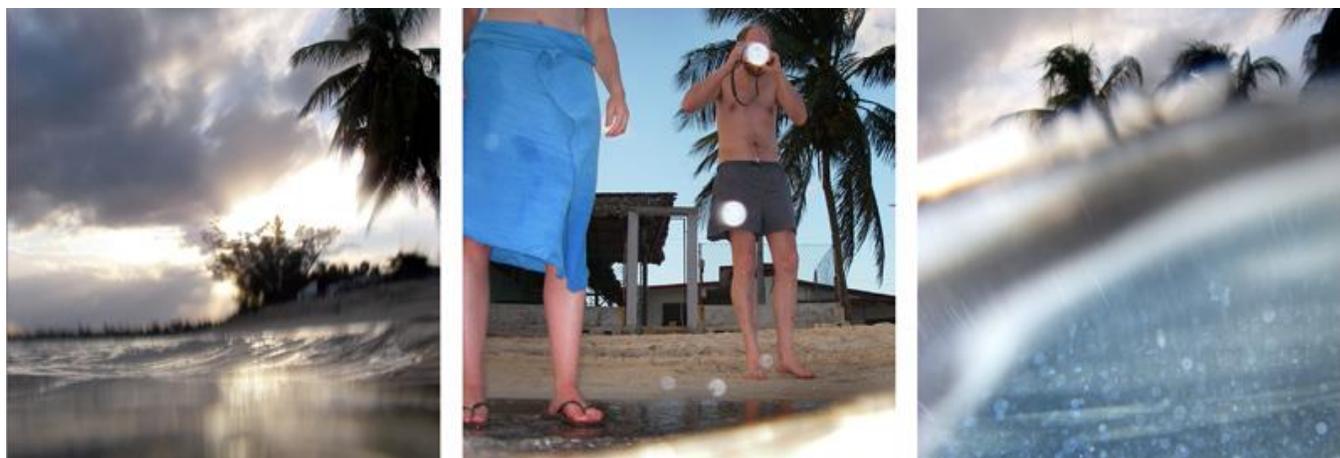


Figure 18 - Baptiste Grison, *Baie des Cochons*, 2007

Puis la tension inconfortable qui demeurerait entre la nécessité de rester concentré et la tentation de se détacher m'ont poussé à rechercher une autre façon de faire les choses. Mes réflexions m'ont amené à penser que c'est en marchant à partir de mon domicile, en répétant un grand nombre de fois un même itinéraire, que je pourrai choisir mon rythme. J'habite au fond d'un cul-de-sac à Trois-Pistoles, le

Chemin de la grève Fatima. C'est essentiellement un secteur de villégiature estivale le long du fleuve Saint-Laurent, qui s'étire sur un peu plus de deux kilomètres de long. On y trouve principalement des chalets ouverts du 1er mai au 31 octobre (en dehors de ces dates, la ville coupe l'alimentation en eau) et quelques rares maisons habitées à l'année. Plages et rochers se succèdent sur le littoral, face aux îles. C'est un endroit magnifique. J'ai pris l'habitude de partir côté rue, puis de gagner la plage pour rentrer côté mer, ce qui exige quelques pas d'escalades dans les rochers. Mon itinéraire peut varier, selon les humeurs et les marées, mais quoi qu'il en soit il n'y a qu'une seule rue, et donc pas moyen d'envisager autre chose qu'un aller et un retour. J'emmène avec moi un appareil photo léger, pas toujours le même, parfois un simple téléphone me suffit, et bien des fois je n'emporte rien, justement pour ne pas m'encombrer l'esprit avec la nécessité de photographier. Je marche seul, au soleil, sous la pluie, dans les tempêtes de neige et, ce que j'affectionne tout particulièrement, dans l'intimité de la nuit. Je peux aisément diviser mes marches en deux catégories : il y a d'une part *les marches de flâneries*, celles où je ne m'oblige à rien d'autre qu'à marcher, à sentir, à m'imprégner de l'air ou de la lumière du jour, à penser. Elles me permettent de mettre en place, lentement, mon projet artistique. J'en reviens avec des images dans la tête, qui pourront peut-être un jour se concrétiser, ou non. C'est là qu'intervient la seconde catégorie : *les marches balistiques* sont celles qui ont pour objectif de m'amener au lieu où je suis passé déjà des dizaines de fois, et où sont sans doute maintenant réunies les conditions pour réaliser une photographie imaginée : tel lieu m'intéressait, mais il fallait y revenir à la tombée de la nuit, ou à l'automne, ou quand une auto passe et éclaire l'espace de ses

phares... La phrase de Sylvain Tesson placée en exergue prend tout son sens dans ce cas de figure : c'est l'objectif qui importe, la marche est entièrement tendue vers un but bien précis, elle est un mode de déplacement soumis à un geste artistique.

Ces deux catégories sont heureusement perméables l'une à l'autre, mais elles schématisent tout de même parfaitement une façon pour moi très efficace de concilier marche et photographie.



Figure 19 - Baptiste Grison, *fatima*, 2016

CHAPITRE 3 : FATIMA

*Décheté par la géographie, tel un archipel,
mais soudé par la psychologie, tel un continent¹⁴*

3.1- Qu'y-a-t-il à voir ?

Le choix de travailler directement à partir de mon domicile s'est imposé dans un premier temps comme la solution idéale pour résoudre des problèmes d'ordre pratique. Cela me donne la possibilité de prendre mon temps, de revenir encore et encore, de réfléchir aux images passées et à venir, bref, de m'offrir le plaisir et le luxe de la lenteur. Mais il s'agit également d'un engagement artistique : je crois que le fait de travailler dans un espace qui nous est familier demande davantage d'effort et de remise en question que de réaliser un projet dans un lieu qui nous est étranger, là où nous bénéficions d'un effet de décalage et où tout semble neuf à nos yeux. En choisissant le domestique, au contraire, rien ne nous étonne plus ou presque, et se pose inévitablement la question : « qu'y a-t-il à voir ? »

Le projet *fatima* a donc pour objet un espace, celui de ma rue en cul-de-sac : le *Chemin de la grève Fatima* à Trois-Pistoles, et des berges du Saint-Laurent qui la bordent. Il m'a d'emblée semblé évident que je ne souhaitai pas documenter ce lieu au sens classique, mais que mon approche consisterait plutôt à aborder

¹⁴ Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag* (version abrégée), p.38, Points, 2014.

l'espace comme étant le fruit d'une accumulation de phénomènes. Ces phénomènes sont ordinaires, ou extra-ordinaires ; ils ont une durée de vie longue, ou courte. Si certains peuvent nous sembler permanents (un affleurement rocheux), à l'échelle géologique ils sont tous transitoires : tout est apparu à un moment donné, et par un enchaînement de circonstances tout disparaîtra le temps venu. Une aurore boréale par-dessus le fleuve ou le cadavre blanc éclatant d'un béluga échoué sous le soleil d'un matin de septembre sont quant à eux des phénomènes brefs, mais suffisamment puissants visuellement pour transformer le paysage le temps que dure leur présence.



Figure 20 - Baptiste Grison, *fatima*, 2016

Les innombrables phénomènes qui construisent le paysage sont aussi en constante interaction les uns avec les autres. Par exemple, la végétation de l'été, la noirceur de la nuit et les phares d'une auto sont trois événements temporaires, qui pendant un très court moment se sont combinés pour former un paysage sur le chemin de la grève Fatima. C'est un paysage éphémère que je connais bien puisque chaque jour ou presque je prends moi-même mon auto et éclaire la nuit en avançant sur cette route. En pratiquant un lieu au quotidien et en restant ouvert à tous ces petits et grands phénomènes qui font mon paysage, je finis donc par trouver des choses à regarder, puis à photographier. J'estime qu'environ la moitié des images de ce travail sont préméditées, c'est-à-dire que je suis allé fabriquer des images préalablement imaginées au fil de mes observations quotidiennes.



