

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

LA PROFONDEUR ET L'ÉCLATEMENT DE L'IMAGE
Réflexion critique sur l'image et les technologies

Thèse présentée
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de doctorat sur mesure en arts visuels et
en histoire de l'art
pour l'obtention du grade de Philosophiae doctor (Ph.D.)

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2007

©Jean-François Côté, 2007

Court résumé

La profondeur et l'éclatement de l'image - Réflexion critique sur l'image et les technologies accompagne les trois oeuvres réalisées dans le cadre du doctorat : le corpus photographique *L'Ombre survivante* présentée à Québec au centre VU ; le corpus photographique *Personnes* présenté à Québec à la galerie Le 36 ; l'installation vidéo *Cités* présentée à Trois-Rivières à la galerie R3, à Québec à la Galerie des arts visuels et à Santiago (Chili) à la VIII^e Bienal de video y nuevos medios.

La profondeur et l'éclatement de l'image - Réflexion critique sur l'image et les technologies traite des idées et des notions qui permettent de dégager certaines propriétés générales de l'image que j'aborde par les dimensions imaginaire, conceptuelle et concrète. La problématique de cette recherche est : L'image est-elle en train de perdre son sens pour qu'un sens renouvelé se révèle dans une nouvelle forme d'image, dans une nouvelle expérience imaginaire ? Celle-ci pose simultanément l'image dans sa généralité et dans son actualité et amène à dégager des manières de penser et de construire l'image dans la profondeur et dans l'éclatement, dans les glissements entre ses temporalités et ses spatialités. Aussi, cette recherche vise à visiter le lieu de l'image, à scruter l'action du *faire-image*, à proposer la mise en place d'une structure métaphorique de l'image, à sonder la production d'une *image-lieu* comme image fictive et à parcourir le lieu de l'avoir-lieu de l'image. Cela en rapport critique avec les images de masse présentes dans la société moderne et l'influence des nouvelles technologies.

Long résumé

La thèse s'intitule *La profondeur et l'éclatement de l'image – Réflexion critique sur l'image et les technologies*. Le texte accompagne trois oeuvres : *L'Ombre survivante*, corpus photographique ; *Personnes*, corpus photographique ; *Cités*, installation vidéo. C'est une thèse en création où la recherche pratique et théorique s'entrelacent. Je tiens à préciser que j'ai, dans le texte, pris la position du créateur. J'ai tenté de dégager certains modes de production de l'image que j'ai abordé par les dimensions imaginaire, conceptuelle et concrète. La recherche s'est développée à partir de cette problématique : L'image est-elle en train de perdre son sens pour qu'un sens renouvelé se révèle dans une nouvelle forme d'image, dans une nouvelle expérience imaginaire ? Cette problématique pose simultanément l'image dans sa généralité et dans ses particularités. Elle mène à des manières de penser et de construire l'image dans la profondeur et l'éclatement, dans les glissements entre ses temporalités et ses spatialités.

Les termes de profondeur et d'éclatement sont récurrents dans le développement de la thèse. J'entends par profondeur une accumulation dans le temps et une sédimentation du temps. La profondeur s'adresse davantage à la temporalité de l'image même si elle contient une part de spatialité. La profondeur est une potentialité de l'image à gagner de nouvelles dimensions. J'entends par éclatement l'actualisation de cette potentialité et son débordement. L'éclatement s'adresse davantage à la spatialité même s'il s'insère dans l'incarnation de l'image des temporalités. La profondeur et l'éclatement s'entrelacent pour *faire-image* et ils

sont simultanés. Aussi, cette recherche tente de visiter le lieu de l'image, de scruter l'action du *faire-image*, de proposer la mise en place d'une structure métaphorique, de sonder la production d'une *image-lieu* et de parcourir le lieu de l'avoir-lieu de l'image. L'image est ici entendue comme processus, un processus temporel qui s'actualise par le débordement. Ainsi, l'image n'est pas seulement prise dans sa visibilité mais plutôt dans sa mobilité et dans la disparition de ses limites.

Dans cette recherche, la méthode oscille entre l'intuition et la conscience. Elle s'est adaptée et transformée dans le processus de création, tant pratique que théorique. Disons que c'est une méthode comparative. Je n'ai pas tenté de dégager une théorie des différentes théories citées dans le texte mais je les ai plutôt mises en relation pour dégager un sens renouvelé et pour bousculer ma propre pratique.

Au début de la thèse, je traite des théories de Henri Bergson et de Sergeï Eisenstein qui ont influencé ma recherche. Henri Bergson a pensé l'image dans le mouvement de la virtualité vers l'actualité. Le rapport d'ambiguïté entre l'espace et le temps m'intéresse et Bergson l'analyse en les différenciant. Différenciation que j'utilise par la suite dans la recherche. Le mouvement d'actualisation du virtuel vers le réel que Bergson nomme l'élan vital est aussi important dans cette recherche. C'est le moment où le virtuel devient actuel. Par l'actualisation, la totalité de la mémoire change à chaque instant dans sa rencontre avec le présent. Dans ce mouvement, le souvenir traverse différents niveaux de mémoire et se transforme en image-souvenir puis en image-perception avant de s'actualiser en image concrète, incarnée dans la matière.

Ces conceptions sont liées à ma recherche où, à chaque moment de son existence, l'image oscille entre le virtuel et l'actuel. Cependant, ce ne sont pas deux moments mais des temporalités simultanées. Ce propos est directement lié à la théorie de l'attraction du cinéaste Sergeï Eisenstein. Chez Eisenstein, l'image se crée par l'attraction. Pour ce créateur, le rayonnement qualitatif, qui déborde de la rencontre des éléments, permet au montage de mettre le photogramme, le fragment, en relation avec le tout et avec le temps conçu comme ouvert. Ainsi, les images débordent les limites de leur cadre par leur propre puissance d'évocation et par leur relation. Le montage des attractions transforme profondément les principes de construction et déplace les limites d'expression du montage vers la libre association d'attractions indépendantes, d'images ou de suite d'images concourant à élever le thème qui est la révolution pour Eisenstein. Il considère l'attraction comme une aspiration de l'image à gagner de nouvelles dimensions.

Ces propos m'ont permis de scruter l'image dans sa profondeur et son éclatement. Bergson m'a amené à développer la profondeur et Eisenstein l'éclatement. Ainsi s'est formée ma propre vision de l'image dans laquelle coexistent deux lieux : la structure métaphorique comme lieu idéal de l'image et *l'image-lieu* comme lieu de l'avoir-lieu de l'image.

Je me suis d'abord posé la question : qu'est-ce qu'une image ? Les qualités premières de l'image sont l'ambiguïté et la dualité. À la fois réelle et fictive, matérialisée et imaginée, l'image oscille entre notre imagination et la réalité collective. À la fois présence et

absence, l'image se donne dans sa disparition. L'image ne se fixe jamais. Elle serait une fiction. La photographie le démontre. Elle n'est pas objective mais subjective.

Je me suis ensuite posé une seconde question : qu'est-ce qui fait qu'une image fait image ? Il est important de mentionner que ce n'est pas toute photographie qui fait image. *Faire-image* est cette relation, à la fois complexe et simple, entre le corps, le médium et le regard. C'est une communication qui permet au percevant de vivre l'image dans sa dualité virtuelle et actuelle, d'en être à la fois inclu et exclu. Le *faire-image* crée un lieu d'accueil et en même temps fait déborder le médium de lui-même. Dans le *faire-image*, le fond est mouvant et l'image se charge de temps. L'image déborde de son cadre dans un rapport intime à l'extériorité tout en donnant simultanément accès à l'intériorité.

Mes réflexions sur le *faire-image* m'amènent à dégager trois modes de fonctionnement de l'image : elle est à penser au-delà de ce qui est visible (mode conceptuel) ; elle se construit dans le temps, elle est l'accumulation d'une durée concentrée dans la mémoire (mode temporel) ; elle agit tel un réveil et ouvre un espace imaginaire à l'intérieur duquel sont accueillis les résidus du réel (mode imaginaire, à la fois singulier et collectif).

De ces trois modes, j'ai identifié trois niveaux dans le mouvement du *faire-image* : l'image est intimement liée à l'intuition qui forme une image mentale, un incident sensible, pure sensation et pure expérience ; lorsque travaillée, la conceptualisation s'insère dans le processus de construction de l'image ; ces deux niveaux en engendrent un troisième dans lequel l'image, lorsque perçue,

s'entrelace à nouveau avec une trame conceptuelle ouverte dans l'expérience sensible du regardeur.

Le *faire-image* touche ainsi à la dualité imaginaire telle une virtualité en formation dans la structure métaphorique et réelle en tant qu'elle est incarnée dans un médium. Cela m'amène à la notion d'image dialectique développée par Walter Benjamin et éclaircie par Georges Didi-Huberman. Benjamin a scruté la notion d'image dialectique, dans le « choc » du mythe et de l'image, dans la contemporanéité du mythe et de la modernité. Cette image de mémoire réinvente la notion d'origine. L'image dialectique est d'une part forme et transformation, d'autre part connaissance et critique de la connaissance. Elle s'inscrit dans la conception du matérialisme historique qui entend la création comme connaissance et la connaissance comme création, non pas seulement mentale et non pas seulement matérialisée, mais mouvante entre les deux. L'image dialectique engendre la notion d'« aura ». Benjamin dit: « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »¹. Cette relation entre le mouvement et l'image m'amène à développer davantage ma conception de la profondeur et de l'éclatement de l'image.

La profondeur contient le temps et l'espace, la profondeur de la profondeur, primordiale, indéterminée, nécessaire à l'image pour qu'elle fasse image. C'est une puissance de l'image qui se charge de temps et qui est actualisée simultanément par l'éclatement de

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.479.

l'image. L'éclatement fracture la surface et permet à ce qui se tient au fond de surgir de la profondeur pour advenir dans l'éblouissement. Ce mouvement simultané c'est la potentialité de l'image. La potentialité du *faire-image* dans sa mobilité. L'image est processus et son processus est celui de l'expérience du débordement. Cet énoncé répond à nouveau à ces questions : qu'est-ce qu'une image ? et qu'est-ce qui fait qu'une image fait image ?.

Comme je l'ai dit auparavant, ce mouvement dans la profondeur et l'éclatement engendre deux lieux : la structure métaphorique comme lieu idéal de l'image et *l'image-lieu* comme lieu de l'avoir-lieu de l'image. La structure métaphorique est une tension d'écartement qui se crée entre l'oeuvre et le regardeur et qui permet à l'image de se former. C'est un espace oeuvré qui se vide et se remplit entre la vie, la réalité du regardeur et l'oeuvre pour devenir dans la totalité de la relation un lieu de l'image, un lieu de fiction où la mémoire et la matière s'influencent mutuellement. Dans ce lieu, l'image est en constant renversement dans l'oscillation entre l'abstrait et le concret, le virtuel et l'actuel. L'image nécessite un lieu pour exister, elle loge dans la structure métaphorique et, simultanément, crée un lieu. Le lieu créé par l'image est un espace singulier et général à la fois qui se retourne sur lui-même pour *faire-image*. L'intériorité et l'extériorité se renversent pour montrer leur envers. Dans ce lieu, l'image singulière suit la transformation de sa situation plus générale. Ensemble, elles génèrent à la fois un événement et elles sont l'événement. Ici, l'image se donne comme ouverte par un dosage entre le singulier et le général dans la charge indicielle. *L'image-lieu*, cet espace où des figures se répondent, sans laquelle des

zones de durées se dénouent, devient une fluidité qui entraîne la totalité des impressions dans l'expérience. C'est un emplacement en constante redéfinition où se répète une fiction construite par l'imagination du regardeur.

La profondeur et l'éclatement de l'image, la structure métaphorique et *l'image-lieu* sont non-seulement des caractéristiques du fonctionnement de l'image mais aussi des outils créatifs pour que nous puissions mettre en place le lieu de l'avoir-lieu de l'image.

En conclusion de cette recherche, l'image serait un processus de perception et un processus en création. Elle ne perd pas son sens mais, à travers le temps, de nouvelles formes d'images sont proposées à notre expérience.

Remerciements

Je remercie la Faculté des études supérieures, le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, et la Fondation Desjardins qui m'ont donné l'opportunité de poursuivre mes études doctorales.

Ma directrice de recherche, Madame Jocelyne Alloucherie, m'a soutenu dans cette expérience. C'est grâce à la confiance qu'elle a toujours eue en moi, à sa grande sensibilité artistique, à sa pensée active et à ses connaissances qu'elle m'a transmises que je suis arrivé aux fins de ce projet de doctorat. Mon co-directeur de recherche, Monsieur Elliott Moore, avec sa grande érudition, sa pensée fluide et sa foi dans la création, m'a poussé à creuser toujours plus loin. Je les en remercie et leur exprime toute ma gratitude.

Mes parents, ma famille, mes amis proches et lointains m'ont supportés et encouragés dans les moments agréables et difficiles. Merci à vous.

Table des matières

Court résumé.....	2
Long résumé.....	3
Remerciements.....	10
Table des matières.....	11
Liste des documents visuels.....	13
Épigraphe.....	15
Introduction.....	16
L’amorce d’une réflexion.....	19
Henri Bergson : l’image, de sa virtualité vers son actualité.....	21
Sergei Eisenstein : la création de l’image par l’attraction.....	26
L’image comme processus.....	31
L’image.....	32
Le Médium et le corps.....	35
Le <i>faire-image</i>	39
L’image synchronique comme qualité.....	43
La structure métaphorique comme lieu des images....	49
L’ <i>image-lieu</i>	54
Le lieu de l’avoir-lieu de l’image.....	67
Habiter par la création.....	73
Rapport critique : l’image face aux images de masse.....	87
Influences des technologies sur l’image : la transformation des outils en rapport concret, conceptuel et imaginaire avec la création.....	94

Réflexion sur les oeuvres : un mouvement entre l'intuition et la conceptualisation.....	113
La symétrie des différences.....	115
L'Ombre survivante.....	117
Personnes.....	119
Cités.....	123
Devenir.....	131
Faces.....	132
Restes.....	133
Bibliographie.....	136

Liste des documents visuels

1. Richard Avedon, *Marilyn Monroe, Actress, New York City, May 6, 1957*. Source : Maria Morris Hambourg et Mia Fineman, *Richard Avedon Portraits*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.
2. Jean-François Côté, *La symétrie des différences*, partie de l'installation vidéo, 2002. Source : Archive personnelle.
3. Antonello da Messina, *La Vierge de L'Annonciation*, 1475-76. Source : Gioachino Barbera, *Antonello da Messina-Sicily's Renaissance Master*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2005.
4. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-23 (inachevé). Source : Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp-The Bachelor Stripped Bare*. Boston, Museum of Fine Arts, 2002.
5. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1•La chute d'eau, 2•Le gaz d'éclairage...*, 1946-66. Source : Marcel Duchamp, *Manual of Instructions for Étant donnés: 1•La chute d'eau, 2•Le gaz d'éclairage...*. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1987.
6. Eupalinos, *Le Tunnel de Samos*, 514-524. Source : {<http://homepages.cwi.nl/~aeb/math/samos/>}
7. Giotto, *La Chapelle de Scrovegni*, 1304-06. Source : Bruce Cole, *Giotto: The Scrovegni Chapel, Padua*. New York, George Brazillier, 1993.
8. Henri Matisse, *La Chapelle du Rosaire*, 1948-51. Source : John Jacobus, *Matisse*. Paris, Les Éditions du Cercle d'Art, 1974.
9. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, graphite sur papier, 1970. Source : {www.robertsmithson.com}
10. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970. Source : {www.robertsmithson.com}
11. Caravage, *Narcisse*, 1597. Source : Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Londres, Phaidon, 1998.
12. Diagramme de la démonstration perspective de Brunelleschi, vue en plongée. Source : Martin Kemp, *The Science of Art*. New Haven, Yale University Press, 1990.
13. Diagramme de la démonstration perspective de Brunelleschi, vue face au baptistère. Source : Martin Kemp, *The Science of Art*. New Haven, Yale University Press, 1990.
14. Douglas Gordon, *Déjà vu*, installation vidéo, 2000. Source : Douglas Gordon, *Timeline*. New York, Museum of Modern art, 2006.
15. Peter Campus, *Aen*, 1977. Source : Chrissie Iles, *Into the Light-The Projected Image in American Art 1964-1977*. New York, Whitney Museum of American Art, 2001.

16. Janett Cardiff, *Théorie du Complot/Conspiracy Theory*, promenade audio et vidéo, 2002. Source : Parachute, *Écrans numériques_digital Screens*, numéro 113, 01-02-03-2004, Montréal, Les Éditions Parachute, 2004.
17. Christian Boltanski, *Monument : Les Enfants de Dijon*, 1986. Source : Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon, 1997.
18. Diego Vélasquez, *Las Meninas*, 1656. Source : Dieter Beaujean, *Diego Vélasquez-Sa Vie et son oeuvre*. Cologne, Könemann, 2000.
19. Jean-François Côté, *La symétrie des différences*, partie de l'installation vidéo, 2002. Source : Archive personnelle.
20. Jean-François Côté, *L'Ombre survivante*, photographies extraites du corpus, 2003. Source : Archive personnelle.
21. Jean-François Côté, *L'Ombre survivante*, corpus photographique, 2003. Source : Archive personnelle.
22. Jean-François Côté, *Personnes*, corpus photographique, 2005. Source : Archive personnelle.
23. Jean-François Côté, *Personnes*, photographies extraites du corpus, 2005. Source : Archive personnelle.
24. Jean-François Côté, *Personnes*, photographie extraite du corpus, 2005. Source : Archive personnelle.
25. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, Galerie R3, 2006. Source : Archive personnelle.
26. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, chaise moulée en béton et tubes pleins en acier, 2006. Source : Archive personnelle.
27. Jean-François Côté, *Cités*, première esquisse du dispositif de l'installation vidéo, 2006. Source : Archive personnelle.
28. Michel-Ange, *La Chapelle des Médicis*, 1520-1534. Source : Ludwig Goldscheider, *Michelangelo-Paintings, Sculptures, Architecture*. Londres, Phaidon, 1953.
29. Intérieur du couvent de la Chiesa San Marco de Florence, 1290-1443. Source : Cesare Fasola, *The Convent of San Marco in Florence and the Paintings of Fra Angelico*. Florence, Azienda Libraria Editoriale Fiorentina, 1950.
30. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, Musée d'art contemporain de Santiago (Chili), 2007. Source : Archive personnelle.
31. Jean-François Côté, *L'Ombre*, " Still frame ", vidéo *Cités*, 2006. Source : Archive personnelle.

« On pourrait dire de chaque projet comme d'une histoire d'amour inachevée: aujourd'hui ce serait plus beau. Et cela signifie pour chaque artiste authentique l'envie de refaire, non pas de refaire pour changer quelque chose (ce qui est le propre des gens superficiels) mais de refaire à cause d'un étrange sentiment de la profondeur des choses, pour découvrir quelle sorte d'action pourrait se dérouler dans le même contexte, ou vice versa, comment le contexte, avec de légères altérations, modifierait l'action. »

Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*

Introduction

Cette recherche porte sur l'image. Par image, je n'entends pas seulement sa visibilité. Il s'agit de l'image considérée dans ses dimensions imaginaire, conceptuelle et concrète. Dans le mouvement de sa production, dans la profondeur et l'éclatement, l'image est une construction dans le temps en transformation continue. Je la considère produite par la faculté d'imagination et de création inséparable de la vie de l'homme et de ses expériences. Vision singulière d'un individu, elle devient collective par les relations qu'il entretient avec les autres. Telles sont les bases de cette étude de l'image. Celle-ci acquiert mémoire et conscience qui s'inscrivent dans sa production. Chaque fois, elle se donne dans sa totalité comme une image synthèse du monde.

Dans ce texte, je dégagerai des modes de production de l'image par l'idée qu'elle est imaginée, conçue et construite par l'homme et par la contiguïté des dimensions qui la constituent. Ma problématique de recherche est : L'image est-elle en train de perdre son sens pour qu'un sens renouvelé se révèle dans une nouvelle forme d'image, dans une nouvelle expérience imaginaire ? Elle pose simultanément l'image dans sa généralité et dans son actualité ce qui m'amène à dégager les manières de penser et de construire l'image dans la profondeur et dans l'éclatement, dans les glissements entre ses temporalités et ses spatialités. Par une méthodologie de travail qui oscille entre l'intuition et la conscience où le processus engendre la réflexion, je présente les idées sous-jacentes à l'image et à son incarnation dans les différents médiums d'expression tels la vidéo, la photographie et l'installation. Ainsi, dans cette recherche, je visite le lieu de l'image ; je scrute l'action du *faire-image* ; je propose la mise en place d'une structure métaphorique comme espace où se forme

l'image ; je sonde la production d'une *image-lieu* comme image fictive ; je parcours le lieu de l'avoir-lieu de l'image.

Cette réflexion critique accompagne mes trois oeuvres réalisées dans le cadre du doctorat : le travail photographique *L'Ombre survivante* présentée à Québec au centre VU, le corpus photographique *Personnes* présenté à Québec à la galerie Le 36 et l'installation vidéo *Cités* présentée à Trois-Rivières à la galerie R3, à Québec à la Galerie des arts visuels et à Santiago (Chili) à la VIII^e Bienal de video y nuevos medios. Lié au processus de création où la recherche pratique et la théorie s'entrelacent et non une description où la pratique émerge de la théorie ou inversement la théorie émerge de la pratique, cet aspect récent du rapport entre la recherche universitaire et la création artistique est au coeur de mon intérêt dans ma recherche doctorale. Ainsi, le synchronisme de ma problématique de recherche approfondit des questionnements et des réflexions à propos de la création et de l'image en relation avec les nouveaux outils technologiques.

L'amorce d'une réflexion

Mon projet de recherche-création s'appuie sur certains aspects et éléments présents dans les travaux de ces penseurs-créateurs. Je vais les aborder dans leurs singularités pour développer ce qui me semble essentiel à ma recherche-création. Ainsi, ils me permettent de clarifier des notions complexes et de mettre à nu des structures qui organisent des idées, des concepts, des sensations. Ils pensent l'image et l'intègrent dans leurs recherches. Bergson pense l'image dans son parcours du virtuel vers l'actuel alors qu'elle traverse des zones de durée et de simultanéité. Eisenstein pense et crée l'image matérielle vers l'image de la pensée par l'attraction entre les éléments qui lui donnent une autre dimension. Leurs pensées pourraient être réunies par cette conception de l'image qui se produit dans la profondeur et pose la nécessité d'un espacement pour que s'insère le temps dans la matière. Dans la suite de leurs recherches, cette mise en relation m'aide à élaborer l'image dans sa profondeur et son éclatement, dans ses dimension imaginaires, conceptuelles et concrètes.

Walter Benjamin, par sa conception de l'image dialectique, de l'image authentique et de l'« aura », ainsi que Giorgio Agamben par sa conception de la mémoire, de l'imagination et de la production de l'origine, influencent aussi ma recherche.

Henri Bergson : l'image, de sa virtualité vers son actualité

Henri Bergson développe une pensée dont l'intuition est la méthode. Par celle-ci, il considère mal analysés certains *mixtes* effectués par l'esprit. Ainsi, fait-il une différence de nature entre le virtuel et l'actuel, le temps et l'espace, la mémoire et la matière, le souvenir et la perception, la durée et la simultanéité. Le passage entre eux ne peut se produire que par un changement de nature, soit l'élan vital. Ainsi, de la mémoire à la matière, il y a une modification de l'expérience humaine en tant qu'expérience authentique inscrite dans la profondeur de la mémoire. Cette expérience existe en fonction de la tradition au lieu d'être liée aux modes habituelles.