Figure 21 - Baptiste Grison, *fatima*, 2016

À l'inverse, l'autre moitié des photographies de ce recueil sont les fruits de hasards provoqués. Au cours de mes marches sur la grève et de mon quotidien vécu ici, je recueille des images, sans arrière-pensées, qui iront rejoindre dans un dossier des milliers d'autres images prises sans objet précis. Puis, au fur et à mesure que le travail se construit, j'extrais de ma banque des images qui me semblent aptes à trouver une place dans la série, pour leur complémentarité ou pour les dialogues qu'elles peuvent susciter avec des images déjà retenues. Dans ce cas, la question qui se pose doit être déportée en aval : plutôt que le « *qu'y -a-t-il à voir ?* » des images préméditées, se pose la question « *qu'est-ce qui a été vu ?* » dans cette accumulation d'images hétéroclites.

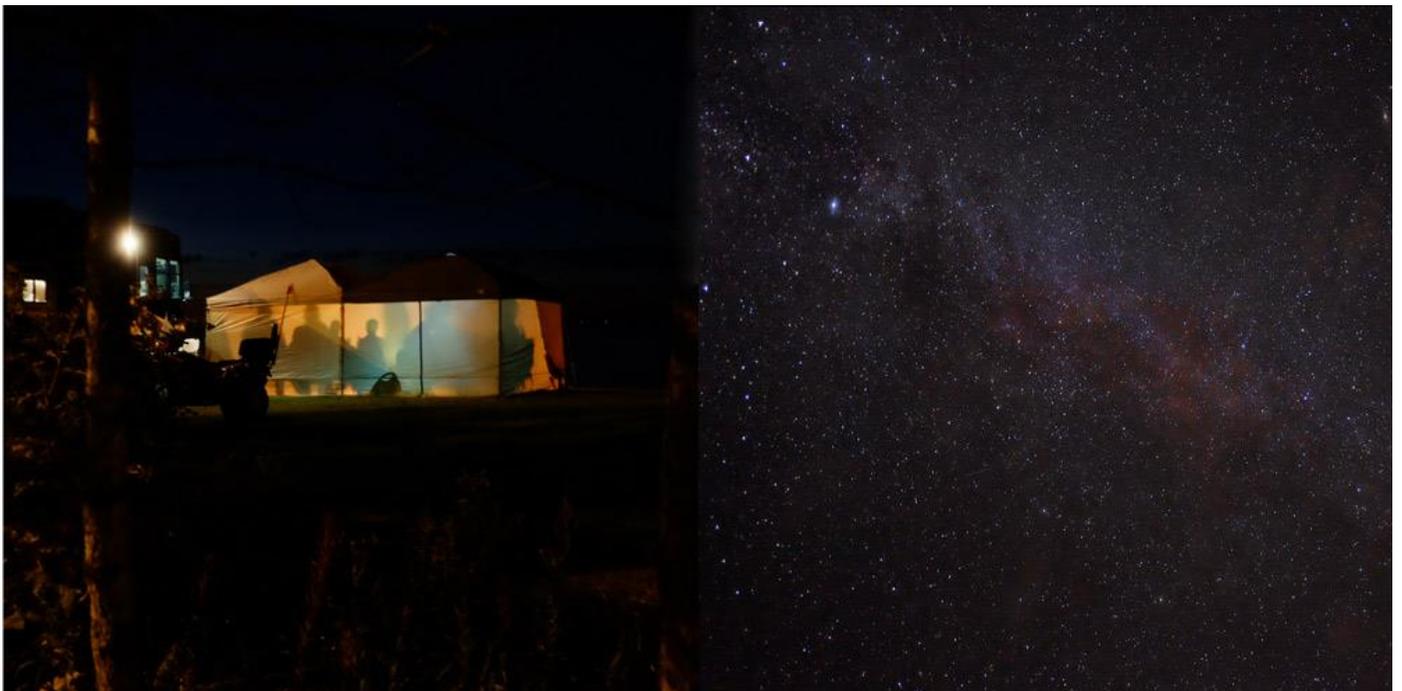


Figure 22 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016. Une image glanée au hasard d'une promenade (à gauche) est accolée à une image de la Voie lactée, préméditée.

3.2 – Paysages autobiographiques

Irrémédiablement, une pratique de la photographie qui explore le quotidien et le domestique peut difficilement ne pas contenir une portée autobiographique. Les personnages qui apparaissent dans mes images sont ainsi, dans une grande mesure, ma famille et mes proches. Aussi, certaines images de la série *Fatima* n'ont pas été réalisées dans des circonstances où je pensai travailler comme *artiste* (c'est-à-dire avec une arrière-pensée esthétique), mais plutôt quand, en père de famille, j'ai sorti un appareil pour capter un moment de la vie de mes enfants. En sommes, on peut donc parler ici de *souvenirs* de famille.

Depuis la naissance de mon premier enfant, je réalise chaque année en décembre un album de photos de famille qui permet de retracer une année de notre histoire. Ma mère faisait la même chose, et j'ai toujours dans ma bibliothèque plusieurs de ces albums aux images défraichies, mais dont la force évocatrice demeure intacte. La qualité technique ou le savoir-faire du photographe importent assez peu dans le cas de la photographie de famille, car ce qui compte avant tout est le pouvoir de réactivation de la mémoire : on veut *garder une trace*, pour soi ou pour la partager avec nos proches. On montre ensuite nos albums de photographies à nos intimes pour leur expliquer qui nous sommes, d'où nous venons. Mes albums, aujourd'hui, sont imprimés comme des livres. Ils sont montés à partir d'une collection d'images entassées dans un dossier de mon ordinateur simplement nommé « famille 20-- ». Or, lors des transferts des fichiers depuis les cartes-mémoire de mes appareils, surviennent régulièrement des difficultés liées au tri : telle image doit-t-elle être

classée comme souvenir personnel, ou plutôt comme travail d'artiste ? Très souvent l'image en question est le fruit de petits ratés techniques, un flou ou un cadrage involontaire. La solution est alors toute trouvée, elle peut répondre aux deux critères à la fois. Ainsi les barrières s'estompent-elles, et les deux méthodes de travail que je concevais autrefois comme strictement autonomes entrent maintenant en communication l'une avec l'autre. Je conçois de plus en plus mes albums de souvenirs familiaux comme des autobiographies illustrées dans lesquels je m'amuse à faire des écarts esthétiques, tandis que je n'hésite plus à puiser dans ce matériel personnel pour amender un travail destiné à la publication. En plus de me réjouir (car pouvoir exploiter toutes ces images, quelle mine !), cela conforte cette tendance que j'ai à vouloir prendre mes distances d'une pratique de l'image plus sophistiquée techniquement, mais aussi plus contraignante, pour lui préférer la simplicité et la spontanéité propres à un usage populaire de la photographie.

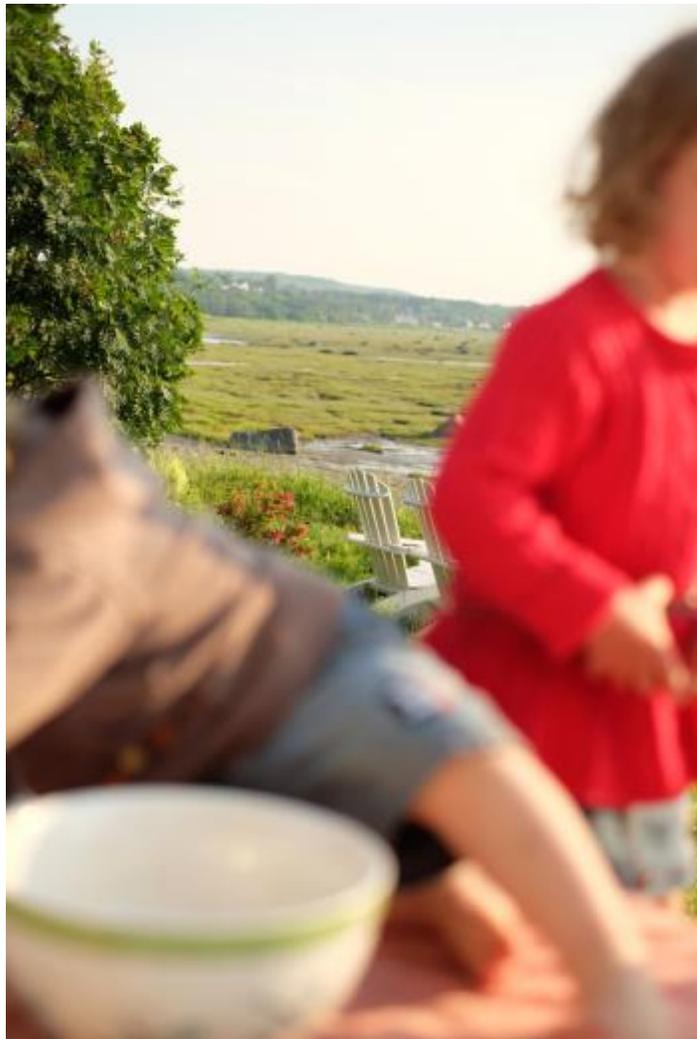


Figure 23 - Baptiste Grison, *Erwann et Margot au chalet*, 2015.
Photo de famille ratée... elle sera récupérée pour le projet *fatima*.

3.3- Photographie protéiforme, écriture poétique

Dans ce projet Fatima, il y a donc des images préméditées, et d'autres qui sont le fruit du hasard ; beaucoup sont associées à la pratique de la marche, mais d'autres sont issues du quotidien et réalisées directement à la maison ; le matériel, la technique, le geste photographique lui-même varient au gré des circonstances.

Tout cela conduit à un corpus éclectique, voire éclaté, protéiforme – et c'est justement ce que je souhaitai obtenir au démarrage de ce projet.

Une source importante d'inspiration a été pour moi le roman *2666* de l'auteur chilien Roberto Bolaño, un étrange et indéfinissable objet littéraire de près de 1400 pages paru en 2004. *2666*, titre pour lequel le lecteur ne trouvera pas la moindre justification, est composé de cinq romans juxtaposés, qui n'ont pas de continuité ni dans les époques ni dans les lieux explorés. Chacune des cinq histoires semble prise en cours de route, et sera abandonnée avant de trouver sa conclusion. Les styles d'écriture alternent constamment, empruntant les codes du roman policier puis du récit de guerre, de l'épopée, du fantastique... On ne comprend pas toujours pourquoi l'auteur s'arrête au cœur d'un récit pour effectuer une digression, parfois même un virage à quatre-vingt-dix degrés, sans explication ni retour. Une longue partie décrit des meurtres de façon très documentaire. Un nom et un lieu reviennent tout de même de façon sporadique et sans qu'un lien formel ne soit établi. Cela permet au lecteur d'espérer une intrigue, un dénouement. S'il faut trouver un sens à ce roman, il ne faut donc pas le chercher dans la linéarité, ni dans la continuité d'une narration imprévisible, mais plutôt essayer d'établir un lien entre des sentiments qui nous sont exposés, lesquels forment un tout bien au-delà de leur diversité.

C'est de cette façon que j'ai imaginé mon projet. Comme Bolaño, j'ai préféré ne pas choisir entre un style ou un autre ; à travers une diversité de formes, de temps, de manières de faire, j'espère tisser une toile sans début ni fin, et à travers laquelle

on pourra deviner une expérience qui aura, elle, valeur peut-être plus universelle. Dans le cas de *fatima*, il ne s'agit cependant pas de fiction mais de l'expérience d'un lieu, qui m'est forcément toute personnelle puisque les phénomènes auxquels j'ai assisté et que je restitue ne peuvent avoir été ressenti de la même façon et au même moment par qui que ce soit d'autre que moi-même dans cette même combinaison. J'ai partagé des moments sur le Chemin de la grève Fatima avec certaines personnes, ma famille, mes amis, des inconnus rencontrés en chemin, mais de la même façon que chaque parcours est unique, je crois que chaque expérience du paysage l'est tout autant.

Pour restituer ce cheminement par le truchement de photographies, il était important de bien choisir le mode de présentation. Comme souvent dans mon travail, je compose des duos d'images ; j'aime susciter des dialogues à partir de contrastes ou de connivences des formes. Pour la série *Fatima*, j'ai recadré un grand nombre d'images du format rectangulaire vers le format carré, qui a ma préférence (il permet de centrer le sujet et de l'entourer, ce qui lui confère à mon sens une certaine intimité). Mais il est aussi nécessaire de trouver un rythme et pour éviter toute monotonie j'insère des images panoramiques ainsi que des images rondes, qui sont découpées à partir des fichiers pris à travers l'oculaire d'un télescope.



Figure 24 - Baptiste Grison, *Fatima*, 2016.
Image réalisée en pointant l'appareil photographique sur l'oculaire d'un télescope terrestre.

Dans le dictionnaire Antidote, à l'entrée « poésie », on trouve la définition suivante

:

Art qui consiste en une combinaison de sonorités, de rythmes, de mots dans le but d'évoquer des images, d'exprimer des sensations, des émotions, des réflexions, de créer une expérience sensorielle unique.

C'est finalement bien cela qu'il s'agit de faire pour moi. Mon ambition est de réussir à combiner des images dans le but d'évoquer des émotions, de créer une « expérience sensorielle unique ». Je veux que mon écriture photographique soit poétique, et non pas narrative ou documentaire. C'est par le biais du télescopage d'images hétéroclites que je pense y arriver, en associant des photographies dont la lecture comparée, au sens littéral, ne sous-entend pas clairement une parenté. Le *Fou de Bassan* écrasé sur mon gazon n'a pas de lien direct avec l'écume d'une vague, peut-être sera-t-on tenté d'en faire une lecture simple (c'est effectivement d'un oiseau de mer dont il s'agit...), mais en réalité l'association a été choisie en fonction du contraste entre les deux images. Cela agit, dans un certain sens, selon le même principe que la figure de style littéraire de l'oxymore : deux mots en apparence contradictoires sont réunis dans l'objectif de produire un choc sémantique... mais pour que cela fonctionne, il faut que ces deux mots résonnent d'une certaine parenté !



Figure 25 - Baptiste Grison, *fatima*, 2016

3.3- le livre comme espace de création

Depuis le tout début du projet *fatima*, j'avais en tête que ces images étaient destinées à prendre place dans un livre.