Bergson soulève dans *Durée et simultanéité* cette illusion qui est la spatialisation du temps. Cet amalgame confond les différences dans la perception. La succession y est entendue comme simultanéité et la simultanéité comme succession. Cette mixité amène à considérer le temps déjà tout fait, alors qu'il se fait et se défait dans la continuité. Cependant, Bergson relève l'impossibilité de le saisir d'un coup dans son mouvement de construction et de déconstruction car nous sommes intérieurs au Temps. Nous vivons enveloppés de lignes de forces qui se développent en intensité et nous ne pouvons capter que la simultanéité de flux propre aux événements qui nous entourent. Il faudrait nous extraire pour observer de l'extérieur. Aussi, dans ce livre, Bergson introduit les transformations qu'engendre le mouvement sur le temps réel et sur la simultanéité des instants dans l'expérience. La dilatation du temps, la dislocation de la simultanéité et la contraction de l'espace en sont les effets. Ces modifications entraînent une cohabitation du présent avec le passé et le futur alors que se

dédoublé le temps à chaque instant. Celui-ci se comprime dans le passé et se détend dans le futur. Ces conceptions de Bergson m'amènent à dégager des fonctionnements complexes inscrits dans la photographie et dans la vidéo. La photographie est une perception dans le présent d'un moment passé, ainsi dans le présent de la perception différentes temporalités cohabitent. La vidéo est une simultanéité de flux dans l'enregistrement d'une durée réelle. La perception du créateur est enregistrée en tant que durée pour être ensuite redonnée à vivre au spectateur. La photographie constituée d'une simultanéité d'instant et la vidéo constituée d'une simultanéité de flux englobée dans une durée forment, dans l'entrelacement de ces simultanéités, une image différente de ce qui la génère.

Henri Bergson pense le temps dans son dédoublement alors que le présent se déploie simultanément à chaque instant. De cette manière, il saute dans le passé et se projette dans le futur. Ainsi, le temps devient une cohabitation toujours actualisée du présent, passé et futur. Ici, un autre pan de sa pensée me propose une réflexion, celui de l'actualisation du virtuel vers le réel, de la mémoire vers la matière. Dans son livre *Matière et mémoire*, Bergson amène une compréhension élargie de ce mouvement. Il utilise la représentation d'un cône (le virtuel) dont la pointe est en mouvement sur un plan (le réel). Ce cône, dans sa profondeur, est constitué de couches où peut être appelé un souvenir, dépendamment de la relation avec le réel rencontré. Ce souvenir se transforme dans le parcours de son actualisation en image-souvenir, puis en image-perception avant de changer de nature et, d'un bond, devenir réel en s'incarnant dans la matière. Bergson précise que ce n'est pas seulement un niveau de la mémoire qui

s'actualise mais la totalité qui change à chaque instant dans sa rencontre avec le présent. Ainsi, nous pouvons parler d'un mouvement totalisant dans lequel l'être est investi, d'un temps unique ouvert et d'une durée fluide où se déroulent des instants simultanés. L'image dans son actualisation traverse différents niveaux de mémoire et se transforme avant de changer de nature, de se différencier et de se matérialiser. Ce processus engendre une mémoire involontaire, en relation avec le réel, et génère des formes imprévisibles et indéterminées dans l'incarnation de l'image. De la même manière, la totalité de l'art s'exprime dans chaque oeuvre singulière tout comme l'image générale s'exprime dans chaque image singulière.

Dans *l'Évolution créatrice*, Bergson précise le moment du saut alors que le virtuel change de nature pour devenir actuel. Il le nomme *l'élan vital*. Cette actualisation opère comme moment de création alors que le virtuel se différencie et que s'articulent ensemble la mémoire comme différence et la matière comme répétition.

« L'élan de vie dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création. Il ne peut créer absolument, parce qu'il rencontre devant lui la matière, c'est-à-dire le mouvement inverse du sien. Mais il se saisit de cette matière qui est la nécessité même, et il tend à y introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté »².

Ce mouvement de la différenciation engendre la nouveauté, le temps et l'invention étant unifiés dans l'actualisation. C'est la totalité dans son entier qui change à chaque instant. Bergson croit fermement à l'invention dans le processus de création.

² Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Éditions Rombaldi, 1962, p.244.

« L'ensemble de la matière devra donc apparaître à notre pensée comme une immense étoffe où nous pouvons tailler ce que nous voudrons, pour le recoudre comme il nous plaira. »³ L'intuition et l'intelligence s'entrelacent pour créer de nouvelles formes.

Ces conceptions influencent ma manière de penser l'image elle-même et sa présence dans l'espace. Construire l'un et l'autre dans leur différence mais dans leur contiguïté pour les articuler en préservant la qualité et la quantité, sans les additionner, afin qu'ils se génèrent l'un et l'autre dans ce qui est distinct. Matérialisée, l'image se transforme à nouveau alors qu'elle est virtualisée par la pensée de celui qui la perçoit. À chaque moment de son existence, l'image oscille entre le virtuel et l'actuel. J'ajoute que cette apparition de l'image engendre d'autres images à même son actualisation. Ainsi, nous nous trouvons devant une multiplicité de matérialisations possibles qui originent de la même image virtuelle. L'image des mondes possibles s'actualise et se réalise en s'insérant comme multiplicité dans la matière choisie. Incarnée et lancée dans le monde, cette image revêt une surface palpable et lisse qui cache l'impalpable et le granuleux. Perçue, elle générera à son tour de multiples images.

« Ce qui constitue le monde matériel, avons-nous dit, ce sont des objets, ou, si l'on aime mieux, des images, dont toutes les parties agissent et réagissent par des mouvements les unes sur les autres. Et ce qui constitue notre perception pure, c'est, au sein même de ces images, notre action naissante qui se dessine. »⁴

³ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.157.

⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presse Universitaires de France, 1939, p.71.

De sa virtualité à son actualité et de son actualité à sa virtualité, l'image se met en mouvement, se transforme et transforme l'autre.

Sergei Eisenstein : la création de l'image par l'attraction

La théorie des attractions d'Eisenstein se situe dans la tension, l'éclatement, le syncrétisme et la simultanéité alors qu'elle fait tenir ensemble les éléments de la totalité dans leurs conflits, leurs relations et leurs qualités. De plus, Eisenstein a pensé l'image de sa spatialisation vers sa temporalisation, de l'image matérielle vers l'image de la pensée.

De 1924 à 1946, Eisenstein innove avec sa conception du montage des attractions et celui des attractions intellectuelles. Il constate la force que possède l'image cinématographique et l'influence qu'elle peut avoir sur la pensée du spectateur. Il voit le montage comme la détermination du tout : dans le processus de montage se forme une image invisible générée par le conflit entre les éléments. Cette image virtuelle permet à la force de l'affect de pénétrer dans l'esprit de celui qui fait l'oeuvre et celui qui la perçoit. Ce rayonnement qualitatif qui déborde de la rencontre des éléments permet au montage de mettre le photogramme, le fragment, en relation avec le tout et avec le temps conçu comme ouvert. Le temps se libère du mouvement spatial mesurable. Ainsi, le mouvement et le temps sont les deux unités différenciées du cinéma qui permettent cet échange entre l'instant et la durée : celle qui réfère à l'instant donne une image indirecte du temps et celle qui renvoie à la durée prend forme dans la pensée de celui qui regarde. Le dynamisme du montage, au lieu d'être continu, opère par sauts successifs. Il se distingue de la linéarité par la relation discontinue. La transition entre chaque plan et la simultanéité du choc provoquent l'émergence d'une idée nouvelle. Les images débordent les limites de leur cadre par leur propre

puissance d'évocation et par leurs relations. Aujourd'hui, les nouvelles technologies utilisées au cinéma, amenées par l'exploration vidéo et le numérique, offrent d'autres possibilités de construire l'image qui s'ajoutent à celles déjà existantes et introduisent une nouvelle manière de manipuler et de structurer la matière filmique. Le montage en relation avec le mixage en couches, en trouées, en intégration, ouvre la possibilité de pénétrer dans la structure de l'image après le tournage pour la modifier. L'image numérique est constituée d'informations de plus en plus petites et aisément transformables. Toute nouvelle technologie possède la possibilité de modifier notre perception des images.

Eisenstein a utilisé cette qualité de la distance entre l'objet filmé et l'image. C'est une des particularités de ce cinéaste d'avoir saisi et renforcé cette différence par le mouvement de la caméra qui donne sa spécificité au médium cinématographique. Ensuite, s'insère, par le montage d'images et par la perception d'un spectateur, une nouveauté qui aurait pu ne jamais naître dans la réalité, une transformation du réel, une multiplicité de points de vue exprimés par l'artiste. On se retrouve maintenant avec une image constituée de deux caractères : l'un qui s'insère dans la matière filmique d'où émerge le second pour exister à l'extérieur du cinéma. Eisenstein instaure une cinématographie des concepts.

Le film *Potemkine* représente en lui-même une révolution visuelle alors qu'Eisenstein crée un monologue intérieur où le réel s'inscrit dans les données psychologiques et dramatiques du film où une présence très forte de l'architecture russe renvoie constamment à l'être humain qui l'habite. Il approfondit l'utilisation des angles de

caméra et des plans de détails, pousse le montage dans ses conflits de rythme (descendance et ascendance, chaotique et rythmé, lent et précipité), dans la structure interne de l'image (verticale-horizontale), dans la mobilité de la caméra (ce qui détache la prise de vue de la projection) et dans l'utilisation des gros plans.

Il introduit dans le cinéma le montage des attractions ce qui transforme profondément les principes de construction et déplace les limites d'expression du montage vers la libre association d'attractions indépendantes, d'images ou de suite d'images concourant à élever le thème. Le créateur choisit l'attraction non pas en fonction de sa force interne mais plutôt pour son intensité qui contribuera à la totalité. Les différentes images s'appellent, chacune étant de prime abord un fragment prélevé de la réalité et qui, dans l'association des images, forment à nouveau une totalité vraie, une fiction qui possède sa propre réalité. À la différence du photo-montage qui se donne dans le moment présent alors que chaque fragment renvoie au passé de sa réalité, c'est cette illusion que nous donne le cinéma de dérouler dans le temps réel qui nous renvoie simultanément à notre expérience quotidienne du déroulé externe-spatial et du déroulement interne-temporel. L'attraction au cinéma n'est plus ici conçue comme un principe de construction ou de montage mais plutôt comme une aspiration de l'image à gagner de nouvelles dimensions. Comme le dit Eisenstein :

« Le montage est conflit. La base de chacun des arts est toujours " conflit ". (Une curieuse sublimation " en image " du principe dialectique.) Et le plan n'est rien d'autre qu'une cellule de montage. Par conséquent, il doit également être considéré du point de vue du conflit. Conflit interne. Montage en potentiel, et dans

le développement de son intensité faisant exploser sa cage rectangulaire, et faisant éclater son conflit dans les impulsions de montage, entre les fragments de ce montage. »⁵

Nous retrouvons l'attraction dans la tension entre les éléments mais aussi lorsqu'elle génère une image virtuelle qui déborde de l'espace et des éléments.

Eisenstein ajoute de la profondeur alors qu'il pousse sa théorie des attractions vers un cinéma des attractions intellectuelles qui se concrétise dans *Octobre* plutôt sous forme d'exploration et qui atteint sa pleine expression dans *La ligne générale*. Eisenstein présente alors une cinématographie des idées par les images et par les objets insérés dans le montage qui dépasse la cohérence de leurs relations. Par la fiction, révéler la vérité.

« Nous pouvons dire maintenant que le principe du montage, à la différence de celui de la représentation, oblige le spectateur à créer, et que c'est grâce à cela qu'il atteint, chez le spectateur, à cette force d'émotion créatrice intérieure qui distingue l'oeuvre pathétique du simple énoncé logique des événements. »⁶

Chez Eisenstein le contenu n'est pas intellectuel, c'est par la construction et la mise en relation que se dégage le cinéma intellectuel.

Je m'appuie sur la pensée de Bergson, sa conception et son analyse du temps, de l'espace, du parcours de l'image et sur la

⁵ Sergueï Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1976, p.40.

⁶ Sergueï Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958, p.86.

théorie des attractions d'Eisenstein pour amener cette qualité de l'image qui se construit dans la profondeur et l'éclatement et qui engendre la possibilité d'ériger une image mettant en place un lieu à habiter, une intériorité qui se donne comme extériorité. Si je donne à vivre l'intériorité de l'image où est son extériorité ? Serait-ce une intériorité sans extériorité ? Seraient-elles présentes simultanément ? La rencontre de l'autre serait-elle son extériorité, une extériorité mouvante ? Serait-ce vivre une intériorité dont l'extériorité demeure un mystère ? Ou encore faire l'expérience du temps isolé de l'espace ? Une fois l'image incarnée, peut-elle donner accès à son intériorité ?

J'ai cette obsession de construire l'image de la pensée elle-même, de la déployer et d'installer un lieu pour la rencontre. Je veux donner à vivre l'image mentale en me servant de l'espace comme une faille pour mettre en place cette image variable, en compression et en expansion, qui se construit et se déploie dans sa profondeur et son éclatement.

L'image comme processus

« [...] c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu je reste là là-bas à droite dans la boue la main s'ouvre et se referme ça aide qu'elle s'en aille je me rends compte que je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image. »

Samuel Beckett, *L'Image*

L'image

Qu'est-ce qu'une image ? Qu'est-ce qui fait qu'une image fait image ? Qu'est-ce qui fait qu'elle s'expose ? Son exposition est-elle son avoir-lieu ? Dans la partie qui suit, je me donne à penser l'image et le *faire-image* qui implique les dimensions imaginaire, conceptuelle et concrète, antérieure et actuelle, les tensions et les glissements entre les temporalités et les spatialités qui la composent. Il est important de mentionner qu'une image ne fait pas toujours image. *Faire-image* est cette relation, à la fois complexe et simple, entre le corps, le médium et le regard. Cette communication permet au percevant de creuser, de créer un lieu d'accueil et en même temps au médium de déborder de lui-même. Là, le fond est mouvant et l'image se charge de temps. En d'autres termes, elle renvoie à différentes expériences : celles des images, du langage ou des substitutions qui se projettent sur l'axe vertical de la métaphore. Réfléchir et travailler sur l'image c'est non seulement observer son caractère visuel mais surtout scruter ses

dimensions imaginaire et conceptuelle qui lui procurent une autre ampleur et lui permettent de passer de l'individuel au collectif. L'image me force à réfléchir. Dans mon travail visuel, je pense son lieu qui m'entraîne vers le lieu de l'avoir-lieu, lieu de l'idée et de l'imagination où les images scintillent avant d'être incarnées.

L'origine de ma réflexion sur l'image est la mise en relation de deux icônes, « eikona », « image » : la Marilyn de Richard Avedon en lien avec le voile de Véronique⁷. Durant le chemin de croix, cette dernière aurait retiré son voile pour essuyer le visage du Christ qui s'y est imprimé. Ce voile devient ainsi une icône articulant les niveaux temporels et spirituels par un caractère à la fois humain et immatériel. Fiction ou réalité, Véronique, « vera icona », « véritable image », se dévoile et dévoile, par la mythologie collective, la Sainte-Face qui laisse sa trace sur le morceau de tissu pour *faire-image* dans un transfert direct du réel à l'imaginaire ou de l'imaginaire au réel.

Le portrait de Marilyn, réalisé par Avedon en 1957, s'inscrit dans une tradition de représentation de l'icône mais berce entre l'opposition icône-idole. De cette manière, l'icône se rabat sur l'idole et l'idole se projette vers l'icône. Avedon dévoile Marilyn et dévoile ce qui se trouve derrière le fard du spectacle hollywoodien en montrant une vedette du star system fragilisée et troublée. Je dresse un pont entre ces deux figures iconiques en me demandant pourquoi chacune d'elle fait image ? Est-ce la dimension historique et humaine, les croyances, les mythes, le tragique, la rencontre de temporalités, la vérité annoncée par la fiction, leur constante actualisation ?

⁷ Le récit de cette empreinte se retrouve dans l'Évangile apocryphe de Nicodème composé en grec au IV^e siècle.



1. Richard Avedon, *Marilyn Monroe, Actress, New York City, May 6, 1957.*

Cette mise en relation m'amène à introduire la notion de réel fictif comme une résistance du réel qui persiste dans la fiction de notre rapport à la réalité. Ce réel résiduel propose de vivre et de regarder autrement. Prendre le réel pour ce qu'il est, soit composé de fictions. De cette manière, le réel est entendu comme une construction et permet de choisir les éléments selon notre intention et de les mettre en place pour reconstruire une fiction dans un rapport au référent. L'attraction entre les éléments provoquent l'apparition de l'image d'une autre nature à la fois réelle et fictive, matérialisée et imaginée, qui oscille entre notre imagination et la réalité collective. L'image serait une fiction. Elle fonderait la possibilité même d'imaginer. De la travailler en tant que fabrication de la pensée la réalise en tant que telle. La montrer en soi, permet à l'image sans image de rejoindre celle qui oscille entre le réel et sa fiction. « La seule chose dont on ne

puisse faire une image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. »⁸ L'image exposée en tant qu'image donne à voir le sans-image et fait apparaître le « tout est possible ». Le sans-image devient l'habitat de l'image, la possibilité de son retrait. Dans l'incarnation, un évident s'effectue mais subsiste une trace et persiste un manque incarné par l'oeuvre qui dévoile l'essence du visible. L'image ne s'expose que dans l'incorporalité de son absence. Son exposition donne à vivre sa disparition qui laisse une place à celui qui la regarde. En ce sens elle est inclusive et créatrice. Aussi, donne-t-elle à imaginer. Elle possède le pouvoir de l'identification imaginaire. Ce sans-image ne capte pas l'instant mais s'installe dans la durée, dans la profondeur de l'image pour générer une fiction.

Le médium et le corps

Une image photographique, une image picturale, une image vidéographique sont des images incarnées chacune dans un médium qui sert de support et de véhicule à l'image. Nous pouvons aussi concevoir le corps humain comme un médium où différents types d'images mentales co-existent, c'est-à-dire l'image de pensée et l'image-souvenir. Ces modalités relient dans le corps, la mémoire, les souvenirs, les expériences, le vécu, les sentiments, l'expression. Plus générales, l'image-métaphore et l'image-concept, liées au temps et à la mort, permettent à l'imaginaire d'animer l'image et au concept de donner une image idéale. L'image se construit dans le temps, elle est l'accumulation d'une durée concentrée dans la mémoire. Cette dernière possède

⁸ Giorgio Agamben, *Image et mémoire - Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p.95-96.

la faculté d'intérioriser la durée, le réel résiduel et l'inépuisable. L'image agit telle un réveil et ouvre un espace imaginaire à l'intérieur duquel sont accueillis ces résidus du passé. Elle se fait dans l'interrelation entre l'image incarnée que nous voyons et l'imagination. Incarner c'est donner à voir l'invisible dans une distance infranchissable avec ce qui est proposé, c'est animer et rendre libre dans l'interrelation entre le visible, l'invisible et le regard. L'image ne montre que ce que génère le regard qui l'examine. Elle « attend sa visibilité de la relation qui s'instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent. En tant qu'image, elle ne montre rien. »⁹ L'image est à penser au-delà de ce qui est visible. Elle permet d'aller voir au-delà de l'horizon qui se présente à moi.

Ces réflexions sur l'image amènent à dégager trois modes de fonctionnement de l'image : elle est à penser au-delà de ce qui est visible (mode conceptuel) ; elle se construit dans le temps, elle est l'accumulation d'une durée concentrée dans la mémoire (mode temporel) ; elle agit tel un réveil et ouvre un espace imaginaire à l'intérieur duquel sont accueillis les résidus du réel (mode imaginaire, à la fois singulier et collectif).

Réfléchir à l'image dans sa relation avec le médium et le regard, avec le dispositif et le corps, amène à penser la dualité de la présence du corps et de la vision dans l'expérience. Le corps est déjà une image de l'homme. C'est une réalité à la fois imaginative, intuitive et physique. L'individu anime l'image, son imagination la transforme et son oeuvre à venir la réalisera. Dans la perception, elle s'inscrit entre un corps et un médium. « Une forme n'est pas

⁹ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p.37.

transposable hors de son support dont elle fait précisément un lieu. Son lieu lui est aussi essentiel qu'elle-même. [...] Une forme n'est pas là dans l'espace, elle est le là de l'espace. »¹⁰ L'homme est un faiseur d'images qui existent en lui et à l'extérieur de lui. Il est au centre, percevant et fabriquant, les créant en lui-même. Aussi, il en fabrique et en projette d'autres, imagine et matérialise. Il ne se définit pas par sa pensée mais par sa possibilité de penser et sa capacité d'engendrer des images. Il est un porteur d'images. Celui qui les incarne dans un médium sans les circonscrire pour en conserver l'infinité et la liberté. « La matérialité ne serait que ce lieu toujours labile de ce contact altérant les intervalles indistincts des limites qui agressent ceux-là mêmes dont elles forment les limites », énonce Didi-Huberman. L'image déplace les limites et fait image dans la perception par notre faculté d'imagination et de création. Par cette distance mentale, l'image se présente simultanément à travers son médium et se redouble pour renvoyer immédiatement à une absence dont elle est la projection. L'opacité du médium agit comme un refuge pour l'image, permet son propre évidement pour engendrer l'apparition de l'image dans l'interrelation entre l'oeuvre et celui qui la regarde. Le corps n'est plus simplement un espace ou un support de représentation, il est l'accès à l'intériorité d'un dehors où l'on réside. Les choses sont toujours vues de quelque part. Installer la place d'où l'on regarde les choses donne au regard la possibilité de se retourner sur lui-même. Le scrutateur et son déplacement mettent en relation le visible et l'invisible et donnent accès à l'image comme intuition immédiate de la durée directe et non-médiatisée.

¹⁰ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p.29.

L'homme habite l'image et l'image habite l'homme. La perception mesure le pouvoir réfléchissant du corps et l'affection en mesure le pouvoir absorbant. Le mouvement de la perception vers l'intériorité est absorbé en sensation puis est projeté vers l'extériorité. De cette façon, la perception est une action possible sur les choses et, inversement, l'action possible des choses sur nous.

« La mémoire n'est en effet pas possible sans une image (phantasma), laquelle est une affection, un pathos de la sensation ou de la pensée. En ce sens, l'image mnémonique est toujours chargée d'une énergie capable de mouvoir et de troubler le corps. »¹¹

Notre mémoire est la survivance des images du passé qui se mêlent aux images perçues dans le présent pour les influencer dirait Bergson. De cette manière, l'image imprime un mouvement au corps. Elle lui transmet un affect qui provoque l'expression. Ainsi, toute image en rapport à d'autres images consiste à la fois en une intériorité et en une extériorité. La réversibilité de l'image prise dans sa généralité et dans sa totalité lui donne la possibilité d'être simultanément une intériorité et une extériorité car elle est toujours en relation avec des images elles-mêmes réversibles.

Toutes les images se composent et s'influencent à partir d'une image mouvante et multiple, à savoir le corps de chaque individu. Les images et le corps se modifient dans leur interrelation. La multiplicité de centres engendre une image instable qui réside à la fois dans l'ensemble des choses qui nous entourent et dans notre corps. La perception comprend le corps comme point de vue et le

¹¹ Giorgio Agamben, *Image et mémoire - Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, p.41.

point de vue sur le corps. L'image est réversible tout comme le point de vue qui la génère.

Le faire-image

L'image se construit par une surimpression d'images de pensées, par la superposition de plans temporels dans la durée. Aussi, se fait-elle dans la simultanéité de sa présence et de son absence : matérialisée par celui qui conçoit l'oeuvre et réanimée par celui qui la reçoit. Imaginer une image sans image, l'image concrète se renverse et se déploie dans l'invisibilité de sa présence. Le *faire-image* possède une double direction, soit de l'abstrait vers le concret, de la conception à la matérialisation, du sensible à l'intelligible, de l'actualité vers la virtualité. À l'intérieur de ce mouvement s'insèrent successivement et simultanément trois niveaux : d'abord, l'image est intimement liée à l'intuition qui forme une image mentale, un incident sensible, pure sensation et pure expérience ; puis, lorsque travaillée, la conceptualisation s'insère dans le processus de construction de l'image ; ces deux niveaux en engendrent un troisième dans lequel l'image, lorsque perçue, s'entrelace à nouveau avec une trame conceptuelle ouverte dans l'expérience sensible du regardeur. Le *faire-image* touche à la dualité : imaginaire (une virtualité en formation dans une structure métaphorique) et réelle (incarnée dans un médium). Tenter de *faire-image* c'est prendre conscience de notre manière de la construire, de la composer et de la former pour produire de nouvelles expériences.