Contrairement à l'exposition, qui est par nature éphémère et immobile (car même si on peut la rendre *itinérante*, on aura toujours affaire à une suite de moments immobiles), le livre confère à la photographie à la fois pérennité et mobilité. Déposé à la Bibliothèque nationale, il est assuré de garder une trace à long terme du travail d'un artiste. Il est facile de le prêter, de l'offrir. Parce que le livre est un objet le plus souvent privé, on l'a chez soi et on peut donc prendre son temps pour le consulter ; on peut y revenir à loisir. Le livre est un objet intime : on le touche, on le manipule, on le tient contre soi, et le plus souvent on est seul avec. Les images y sont peut-être moins spectaculaires qu'en salle d'exposition puisque leur format est forcément limité, mais j'aime justement les petits livres qui se glissent aisément dans un sac et s'emmènent avec soi en voyage ou pour la journée, et que l'on sortira pour les regarder de très près - la limite du recul étant la longueur de nos bras.

Je conçois le livre photographique comme un espace de diffusion à part entière. Dans une salle d'exposition, quand vient le temps de montrer son travail, on définit une échelle, on place mentalement les images, on évalue les effets qui seront provoqués ou non par les choix de l'accrochage. Il en va de même pour le livre : il faut d'abord choisir un format, puis le nombre de pages, ce qui représentera notre

surface finale et déterminera plus ou moins le nombre d'images que l'on pourra intégrer au projet. Puis on fait une maquette. On cherche un rythme : il faut des temps forts, il faut aussi des repos : il faut donc prévoir des images dont la fonction première sera de servir de transition. Des pages blanches, aussi. Il faut finalement une couverture, qui sera choisie avec le plus grand soin : en première ligne, c'est sans doute celle-ci qui donnera l'envie au lecteur d'ouvrir ou non le livre.

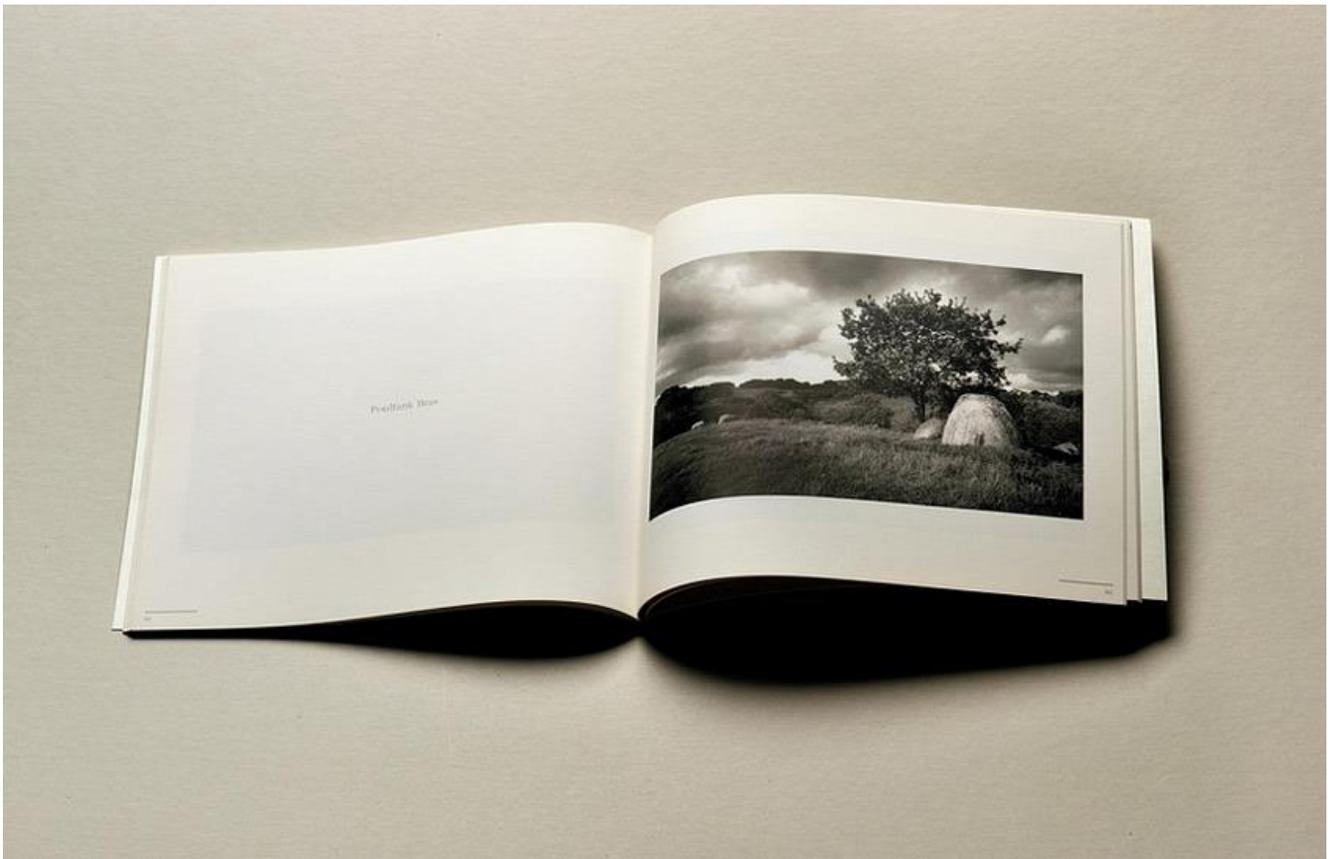


Figure 26 - Jean-Baptiste Grison, *Tro Breiz*, Éditions Rue des Scribes, 1994.

Pour *fatima*, le carré s'est imposé car beaucoup des images sont de ce format, et que je souhaitai autant que possible les insérer en pleine page. Un carré ouvert et dédoublé donne également un excellent support pour le panoramique (rapport 1/2). Plus généralement je considère que c'est l'option la plus flexible pour le travail de mise en page, surtout quand les formes des images sont aussi variées que celles de Fatima.

Comme je l'indiquais plus haut, je préfère me contenter d'un format modeste pour les livres, car au confort de lecture je privilégie la légèreté et la mobilité de l'objet. Une taille de 6x6 pouces me semble ainsi idéale, elle confère à l'ouvrage l'aspect d'un petit objet intime et discret, comme un *livre de poche*. Les images y trouvent toutefois suffisamment d'espace pour se déployer tout en conservant une bonne lisibilité.

Tout au long du processus, je me suis référé à une publication du photographe français Adrien Perrin, *Île*, dont le format est semblable à celui de *fatima*. La mise en page est également rythmée par la variation des formats et des styles. Il s'agit ici d'images réalisées avec un appareil Polaroid, certaines sont en couleur et d'autres en noir et blanc, certaines sont carrées et d'autres panoramiques.



Figure 27 - Adrien Perrin, *Île*, Éditions Images en manœuvres, Marseille, 2012.

À partir d'un dossier de plus de trois mille images, trois-cent-cinquante ont été d'abord retenues pour la publication de *fatima*. Finalement, cinquante-sept photographies composent l'ouvrage de quatre-vingt-seize pages. Des associations entre deux photographies sont parfois faites, en fonction des compatibilités formelles (quatorze duos en tout, soit la moitié du corpus). Dix panoramiques occupent des double-pages pleines.

L'ordre dans lesquels j'ai placé les photographies ne suit pas une ligne temporaire, bien que plusieurs images prises en hiver se trouvent à se suivre. J'ai avant tout cherché à créer un rythme. Pour ne pas donner l'impression d'une suite linéaire, je me suis abstenu de placer une pagination : j'aimerais que ce livre se feuillette à partir de n'importe quelle page, et d'un côté ou de l'autre.