Prenons la simultanéité comme l'harmonie des contrastes dans l'actualisation du présent. Henri Bergson a développé la conception de la simultanéité dans son livre *Durée et simultanéité*. Cette dernière entraîne à penser la multiplicité du temps, la simultanéité-fiction, le temps-réel, la simultanéité des événements enveloppés dans la durée. Par l'intuition, elle propose une manière de percevoir le monde, de le comprendre et de le questionner. La conception simultanée est une fiction, une perception discontinue à l'intérieur d'une perception fluide du temps. Bergson dit :

« Le temps est pour moi ce qu'il y a de plus réel et de plus nécessaire ; c'est la condition fondamentale de l'action ; - que dis-je ? C'est l'action même ; et l'obligation où je suis de le vivre, l'impossibilité de jamais enjamber l'intervalle de temps à venir, suffiraient à me démontrer – si je n'en avais pas le sentiment immédiat – que l'avenir est réellement ouvert, imprévisible, indéterminé. »¹²

La simultanéité des événements deviendrait-elle la possibilité d'atteindre par la fiction cette durée fluide, cette continuité ?

Walter Benjamin a scruté la notion d'image dialectique¹³, dans le « choc » du mythe et de l'image, dans la contemporanéité du mythe et de la modernité. Cette image de mémoire et de critique réinvente la notion d'origine. L'image dialectique est d'une part forme et transformation, d'autre part connaissance et critique de la connaissance. Elle s'inscrit dans la conception du matérialisme historique qui entend la création comme connaissance et la

¹² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1998, p.162.

¹³ Notamment dans *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages* et dans *Origine du drame baroque allemand*. Cette notion a été éclaircie par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* et *Devant l'Image*.

connaissance comme création, non pas seulement mentale et non pas seulement matérialisée, mais mouvante entre les deux. Comprendre le monde par la relation entre la création et la connaissance, une connaissance engendrée par une poétique de la présence est la dialectique de ce matérialisme. Pour Benjamin, mythe et modernité constituent notre monde. Cela engendre la notion d'« aura » de l'image comme dimension historique et moment en suspension : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »¹⁴ Ainsi, l'« aura » agit comme un espacement du temps qui permet à l'image de se former. Rythmique, elle est une présence spécifique qui se tient en avant, en dehors ; elle se donne et se retient. C'est une « dialectique de l'arrêt » où se produit une rencontre de temporalités qui peut même changer la façon d'observer.

J'ai réalisé en 2002 une installation vidéo intitulée *La symétrie des différences*. Dans une salle carrée noire, j'ai disposé face à face, au centre de chaque mur, quatre volumes blancs de même dimension imposante. Sur ces volumes, sont projetés simultanément et successivement des histoires distinctes qui possèdent les éléments de base d'une narrativité. Ces images cohabitent dans leur différence. Elles s'unissent aux volumes rythmées par un mouvement d'exposition et de disparition. La temporalité de la narrativité est éclatée et nous ne pouvons la saisir d'un coup, celle-ci se déployant autour de nous. La simultanéité s'en trouve disloquée dans notre perception. Ce travail donne le choix de se mettre en mouvement dans l'espace

¹⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.479.

de l'expérience activant une pluralité de frontalités et de temps. Les écrans ont été oeuvrés comme des objets qui prennent une épaisseur, une forme, une matérialité pour résider dans l'espace et participer à ce dernier. Ainsi la construction des écrans modifie la structure du lieu, change la présence de l'image qui se tient dans l'espace au niveau du sol et permet au spectateur d'habiter différemment le lieu et d'être dans l'expérience, non plus devant mais dans l'événement.



2. Jean-François Côté, *La symétrie des différences*, partie de l'installation vidéo, 2002.

La symétrie des différences présente un monde pluriel. Elle transfère le point central de l'oeuvre dans l'espace, son centre devient mobile. La répétition des projections prend son origine dans la différence alors que le temps de l'oeuvre devient le rythme du regardeur et son rythme celui de l'oeuvre. Le spectateur devient un élément structurant. Rythme et dynamique densifient les éléments et s'ouvrent à leurs différences internes. Serait-ce là, dans cette rencontre, que se fait l'image ?

Je crois que produire une image qui oscille entre les temporalités antérieures et actuelles de l'image virtuelle, les spatialités du lieu de l'image concrète et les parallélismes engendrés par sa double identité génère un mouvement de continuité, de simultanéité et de rencontre. À la fois mouvante et suspendue, l'image se charge de possibilités qui lui permettront de se dévoiler.

L'image synchronique comme qualité

Le terme synchronique se définit comme ce « qui étudie ou présente des événements survenus à la même époque mais dans des lieux différents, des domaines séparés ; relatif aux aspects différents d'un même ensemble à un même moment d'une évolution »¹⁵. La synchronie multiplie les actions dans une structure. Liée à l'image, elle crée des trouées qui permettent de regarder au-delà de la surface et elle rend le temps poreux. L'image synchronique se fait par le regard et le déplacement dans l'accumulation des images perçues et imaginées.

« Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée... L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. »¹⁶

Elle se forme dans le parcours et dans l'expérience des différents lieux. L'image synchronique d'une pensée se situe en deçà de

¹⁵ Définition tirée de *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2007, p.2453.

¹⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.479-480.

toute mesure possible. Elle signifie dans l'oscillation entre le sensible et l'intelligible. C'est une co-présence dans l'instant. Le temps se charge d'images et l'image se charge de temps jusqu'à exploser. Les images et le temps s'influencent et résonnent l'un dans l'autre. En ouvrant l'instant, l'image peut-elle échapper au temps, être une modalité de l'éternité, hors du temps ?

La succession, la surimpression, l'accumulation, la dislocation, la dilatation et la contraction constituent la complexité de l'image comme dimension du *faire-image* et se situent dans l'expérience sensible offerte à l'autre qui retrouve un monologue intime, analogue au sien, une idée étrangère, une émotion inconnue, qui l'amènent à renouer avec sa propre expérience pour produire de nouvelles images. Cela dans un rapport mouvant entre les niveaux formels et référentiels. Les principes de construction de la fiction et la modification du réel constituent la structure de la création humaine. Ainsi entendue, l'imagination opère une distance mentale qui, dans un décalage, redouble la présence de l'image, la réfléchit en tant que différence pour la renforcer. La création de formes fonctionne comme une mise en oeuvre et une transformation. Par contre, l'image résiste toujours à son idéalisation totale. Le visuel crée une tension entre image concrète, idéale et imaginée. Sans cette tension, il n'y a pas d'image. Le conceptuel et l'imaginaire permettent d'effectuer une trouée dans le visuel, de créer une étendue, une tension d'écartement qui n'existait pas, pour pénétrer dans l'architecture de l'image. Ainsi, l'intimité de l'expérience vécue s'entremêle avec l'accumulation et la transformation constante de l'image. Le regardeur, par ses images de pensée, se situe dans le lieu de l'image. Ici, l'intériorité et l'extériorité se retournent l'une sur l'autre.

Cette image composée d'événements synchrones s'apparente à la liberté du regard du marcheur, un regard allégorique et métaphorique. L'allégorie est l'écriture de l'accumulation originaire en continuelle superposition entre la nouveauté et la mort. « Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial. »¹⁷ dit Walter Benjamin au sujet de Beaudelaire. Ce regard du « flâneur » attentif engendre une répétition narrative comme liberté d'inventer et dévoile une temporalité de l'errance dans une sédimentation des couches de temps. La variabilité de cette vision accentue, dans la perception, le synchronisme entre les images. Par exemple, l'errance dans la ville inscrit la multiplicité des images rencontrées dans une durée qui donne la possibilité à l'image de se construire mentalement dans le temps. Il s'effectue un déportement d'une place vers une autre dans le parcours. Ainsi, dure le souvenir d'un lieu visité et il persiste dans le suivant. L'image se transforme continuellement dans le réel et dans la mémoire. Ce rapport intime avec les lieux et les architectures qui nous entourent révèle une histoire. Le passé collectif rejoint le présent individuel de l'expérience dans une suspension de l'événement. L'image se façonne à partir d'une trame de souvenirs personnels et collectifs. L'errance dans la cité devient le lieu de la permanence et du fugitif, lieu qui expose l'architecture de l'image et permet au visiteur de l'habiter pour rencontrer son temps.

Concrètement, je pense l'image dans la profondeur et l'éclatement. Ainsi conçue, l'image est une construction en

¹⁷ Ibid, p.56.

mouvement composée de plans temporels déployés. Cette conception tend à redonner du temps et de l'espace à l'image.

La profondeur contient l'espace et le temps, la profondeur de la profondeur, primordiale, indéterminée, nécessaire à l'image pour qu'elle fasse image. Une profondeur qui ne s'est pas encore produite, qui n'a pas encore eu lieu, qui possède la possibilité de l'avoir-lieu, de sa production. Dans sa spatialité, une temporalité lui est introduite, au fond, dans le retrait.

« L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle. »¹⁸

L'instant d'une éternité où s'insère la fluidité de la durée. Concrètement, c'est une profondeur tactile, une frontalité déployée qui, dans le déplacement, génère le mouvement et trouble l'imagination. La profondeur est autant la trouée que l'avancée, une absence et une présence spécifique.

L'éclatement de l'image se produit par la charge du temps. Cette explosion tant spatiale que temporelle, engendre une dislocation, un aveuglement et une illisibilité. L'éclatement fracture la surface et permet à ce qui se tient au fond de surgir de la profondeur pour advenir dans l'éblouissement.

¹⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.341.

« L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée – il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. »¹⁹

Cette structure mouvante, qui brise la linéarité, amène la spécificité, la temporalité particulière à s'ouvrir. L'éclatement de l'image inquiète le visible et se situe en position critique face au temps présent. Cette immédiateté, cet instantané, fragmente la continuité temporelle et active l'échange entre temporalités et spatialités. Elle permet l'actualisation ; elle fait se tenir et se déployer les différents plans qui composent l'image. L'éclatement fait déborder l'image d'elle-même et la fait se tendre pour rejoindre le collectif et l'introduire en elle. Une fois formée et projetée dans le monde, elle renvoie ce qu'elle contient d'individuel, d'intime et de social dans la sphère du collectif.

Le mouvement de l'image, alors qu'elle se fait et se défait, est synchrone entre la profondeur et l'éclatement par des glissements et des tensions. Cette mobilité de l'image, alors qu'elle s'élabore, se constitue, se forme, s'installe et se dissipe dans la pensée avant d'être incarnée et donnée à la perception, insère déjà dans son intériorité, une multiplicité, un « tout est possible » lié à l'extériorité. La tension n'est jamais brisée ; l'image peut être seule sans être isolée.

¹⁹ Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p.346.

Désormais, l'image réside dans l'intuition et la réflexion. Ces dernières construisent notre relation à l'image en lien avec la profondeur et l'éclatement. Une profondeur fluide qui permet le retrait et tactile qui trouble l'image dans sa représentation. Un éclatement qui dévoile l'être-même de l'image en tant que communication. « L'émission d'une image, d'une relation mentale concrète entre des phénomènes, disons, pour être rigoureux, entre les images des phénomènes. »²⁰ Ainsi, l'image est idée, intuition et relation. Dans son étendue où se produit un écart, l'image conserve une tension entre l'idée et le réel. Cette distance temporelle interne et externe préexiste à l'image. Dès l'instant de sa production, elle est avant même qu'on se mette à la regarder. Sa distance sur le réel est sa fiction qui génère au même moment une vérité.