Il me semblait essentiel de placer un court texte de mise en contexte. Je l'ai inséré en fin d'ouvrage (page 85) et il se lit comme suit :

Chaque jour ou presque, je marche le long de la grève Fatima.

Je pars de la maison et passe généralement par la rue ; si la marée et les éléments le permettent, j'aime faire le chemin du retour par la plage et les rochers. J'observe les grands bateaux qui attendent leur pilote, immobiles au milieu du fleuve derrière des îles dont je récite les noms. Je m'arrête à mon tour et scrute l'estran dans l'oculaire de ma lunette, et rapidement je reprends la déambulation. J'aime aussi regarder les gens qui viennent ici s'enivrer d'iode et ralentir le temps, pour une semaine ou pour la saison. Ils font des feux les soirs d'été sur la grève, comme nous le faisons nous-mêmes à chaque occasion.

Un jour, un oiseau tombe. Une nuit, le ciel danse. Je m'efforce d'être attentif à tous ces phénomènes, extraordinaires ou non, qui ponctuent mon quotidien ; je prélève et collectionne les éclats disparates de ce qui façonne mon paysage : une géographie, qui accueille ses acteurs.

Ce travail n'est donc pas destiné en premier lieu à une présentation en exposition, mais cela n'est toutefois pas exclu. Si l'opportunité se présentait, j'opterais alors pour un accrochage reprenant le même esprit que la mise en page du livre : des images de dimensions modestes et variées, agencées densément, et de manière à ne pas suggérer de sens de lecture. Dans cet esprit, les « constellations » de

l'artiste montréalais Yan Giguère ont pour moi valeur de référence. Foisonnants, les accrochages de Giguère englobent le spectateur dans des installations poétiques où toutes les images semblent nous parvenir en même temps, remettant en question l'idée de parcours.



Figure 28 - Yan Giguère, vue de l'installation *Visites libres*, Centre d'exposition Clark, Montréal, 2013

CONCLUSION

La série *Fatima* marque l'aboutissement d'un cycle dans ma production, et le début d'une nouvelle façon de travailler. Je la perçois, tout comme le roman de Roberto Bolaño dont j'ai parlé dans la troisième partie, comme une polyphonie de voix indépendantes les unes des autres qui parfois se croisent, parfois s'écartent. Des influences multiples s'y côtoient, et des clins d'œil la parsèment – on retrouvera ainsi au gré des pages des images qui évoqueront celles de plusieurs des photographes qui m'ont inspiré.

L'autobiographie ancrée dans l'espace, à l'image de la série *Le Capteur* de Bertrand Carrière, est l'une des lignes directrices de ce travail. Nombreuses sont les images associées à des événements de ma vie personnelle. Les personnages qu'on y voit sont pour la plupart ma famille ou mes amis, les lieux sont ceux de mon quotidien. Ce livre aura pour moi valeur de souvenir personnel, un jour, à la manière d'un album de photos de famille.

Le jeu avec le médium est également une piste de lecture importante : comme Raymonde April, je me suis employé à explorer les diverses possibilités de la photographie, en faisant se côtoyer des images qui pourraient répondre aux normes de l'illustration documentaire (des images « droites et nettes »), avec d'autres qui prennent plus de liberté par rapport à cette doxa photographique. Les images rondes et dégradées que j'obtiens en plaquant un appareil compact directement sur l'oculaire d'une lunette d'approche m'intéressent particulièrement, de même que la distance inhabituelle du sujet que cela implique, et des

conséquences conceptuelles induites (j'ai d'ores et déjà entamé d'autres recherches avec cette méthode).

Ne pas m'imposer de ligne esthétique, ne pas choisir un « style » linéaire comme je l'avais toujours fait auparavant, et préférer la liberté de la poésie pour embrasser toute la photographie que j'aime en un seul projet, voilà qui fut une aventure absolument réjouissante ! Malgré la pluralité de genre des cinquante-sept images qui composent *fatima*, je ne crains pas pour autant que cette série puisse être perçue comme décousue : au contraire, j'espère que cet éclectisme trouvera un écho par-delà les formes, un dénominateur commun qui se trouve être mon expérience personnelle, dans toute sa diversité.

Un autre axe important de ce travail réside dans la pratique quotidienne de la marche et dans son corolaire, la lenteur dans le processus de création. Débarrassée de la linéarité de la marche au long court, la balade domestique offre le luxe du retour et du recommencement *ad libitum*, dont j'ai pu savourer toute l'importance pour un travail artistique.

Finalement, ce projet qui semble porter le nom d'un personnage, porte celui d'un lieu; davantage qu'une autobiographie ou que l'exploration d'un médium, il s'emploie à mon sens à exprimer une certaine expérience d'un espace et des phénomènes qui le constituent. Il affirme ainsi une certaine idée de la géographie, celle qui est étroitement liée au développement des sociétés humaines et de ses acteurs. Je ne m'imagine pas en effet aborder une recherche qui ne soit ancrée solidement dans un espace anthropique, fut-il abstrait, perdu, imaginaire.

Je continuerai ainsi, au moins dans un futur proche, à rechercher des espaces étranges ou reculés, faits de paradoxes ou fantasmés, et qui peuvent avoir valeur

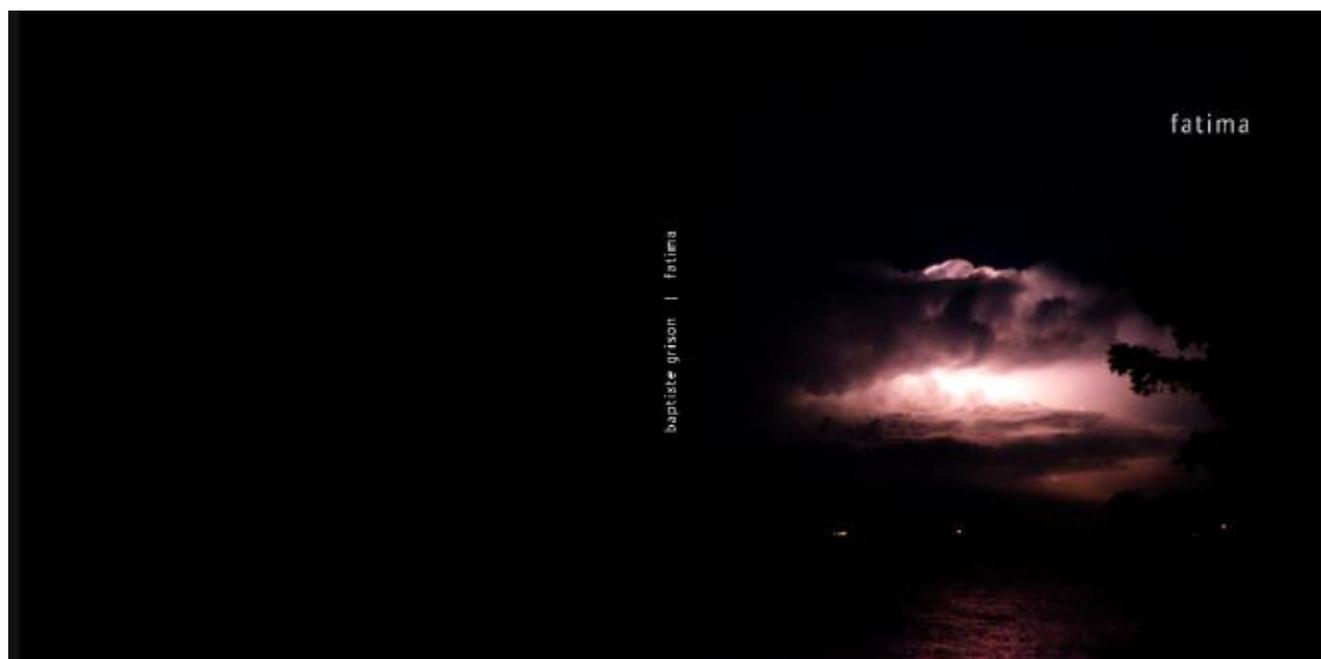
de symbole universel. Comme pour Fatima, je m'en imprènerai lentement, dans le but d'en tirer une interprétation personnelle et porteuse si possible d'une charge poétique. J'envisage aussi, à court terme, d'enrichir mon travail jusqu'ici purement photographique en ajoutant des images vidéo, du son, des photographies d'archives ou du texte dans mes prochaines expositions, et de m'ouvrir ainsi de nouvelles possibilités.