Par exemple, l'ombre projetée sur le mur de Corinthe en Grèce dont le contour a été tracé au charbon de bois par une jeune fille avant que son bien-aimé parte pour la guerre serait l'invention de la peinture. Cette action renvoie aussi à la photographie tel un désir de conserver le portrait de l'autre avant son départ. Relation entre l'observation et la mémoire, cette image du corps appelle un souvenir, tout comme l'ombre présuppose un corps qui puisse la projeter. Cette trace compose le récit de l'absence. Elle « rend visible l'invisible » dirait Paul Klee. Paul Valéry utilise une autre image :

« Quand nous commençons à apercevoir devant nous, ce qui était derrière nous, et voyons paraître ce que nous avons quitté ; et ceci par la continuation du même mouvement ; et cette chose qui redevient être

²⁰ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p.54.

cependant non la même, non le même soleil, et le même ; non le même printemps, et le même, cette sensation et cette contradiction qui nous divise, qui nous fait sentir que le même n'est pas le même, qu'il est à jamais derrière nous et qu'il est encore devant notre face, cela est le temps en personne. »²¹

Nous sommes au centre, dans l'oscillation. Cette fiction est nécessaire à l'ouverture et au déploiement du monde en tant que monde. Le silence commence par un espacement des temps, s'ouvre sur la parole et, de répétition en répétition, se refermera sur le dernier souffle.

La structure métaphorique comme lieu des images

À la fois simultanément, synchronie et continuité, l'image est un monde éclaté qui conserve une profondeur. Composée d'intensités, dans l'acte de la réception, elle soumet l'être au changement. La profondeur et l'éclatement engendrent une conception de l'architecture de l'image comme une structure métaphorique composée de temporalités et de spatialités. Bergson dit : « Temps et Espace ne commencent à s'entrelacer qu'au moment où ils deviennent l'un et l'autre fictif. »²² Cette structure persiste lorsque l'on fait disparaître par la pensée le contenu de l'image. Elle agit comme support de l'image qui installe une relation créative entre le regardé et le regardant. Une tension d'écartement se crée entre l'oeuvre et le regardeur qui permet à l'image de se former ; un espace oeuvré qui se vide et se remplit entre la vie (réalité du spectateur) et l'oeuvre pour devenir dans la totalité de la relation

²¹ Paul Valéry, *Cahiers I*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p.1316.

²² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1998, p.169.

un lieu de l'image, un lieu de fiction où la mémoire et la matière s'influencent mutuellement. Dans ce lieu idéal, l'image se compose et se forme. Il s'effectue un parallélisme entre les temporalités et les spatialités qui la structurent.

Cette conception peut être mise en rapport avec la forme et le rythme, entre ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est et sa présence originelle. « L'image est d'abord une réalité naturelle, car il est dans la nature de l'image de manifester ce qu'elle est, à savoir la nature elle-même. »²³ La structure métaphorique est un espace qui ouvre et maintient l'image dans son lieu originaire. J'ajoute qu'elle installe un lieu pour « le statut poétique de l'homme »²⁴, c'est-à-dire qu'elle lui permet de se positionner. Dans la mobilité, elle révèle l'image en magnifiant ses qualités et les circonstances de son événement pour la rendre sensible au regard. L'image est en constant renversement dans l'oscillation entre l'abstrait et le concret, le virtuel et l'actuel. La virtualité, l'instantanéité, le lieu sans lieu, l'intelligibilité, la matérialité sensible, la singularité quelconque, sont des particularités de la structure métaphorique où s'entrelacent la vision singulière et générale.

La structure métaphorique possède en elle-même un écart, une étendue qui permet la formation et la dissipation de l'image. Par elle, l'image a la possibilité de se matérialiser et de se virtualiser. Cette structure mouvante, un lieu sans lieu, où habite l'image donne à celle-ci la profondeur furtive et l'éclatement rythmique nécessaires à l'imagination et à la création pour engendrer une

²³ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie - Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.140.

²⁴ Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p.133.

forme allégorique et poétique. Ce lieu de l'identité et de la singularité permet alors d'effectuer un saut vers le général dans le *faire-image*. Des tensions et des glissements se produisent entre les temporalités et les spatialités, entre les pensées, les souvenirs, le médium et la matière qui composent l'image et l'organisent d'une manière inattendue dans le *faire-image*. Chaque fois, de nouvelles formes d'images engendrent de nouvelles expériences. Imaginez une image sans image alors que le sans image est l'habitat de l'image qui lui permet de se constituer ; imaginez la structure métaphorique comme un lieu sans lieu donné à l'image. C'est permettre à la structure métaphorique de donner « le statut poétique de l'homme sur terre ». Elle est le lieu idéal d'accumulation, de substitution et de déploiement qui fait accéder à sa position originelle. La notion d'origine nécessite ici de traiter de l'oeuvre d'art. Agamben dit :

« Ainsi, regarder une oeuvre d'art signifie : être projeté dans un temps plus originel, extase dans l'ouverture 'épocale' du rythme, qui donne et retient. Ce n'est qu'à partir de cette situation du rapport de l'homme à l'oeuvre d'art qu'il est possible de comprendre comment ce rapport – s'il est authentique – est aussi l'engagement le plus haut, c'est-à-dire l'engagement qui le maintient dans la vérité et accorde à son séjour sur terre son statut originel. Dans l'expérience de l'oeuvre d'art, l'homme est debout dans la vérité, c'est-à-dire dans l'origine qui lui a été révélée dans l'acte poétique. Dans cet engagement, dans cet être-projeté dans l'εποχη du rythme, artistes et spectateurs retrouvent leur solidarité essentielle et leur terrain commun »²⁵.

Dans ce processus, l'image devient le là de l'espace.

²⁵ Ibid, p.134.

Tout en écrivant, je continue à me questionner sur l'origine, les niveaux et les dimensions de l'image. Réside-t-elle dans la matière, dans le médium, dans l'espace, dans la mémoire, dans les souvenirs, dans la pensée ou dans tout cela à la fois ? Où est le lieu du *faire-image* ? Où est le lieu de l'avoir-lieu de l'image ? Ce lieu reste-t-il insaisissable ? Se redéfinit-il à chaque apparition de l'image ? L'image possède-t-elle une dimension non-constructible ? Son origine est-elle unique ou bien multiple ?

En tant que fabrication humaine, l'image nous donne la possibilité de nous approcher de l'instant de sa formation originelle, de sa constitution et de sa durée. L'écart entre l'antérieur et l'actuel fonde le renouvellement de l'image, sa durabilité et sa fugacité, sa construction et sa déconstruction. Le mouvement de l'image qui se fait et se défait dans sa relation entre l'ancien et le nouveau constitue l'actualisation de son identité. Sa mobilité est constitutive de son origine. L'image existe déjà mais nous devons l'incarner pour qu'elle possède sa double réalité mentale et physique. Sans son caractère visuel, propre à son extériorité, l'image ne pourrait pas se renouveler. L'aspect concret de l'expérience sensible permet la prise de conscience et la compréhension de notre manière de traverser le temps qui s'inscrit et inscrit notre expérience spatiale dans notre mémoire. Là, dans la tension d'écartement, spatialités et temporalités se renversent et s'entremêlent pour former une fiction. Nous touchons à l'intériorité de l'image. À ce moment, je dirais même que nous habitons l'image. Nous sommes en elle comme elle est en nous, elle permet notre déplacement.

Une image me vient d'une expérience. Je suis seul. Je me tiens debout, entouré par quatre murs blancs, d'un plancher en béton et d'un plafond sombre, très sombre. Le lieu semble carré et ne possède aucune fenêtre. Mon regard s'adapte à la seule lumière qui provient d'un faisceau lumineux projeté à partir d'un des quatre murs, à hauteur du plancher. Elle remplit la surface du mur opposé. D'intensité moyenne, sa luminosité est grise et granuleuse. Je suis accompagné par une chaise en béton et son ombre. Un cube blanc de petite dimension se trouve également avec nous, suspendu au milieu du plafond si on considère sa position dans le sens du faisceau lumineux et légèrement décalé à gauche dans l'autre sens. Son ombre se retrouve sur le mur lumineux. Je me déplace, mon ombre me suit variable dans son échelle. Seuls deux points dans l'espace me permettent de lui échapper, les deux angles du pan de mur d'où origine la lumière. Je peux changer l'emplacement de la chaise mais sa lourdeur amène à penser d'avance son futur emplacement. Le cube suspendu est fixé à une hauteur inatteignable, cela même si je monte sur la chaise, mais son ombre est modifiable par celle de l'objet quotidien et la mienne. Avec force, je prends la chaise et la dépose à droite du cube quelque peu en retrait de celui-ci. Je m'assois-là, face à mon ombre. Je suis dans l'image et à l'extérieur de celle-ci représentée par le cube suspendu. Je m'inscris simultanément dans le temps de l'image et dans l'image de l'espace pour occuper deux réalités au même moment. Peut-être même trois à présent, la vôtre.

L'image-lieu

Le locus où s'entremêlent la lumière, le temps, l'imagination, le particulier et le général amène à penser la situation, l'espace singulier et concret en relation à l'idée générale. La fragmentation de l'espace donne une valeur arbitraire et qualitative au site. L'éclatement n'installe pas la limite mais crée plutôt une dislocation de la continuité où le lieu agit comme signe concret de l'espace. L'image singulière suit la transformation de sa situation plus générale. Ensemble, elles engendrent à la fois un événement et elles sont l'événement. Ici, l'image se donne comme ouverte par un dosage entre le singulier et le général dans la charge indicielle. Le lieu donne à vivre une image qui à son tour crée un lieu. C'est la potentialité de l'existence d'un lieu où habite une image archétypique indépendante de toute matière et de toute oeuvre qui, une fois incarnée, animera l'imaginaire et proposera de nouvelles expériences.

L'image nécessite un lieu pour exister, elle loge dans la structure métaphorique dont nous avons traitée précédemment, et simultanément elle crée un lieu. Elle devient une *image-lieu*. « Les espaces reçoivent leur être des lieux et non de « l' » espace. »²⁶ Si l'on transpose cette conception d'Heidegger, les images reçoivent leur être de leurs lieux, de la multiplicité de la structure métaphorique, et non des autres images. Cela pour créer un lieu où l'homme peut habiter. « Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée

²⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences - Bâtir Habiter Penser*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p.183.

dans son être. »²⁷ Penser notre manière d’habiter le monde pour construire l’image puis l’habiter et ainsi donner à concevoir notre mondanité. L’image génère un lieu proposé à l’expérience. Nous ne sommes plus devant ni derrière l’image mais dedans. Ainsi, le lieu est à l’espace ce que la durée est au temps.

Dans la conception d’Heidegger du lieu, il n’y a pas d’espace sans aménagement. « Le lieu fait entrer dans une place la simplicité de la terre et du ciel, des divins et des mortels, en même temps qu’il aménage (Einrichtet) cette place en espaces. »²⁸ Il inverse une pensée de l’espace où sont distribués en points singuliers des sites. Plutôt, il généralise la spécificité du lieu en le transformant à nouveau en espace. Celui-ci est particularisé par le lieu qui à son tour est généralisé. De cette manière, se côtoient le général et le spécifique. Par l’installation d’une place du voir, il se produit une tension entre la mémoire quelquefois vague de lieux singuliers et une conscience intime et immédiate de ce qu’il y a à regarder par la présence du corps. Réfléchir à la construction de la place de celui qui voit accentue cette relation de la mémoire et de l’expérience sensible.

La dimension métaphorique, comme multiplicité, insère dans l’image des lieux en devenir : celui des souvenirs, de l’absence de la présence, d’un lieu de l’avoir-lieu ; et au même instant l’image génère la multiplicité du lieu : celle de l’étendue, de la fiction, de l’expérience, de l’identité. La traversée interne et externe des lieux se fait par l’accumulation des éléments de mémoire et de vision ; appel de toute chose créée à se superposer à toute autre ; transformation des groupes d’impressions les uns dans les autres ;

²⁷ Ibid, p.188.

²⁸ Ibid, p.188.

déportement d'un lieu à un autre. L'image se construit dans l'accumulation des sensations, des impressions et du visible.

Le lieu créé par l'image est un espace singulier et général à la fois qui se retourne sur lui-même pour *faire-image*. L'intériorité et l'extériorité se renversent pour montrer leur envers.