Le livre d'artiste sera toutefois l'espace de création privilégié de mes futurs projets. Les évolutions importantes en matière d'impression numérique rendent maintenant l'autoédition beaucoup plus accessible qu'il y a quelques années à peine, et l'objet livre est pour moi le support idéal qui conjugue pérennité, souplesse de diffusion et large éventail de possibles. Faire du livre l'ambassadeur d'un projet qui pourra ensuite se déployer en exposition tout en se diversifiant, voilà un programme qui me convient parfaitement !

BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, Jacques, *L'Image*, (3^{ème} éd.), 2011, Armand Colin, Paris.
- Augé, Marc, *Non-lieux ; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992, Seuil, Paris.
- Augé, Marc, Didi-Huberman, Georges, Eco, Umberto, *L'expérience des images*, INA éditions, Bry-sur-Marne, 2011.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2008.
- Bailly, Antoine, *Concepts de la géographie humaine*, 5^{ème} ed., 2004, Armand Colin, Paris.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Collection Points Essais, Éditions du Seuil, Paris, 1957.
- Berque, Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, 2000, Paris, Belin.
- Berque, Augustin, *La pensée paysagère*, 2008, Paris, Archibooks et Sautereau Éditeur.
- Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, 2000, PUF, Paris.
- Claval, Paul, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des Milieux*, 2003, Armand Colin, Paris.
- Collectif, *Territoires. Le Québec : habitat, ressources et imaginaire*, Éditions Multimonde / Musée de la civilisation, Québec, 2007.
- Collectif, *Terrains vagues*, Éditions J'ai VU, Québec, 2000
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1980, 1. Arts de faire. Gallimard, Folio essais.
- Davila, Thierry, *Marcher, créer*, Éditions du regard, Paris, 2007.
- Di Méo, Guy et Buléon, Pascal, *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, 2005, Armand Colin, Paris.
- Dean, Tacita, Millar, Jeremy, *Lieu*, 2005, Thames & Hudson, Paris.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, 1992 (traduction), Paris, Folio essais.
- Gros, Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Flammarion Champs Essais, Paris, 2011.
- Perrin, Adrien, *Île*, Image en manœuvres éditions, Marseille, 2012.
- Rouillé, André, *La photographie*, 2005, Gallimard Folio essais, Paris.
- Solnit, Rebecca, *L'art de marcher*, Actes Sud, Arles, 2002.
- Tesson, Sylvain, *Sur les chemins noirs*, Éditions Gallimard, Paris, 2016.
- Tiberghien : *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*, 2007, Paris, Éditions Bayard.
- Reza, Yasmina, *Babylone*, Éditions Flammarion, Paris, 2016.

ANNEXE : les pages du livre *fatima*



Pages de couverture, dos et épine
(L'image se prolonge par une section noire de 2,75 pouces de chaque bord, rabattus.)



P. 0-1 (avec rabat de la couverture)



P. 2-3

fatima
photographies de
kaptine girard

P. 4-5

à Elaine, à Margot, à Erwan

à cette petite baleine blanche échouée un matin à ma porte

P. 6-7



P. 8-9



P.10-11



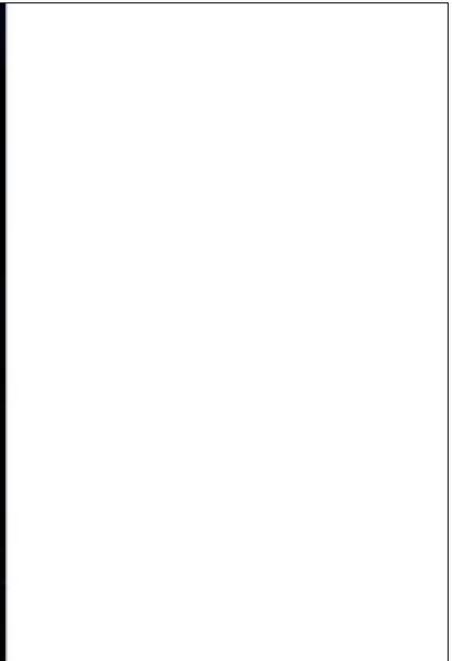
P. 12-13



P.14-15



P.16-17



P.18-19



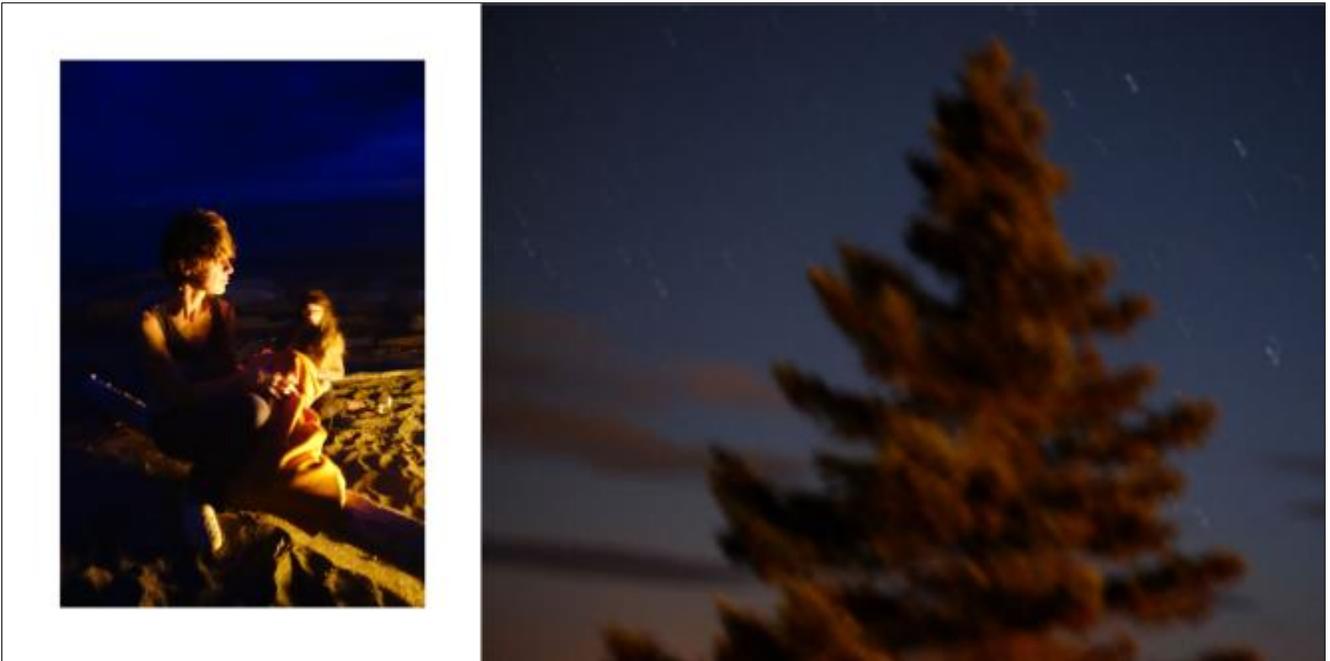
P.20-21



P. 22-23



P. 24-25



P. 26-27



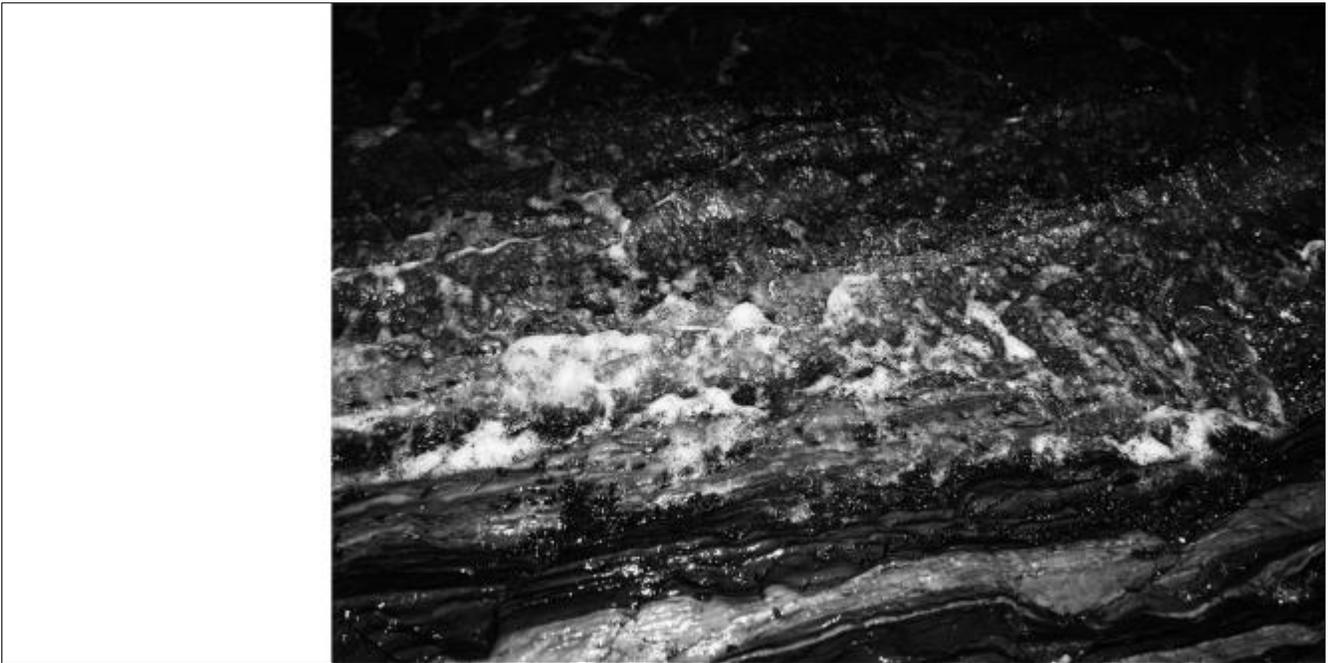
P. 28-29



P. 30-31



P. 32-33



P. 34-35



P. 36-37



P. 38-39



P. 40-41



P. 42-43



P. 44-45



P. 46-47



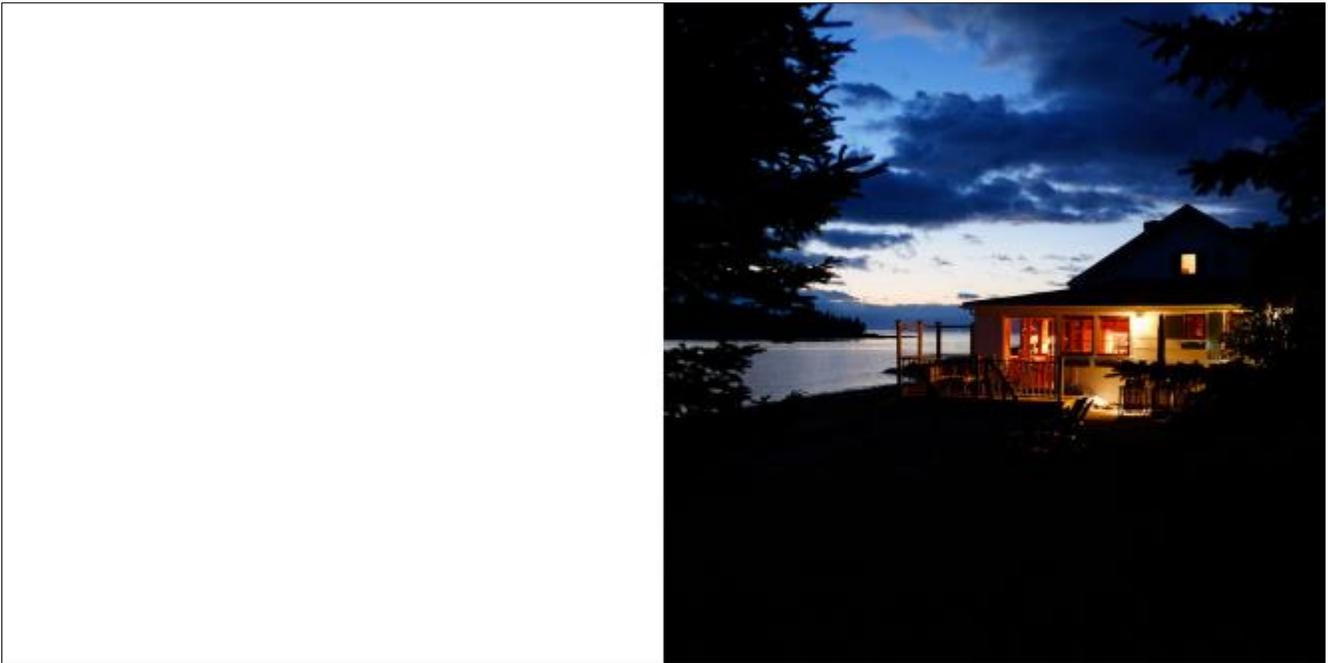
P. 48-49



P. 50-51



P. 52-53



P. 54-55



P. 56-57



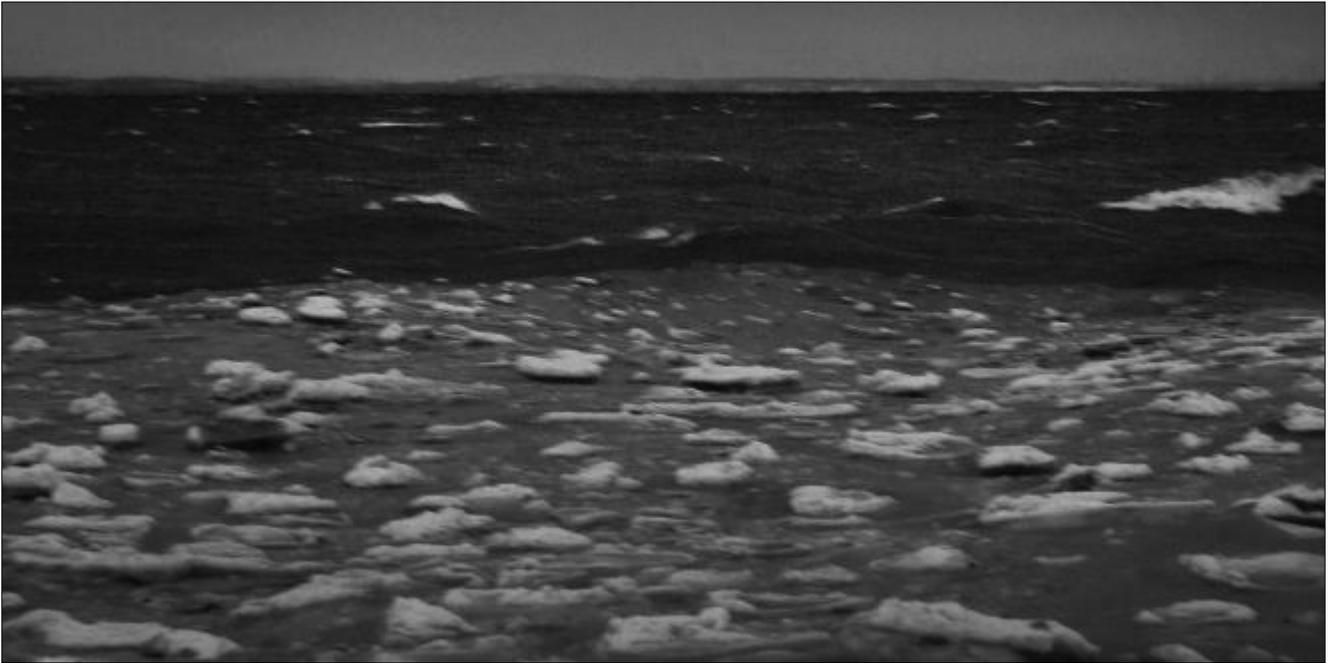
P. 58-59



P. 60-61



P. 62-63



P. 64-65



P. 66-67



P. 68-69



P. 70-71



P. 72-73



P. 74-75



P. 76-77



P. 78-79



P. 80-81



P. 82-83

Chaque jour ou presque je marche le long de la grève Fatima.

Je pars de la maison et passe généralement par la rue; si la marée et les éléments le permettent j'aime faire le chemin du retour par la plage et les rochers, j'observe les grands bateaux qui attendent leur pilote, ils sont immobiles au milieu du fleuve derrière des îles dont je récite les noms. Je m'arrête à mon tour et scrute l'estran dans l'oculaire de ma lunette, et rapidement je reprends ma déambulation. J'aime aussi regarder les gens, ils viennent ici s'enivrer d'ode et ralentir le temps, pour une semaine ou pour une saison. Ils font des feux les soirs d'été sur la grève, comme nous le faisons nous-mêmes chaque fois que nous en avons l'occasion. Un jour, un pierau tombe. Une nuit, le ciel danse, je m'efforce d'être attentif à tous ces phénomènes extraordinaires ou accessoires qui ponctuent mon quotidien; je prélève et collectionne les éclats disparates de ce qui façonne mon paysage : une géographie, qui accueille ses acteurs.