« Le lieu n'est pas l'espace, c'est une surface bi-dimensionnelle, immatérielle, le support de toute mondanité événementielle et humaine, le point de contact avec l'écorce terrestre qui tout à la fois fait écran comme la peau et établit le lien entre le dessus et le dessous, le recto et le verso, l'endroit et l'envers. »²⁹

Mais cette *image-lieu* crée un endroit et un envers de l'intériorité et de l'extériorité. Il multiplie les faces et les plans. Il déploie la dualité de l'expérience dans la tranquillité d'un cadre mouvant où se renverse le temps épuisé des certitudes lentement endormies du spectateur qui se réveille.

Quelles sont les temporalités qui constituent aujourd'hui l'image que l'on se fait du lieu ? Quelles en sont les figures ? Ce pourrait être des citations, des plans découpés, des plans temporels et spatiaux, ou encore de multiples matériaux, des amalgames, des mises en relation inattendues. Où en sommes-nous ? Nous n'oublions pas les figures spatiales de l'organisation temporelle de la survivance des lieux et des rythmes anciens qui peuplent nos souvenirs mais au même moment nous tentons de nous en affranchir. Nous préservons les temporalités du lieu par l'organisation de l'espace, par la parole, et surtout par l'image générée par l'expérience.

²⁹ Christian Godin et Laure Mühlethaler, *Édifier - L'architecture et le lieu*, Paris, Éditions Verdier, 2005, p.37.

Baudelaire débute ses *Tableaux parisiens* par cette expérience verticale, horizontale et simultanée de la modernité :

« Je veux, pour composer chastement mes épilogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. »³⁰

Imaginons habiter une boîte dans une boîte sans bord. Ce serait un endroit délimité où débute quelque chose, voir un confin de l'ouverture ou l'ouverture d'une extrémité. L'image se tient à côté, elle déplace la limite et permet le débordement. Elle indétermine la démarcation (par exemple, un habit lumineux). La finitude trace cette frontière où commence quelque chose. Un lieu peut contenir d'autres mondes par emboîtement mais ne peut être à la fois un autre. Notre empreinte dans cette boîte se fait par notre occupation qui donne du sens à l'espace. Benjamin dit : « Le XX^e siècle, avec son goût pour la porosité, la transparence, la pleine lumière, et l'air libre a mis fin à l'ancienne façon d'habiter »³¹. Ce désir d'unifier l'intérieur et l'extérieur, par la légèreté des structures, la verticalité des constructions, la transparence et la flexibilité des matériaux, a modifié notre relation à l'habitat. Ces espaces sont aujourd'hui considérés comme des non-lieux, lieux de passages, de circulation, de direction où les interactions sont textuelles, institutionnelles et machinales. Hyper-fonctionnels, ils

³⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du mal - Tableaux parisiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p.97.

³¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.239.

permettent de parcourir davantage de territoire tout en habitant partout et nulle part à la fois. Ce mode d'être entraîne un nomadisme qui installe une temporalité de l'errance accélérée. Celle-ci accentue et décuple les différences dans la perception. Des modalités non encore absorbées s'accumulent maintenant dans la mémoire. Ces endroits que nous concevons aujourd'hui comme des non-lieux seront probablement des lieux demain.

Escale à Orlando :

En février 2004, je me rends à Cap Canaveral afin de faire des prises de vue qui constituent aujourd'hui le corpus *Personnes*. Pendant le vol qui m'amène de Montréal à Orlando, j'apprends dans une revue qu'en 1965 Walt Disney projetait d'y construire *Walt Disney World*. Ceci entraîna un développement rapide de la ville alors que d'autres parcs d'attractions venaient aussi s'y installer. Ainsi émergèrent diverses constructions qui remplirent les espaces et s'étendirent à travers les cultures d'agrumes. Aujourd'hui, différents parcs de divertissement (des mondes autonomes qui meurent la nuit), de multiples hôtels et de gigantesques stationnements occupent les lieux. L'organisation de la ville entraîne une nécessité de se déplacer en voiture car souvent les routes sont sans trottoir. La marche est plutôt difficile et les sites ne sont pas pensés pour cette activité, exceptés les parcs d'attraction. Dans cette ville, il existe peu de possibilités de rencontrer l'autre, de discuter, de changer le rythme et la trajectoire toujours répétée des allées et venues : maison – voiture – travail – voiture – maison – voiture – centre commercial – voiture – maison. Cette urbanité fonctionnelle procure une apparence de bien-être qui confronte l'individu à un vide négatif. Ce type d'urbanité est-elle pensée pour être habitée ?

La dislocation, l'agglomération, l'expansion et le mélange des zones commerciales, résidentielles et industrielles sont des développements urbains de plus en plus répandus. Auparavant, les villes étaient protégées de la nature, aujourd'hui c'est l'inverse. Ces changements entraînent une perte de l'unité. Nous vivons dans un monde fragmenté et c'est dans le contact avec celui-ci que naissent de multiples identités. Non pas seulement par la pluralité des temporalités vécues mais dans la matière même et dans la manière dont le corps prend l'espace. Ces modalités de l'organisation de la vie urbaine sont en rupture avec la pensée bergsonnienne de durée et de continuité dans laquelle, en rapport à la création, l'oeuvre résulte de l'expérience passée introduisant sa pointe dans le présent. En parallèle avec la pensée d'Heidegger, nous sommes amenés à sonder l'habitable avec nos expériences pour édifier et habiter. « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »³² Aujourd'hui, oscillant entre le lieu et le non-lieu, l'habitation se complexifie et le résident a une difficulté grandissante à l'investir car il tend de plus en plus vers l'espace abstrait du dessin ou de la maquette générée par ordinateur. Ces changements sont dictés par la nécessité fonctionnelle et économique qui génèrent des environnements favorisant les performances, la solitude et la similitude. Ainsi, l'organisation et la réorganisation de nos espaces de vie regroupent des configurations multiples, des architectures modifiables, constituées de modules montables et démontables par l'utilisateur.

³² Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une Anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.100.

Notre espace urbain devient permutable comme l'est l'information avec laquelle nous travaillons tous les jours. Ce que nous appelons information est une projection de la structure interne de notre processus de pensée. Il en existe deux types : l'une qui s'adresse à la mémoire immédiate et l'autre à la mémoire à long terme. Autrefois, l'information était en majeure partie transmise de manière orale et constituait plus en un éveil de l'imaginaire qu'une fonctionnalité de la communication. Notre mémoire immédiate se retrouve d'autant plus sollicitée aujourd'hui alors que l'information se donne plus comme quantité et moins comme qualité. Cela influence et amène la pensée, qui habituellement ouvre une profondeur, à s'étendre tout près de ce qui est perçu, à se remplir et à se vider d'une manière accrue afin d'absorber ce trop plein qui l'entoure.

« Tout se passe comme si l'espace était rattrapé par le temps, comme s'il n'y avait pas d'autre histoire que les nouvelles du jour ou de la veille, comme si chaque histoire individuelle puisait ses motifs, ses mots et ses images dans le stock inépuisable d'une intarissable histoire au présent. »³³

L'individu est impliqué dans une relation où son attention se tourne vers l'instant présent et à la simultanéité des instants, ce qui entraîne une conscience accrue de la spatialité qui constitue son expérience. Enveloppés d'une simultanéité d'instant, pouvons-nous en prendre un et l'ouvrir, le déployer pour percer l'uniformité de la surface et accéder à la profondeur qui se trouve là, derrière ?

³³ Ibid, p.131.

L'information est multipliée. Nous en sommes bombardés et saturés. Les espaces et les temps de liberté se rétrécissent. Cette conscience qui s'étend se doit aussi de penser la profondeur, mais pour l'instant elle se tient dans un espace vidé où l'on coule du béton. Nous ne prenons plus le temps de regarder le temps. Face à cette information que nous envoie la société actuelle, nous nous identifions au vide, non pas un vide constitué de charge et de décharge, mais vidé de toute potentialité. Davantage transmise par l'image médiatique, l'information est de plus en plus maléable et nous surcharge. La distanciation mentale nécessaire à la distance critique se trouve bannie. Rejetée, l'image se doit d'être « clandestine »³⁴ pour exister. Dans le sens où l'image qui fait image agit dans l'ombre de la multitude des images médiatiques. Cette abolition de la profondeur de l'image fait couler l'image en l'empêchant de respirer. C'est non seulement la mort de l'image mais potentiellement la fin de l'imagination et de l'invention car c'est le retrait de la présence que l'on ferme. Seul un rapport avec la surface apparente survit et ce désir de la briser pour regarder au-delà et en-dessous du visible s'amointrit. L'homme ne se donne plus la possibilité de se rencontrer. Éliminer la profondeur, c'est faire violence à l'image, lui enlever son pouvoir de faire-image, lui retirer sa multiplicité, l'étendre à l'horizontale et lui enlever sa verticalité pour lui donner le pouvoir de diriger. Nous devons redonner du temps à l'image, lui insérer un espace de liberté. Aussi, il est fondamental de nous accorder du temps pour que l'image puisse s'inscrire intérieurement. Je crois qu'il est de l'essence de l'image d'être pensée dans sa profondeur. La pensée et les technologies actuelles permettent de pénétrer encore plus profondément et même de s'insérer dans sa structure pour la

³⁴ J'insère ici cette notion de *clandestinité de l'image* que j'emprunte d'une discussion avec Madame Jocelyne Alloucherie.

modifier. Elles accentuent la simultanéité des événements et le déploiement de l'image dans l'espace. Pensons l'image dans son double mouvement: dans la profondeur et dans l'éclatement.

L'image-lieu, cet espace où des figures se répondent, sans laquelle des zones de durées se dénouent, devient une fluidité qui entraîne la totalité des impressions dans l'expérience. C'est là que nous nous retrouvons dans le temps. Elle le fait refluer sur lui-même afin de provoquer des retours à l'origine. Incarnée et matérialisée, elle réveille le spectateur et crée un espace imaginaire, une profondeur habitée par la fiction pour produire et réanimer des images dont la place se retrouve derrière l'horizon de la situation où un indéterminé résiduel s'installe dans la pensée et l'active. Ce réveil ouvre un espace imaginaire à l'intérieur duquel sont accueillis ces résidus du passé pour renouveler l'image en continuelle transformation dans la structure métaphorique. Cette accumulation dans la mémoire et cette indétermination de l'avenir sont projetées dans le double mouvement de la perception.

La structure métaphorique, dont j'ai traitée précédemment, reste le lieu idéal de l'image, toujours en mouvement et en changement. Ce lieu génère des images mentales et virtuelles qui rencontrent des images matérielles et physiques et, ensemble, elles contribuent à créer une *image-lieu*. De cette relation tripartite est créé un lieu habité par le spectateur. Cette place est vécue comme un état fugitif en transformation qui s'étend entre le réel et la fiction. « Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité ; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisque aussi bien en rêve nous regardons tous yeux

fermés. »³⁵ L'*image-lieu* est un emplacement en constante redéfinition où se répète une fiction construite par l'imagination du regardeur.

J'introduis deux oeuvres littéraires, *La Divine comédie* de Dante et *Le Dépeupleur* de Beckett, parce qu'elles engendrent une *image-lieu*. Dante donne à imaginer une architecture pyramidale alors que Beckett donne à voir une architecture cylindrique. Ces deux oeuvres nous confrontent à des architectures habitées par des individus et des ombres. L'image de celles-ci se construit autant dans la profondeur que dans l'éclatement. L'architecture déploie l'image et permet de l'habiter. Ces oeuvres littéraires dressent une image dans la durée. Dante érige une cathédrale gothique qui tend vers l'élévation, le diaphane, et l'amour. Cet auteur révèle la dualité des choses par la symétrie et le contrepoids (l'ombre et la lumière présentes dans chaque chose). Beckett construit une caverne de caoutchouc et efface la nature. Chacune à sa façon, nous renvoie à notre manière d'être dans le monde. Ces oeuvres pensent *l'habiter*³⁶ par l'architecture de l'image. Une porte mène à la clareté et derrière elle se trouve l'obscurité. Dans la pensée, on entre par une porte mais on ne ressort jamais par la même. Par la métaphore, j'utilise la distance générée par la littérature pour accentuer l'apparition des images de pensée et peut-être rendre davantage palpable cette construction de l'image, cette manière de la faire.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Éditions de Minuit, Paris, 2001, p.58-59.