P. 84-85



P. 86-87



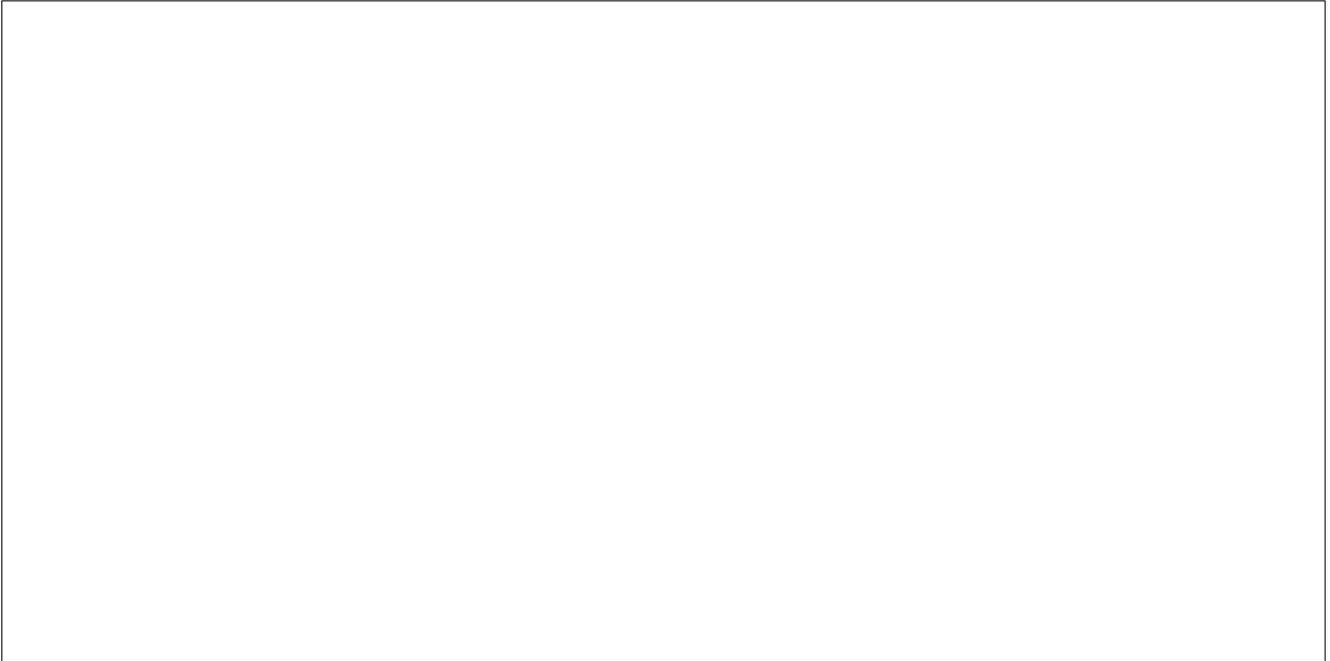
P. 88-89



P. 90-91



P. 92-93



P. 94-95

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce au concours de plusieurs personnes dont le soutien, les encouragements et les conseils me furent essentiels. Mes remerciements les plus sincères vont ainsi à ma famille, Éliane, Margot et Erwann, tous trois au cœur de ce projet; à mes amis, parmi lesquels Jérôme, Violaine et Simone furent aux premières loges l'été sur la grève; à Marie-Christiane Mathieu pour sa générosité et ses bons conseils. Merci à Franck Michel pour les discussions inspirantes qui souvent se sont prolongées à la Rencontre photographique du Kamouraska, si essentielle dans mon cheminement artistique. Les pages de ce livre contiennent plusieurs clin d'œil à des photographes qui m'ont inspiré et qui reçoivent toute ma gratitude.

Ce livre contient un tirage de 100 exemplaires numérotés et signés par l'auteur.
Les exemplaires 1 à 10 sont accompagnés chacun d'une impression originale sur support 8x8 pouces sur papier archive photo Rag, signées à l'endos.

Cet exemplaire est le numéro / 100

Imprimé à Montréal sur HP Indigo. Édité à Trois-Pistoles, Qc.
© Baptiste Grisen 2017

ISBN 978-2-9816506-0-3

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017
Dépôt légal - Bibliothèque et Archives Canada, 2017

P. 96-0 (avec rabat de la couverture)