³⁶ Cette notion de *l'habiter* a été développée par Martin Heidegger dans un texte intitulé *Bâtir Habiter Penser* que l'on retrouve dans son livre *Essais et conférences*.

L'architecture pyramidale que nous pouvons dégager de *La Divine comédie*, telle une élévation constante de la pensée et de l'âme, permet de suivre Dante dans son parcours de l'enfer vers le paradis, témoin du sort réservé à l'humanité, des souffrances éternelles vers la béatitude éternelle. Chacune des trois parties possède son organisation : l'enfer, une descente dans les abîmes ; le purgatoire, l'ascension d'une montagne ; le paradis, une envolée vers la lumière. Durant son périple, Dante est guidé par l'amour qu'il porte à Béatrice, un amour absolu mais impossible. Il a rendu accessible au peuple son oeuvre par le niveau de la langue utilisée. Dans un double mouvement (le niveau de langue et le représenté), il a effectué un rabattement du sacré vers le politique afin d'augmenter la conscience de ce dernier. Il s'est donné la possibilité, comme individu, d'explorer l'invisible. Cette oeuvre échappe au temps, elle dure et toujours s'actualise. Dans la lecture du texte, nous oscillons entre l'image réelle du lieu décrit par Dante et l'image virtuelle d'une architecture que nous parcourons.

Dante arrivé à l'entrée de l'Enfer lit :

« " Par moi l'on va dans la cité des larmes ; par moi l'on va dans l'abîme des douleurs ; par moi l'on va parmi les races criminelles. La justice anima mon sublime créateur : je suis l'ouvrage de la divine puissance, de la haute sagesse et du premier amour ; rien ne fut créé avant moi, que les substances éternelles, et moi je dure éternellement. Ô vous qui entrez, laissez toute espérance ! "

Telles sont les paroles que je vis tracées en caractères noirs au-dessus d'une porte. Je dis alors : " Mon maître, ces paroles sont terribles. " Il me répondit avec un ton d'assurance : " Il faut renoncer ici à toute défiance, il faut bannir toute lâcheté ; nous sommes arrivés aux lieux dont je t'ai parlé ; tu y verras les

ombres plaintives qui ont perdu la connaissance de la béatitude. " En même temps mon guide me prit par la main d'un air riant, qui me rendit mon courage, et il m'introduisit dans les mystère de l'abîme. »³⁷

Après l'abîme de l'Enfer, suit le rempart qui environne le Purgatoire puis, les neuf cercles du Paradis qui mènent à l'unité, au point de lumière. Ces lieux de *La Divine comédie* sont habités par la présence d'ombres verticales, en mouvement ou forcées à l'arrêt, à travers lesquelles s'insère Dante dont le corps opaque projette une ombre au sol.

Dans *Le Dépeupleur*, Beckett installe une *image-lieu* cylindrique régulée et réglée où des êtres tentent de trouver une sortie avec l'aide d'échelles dont l'usage est réglementé par des lois. Les habitants de ce cylindre passent par divers états: certains possèdent l'espoir de trouver une faille dans ce lieu fermé sur lui-même, parcourent l'espace et montent dans les échelles alors que d'autres sont accroupis, découragés et vaincus. Ce cylindre de caoutchouc dur est une intériorité sans extériorité dans laquelle les trouées des murs en amènent à d'autres du même endroit sans jamais cheminer vers l'extérieur. S'il existe une extériorité, elle est un mystère. La nature est éliminée, même les corps desséchés sont sur le point de s'effriter. Beckett installe une place où se vit la déshumanisation, la perte de repères, la désintégration.

Beckett débute ainsi *Le Dépeupleur* :

« Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour

³⁷ Dante Alighieri, *La Divine comédie*, Paris, Garnier Frères, 1879, p.7-8.

l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences de cette lumière pour l'oeil qui cherche. Conséquences pour l'oeil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne. »³⁸

Dans cette oeuvre, la temporalité est transformée. « Les êtres de Beckett ont perdu le temps. »³⁹ Beckett épuise les possibilités de cette architecture et donne à vivre un temps qui dure dans la déshumanisation.

³⁸ Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p.7-8.

³⁹ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p.207.

Le lieu de l'avoir-lieu de l'image

« Eternity is in love with the productions of time. »

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Le lieu de l'expérience sensible, temporalisée, d'une possibilité du voir, un temps du voir, un dedans et un dehors, non une idée, un lieu qui n'appelle rien d'autre que sa présence, m'amène à penser la figure de L'Annonciation répandue dans la Renaissance italienne. Ce moment trouble où se produit l'apparition rend visible la venue de l'infigurable. Vers 1470, le Sicilien Antonello da Messina, dans son tableau *La Vierge de L'Annonciation* pense la position du regardeur et le situe à la place de l'ange. Nous sommes à la fois inclu et exclu car l'ange devient l'observateur et l'observateur devient l'ange annonciateur extérieur au tableau.



3. Antonello da Messina, *La Vierge de L'Annonciation*, 1475-76.

Dans l'acte de regarder l'oeuvre nous sommes une partie constructive dans la relation du voir à l'invisible. Nous sommes l'invisible porteur du message rendu visible. Nous devenons partie intégrante de l'image, nous l'habitons dans notre relation avec la vierge. Nous résidons dans le lieu de l'image créé par notre imagination qui déborde de nous-mêmes pour nous introduire dans une nouvelle expérience imaginaire. Nous incarnons simultanément la possibilité de l'image interne du corps individuel et externe du politique collectif, leurs endroits et leurs envers, où se tisse notre identité.

La fiction, mélange de l'imaginaire individuel (le réveil) et collectif (le mythe), serait une modalité originaire de l'image. Comme l'écrit Hans Belting : l'imaginaire « est en quelque sorte le fonds commun visuel et le réservoir d'images d'une tradition culturelle. C'est dans l'imaginaire qu'on vient puiser les images de la fiction et c'est grâce à lui qu'on les met en scène »⁴⁰. L'imaginaire et la fiction se condensent en une figure remarquable. Notre imaginaire individuel se tient dans la profondeur de l'imaginaire collectif. Nous nous insérons à travers les strates de la production collective d'images.

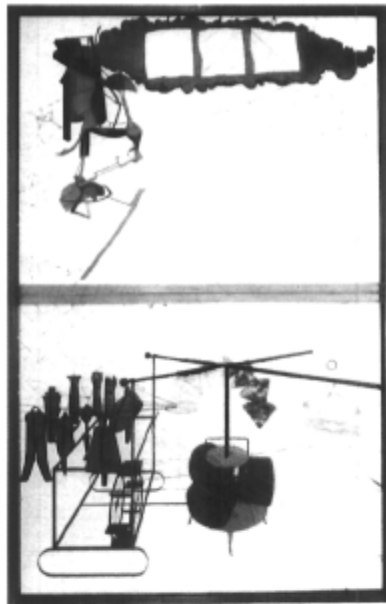
« L'histoire de l'humanité est toujours histoire de fantômes et d'images, car c'est en l'imagination qu'a lieu la fracture entre l'individuel et l'impersonnel, le multiple et l'unique, le sensible et l'intelligible – et en même temps, la tâche de sa recomposition dialectique. Les images sont le reste, la trace de tout ce que les hommes qui nous ont précédés ont espéré et désiré, craint et refoulé. Et puisque c'est en l'imagination que quelque chose comme une histoire est devenue possible, c'est à travers l'imagination que

⁴⁰ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p.102.

cette histoire doit à chaque fois et à nouveau se décider. »⁴¹

L'imagination est créatrice de nouvelles images qui proposent de nouvelles expériences imaginaires.

Deux oeuvres importantes de Marcel Duchamp expriment cette sensation : *Le Grand Verre*, réalisée de 1915 à 1923, et *Étant donnés : 1•La chute d'eau, 2•Le gaz d'éclairage...*, réalisée de 1946 à 1966. Duchamp déjoue notre regard et notre pensée, installe des lieux et imagine des récits en manipulant divers niveaux de représentation, la perspective et le temps.



4. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-23 (inachevé).

Dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, il travaille sur deux panneaux de verre qu'il superpose.

⁴¹ Giorgio Agamben, *Image et mémoire - Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p.68-69.

Ceux-ci sont séparés en leur centre par un horizon qui divise l'espace en deux portions. La mariée occupe la partie supérieure et les célibataires la partie inférieure. La transparence donne une profondeur au plan de verre et active un rapport à l'autre lorsque deux individus, chacun de leur côté, regardent l'oeuvre. Duchamp instaure un éclatement du point de vue et intègre l'accidentel et l'indéterminé. Il dit à propos des fêlures dans le verre : « elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime ». Duchamp a placé cet objet au caractère pictural et sculptural devant la fenêtre d'une pièce au Musée de Philadelphie. Ainsi l'oeuvre s'inscrit dans son environnement, l'intègre, y participe et se transforme. L'oeuvre est construite d'une simultanéité d'événements.



5. Marcel Duchamp, *Étant donnés* : 1•*La chute d'eau*, 2•*Le gaz d'éclairage...*, 1946-66. Vues extérieure et à travers la porte.

Duchamp a élaboré *Étant donnés* par un travail en strates qui se superposent pour construire l'image. Au premier plan, une porte percée par deux trous à la hauteur des yeux donne accès à un mur de brique troué qui s'ouvre sur une femme nue, jambes ouvertes, couchée dans la paille et tenant dans sa main gauche une chandelle qui éclaire une chute d'eau cinétique, constituée de petits miroirs, s'insérant dans un paysage baroque de collines et de bois. Cette oeuvre s'offre dans sa profondeur et dans l'accumulation des couches. Elle oscille entre sculptural et pictural alors que les trous de la porte donnent à la tridimensionnalité de l'oeuvre une compression des plans engendrant une bidimensionnalité picturale. Par notre regard qui traverse la percée, nous devenons sujet de l'oeuvre, un voyeur qui devient voyant par son point de vue. Nous pouvons croire que l'intériorité est séparée de l'extériorité par la porte mais c'est oublier que l'espace de l'oeuvre se dilate et nous contient lorsque nous nous tenons face à la porte. Duchamp met en place un lieu de l'avoir-lieu de l'image.

La mise en place d'un lieu qui installe le « tout est possible » de l'image, sa construction dans le temps et sa simultanéité, la profondeur et l'éclatement qui produisent l'image synchronique à la fois interne et externe, incluent dans l'élaboration de l'image la situation et la position du regardeur qui produit en lui-même d'inédites représentations. De cette édification, son imagination construit et produit le phénomène, ses temporalités et ses spatialités.

L'artiste rend possible l'installation du lieu de l'avoir-lieu. Son imagination tend vers le politique. « L'artiste est l'homme sans

contenu, qui n'a d'autre identité qu'une émergence perpétuelle au-dessus du néant de l'expression, ni d'autre consistance que cette incompréhensible station en-deça de soi-même. »⁴² L'imagination est le lieu où se construit la temporalité de notre conscience et son pouvoir politique peut éveiller ou contrôler les masses. La simultanéité des existences de l'image lui permet d'échapper au temps. C'est une modalité de l'éternité. Elle échappe à toute mesure et dure à travers ses dimensions. La perte de l'image est son refuge. Henrik Ibsen disait : « Seul ce qui est perdu est éternel. » Agamben s'exprime ainsi : « À l'instant où tu aperçois le caractère irréparable du monde, à cet instant-là il est transcendant »⁴³. Dans l'accumulation l'image se forme en un sédiment d'éternité. L'éternel s'insère dans l'instant et permet de retrouver le sens de chaque action en nous situant au-delà du passé et de l'avenir, dans le présent commun. « Voir simplement quelque chose dans son être-ainsi : irréparable, mais non pour autant nécessaire : ainsi, mais non pour autant contingent – c'est cela l'amour. »⁴⁴ Habité et habitant de l'image nous ressentons la mort comme ultime représentation, et l'amour comme métaphore de l'éternité. L'image est ainsi, image de l'infini.

⁴² Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p.75.

⁴³ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient - Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p.119.

⁴⁴ *Ibid*, p.119.

Habiter par la création

Je vais aborder cette partie sous l'angle de l'influence de ce qui s'est fait sur ce qui se fait et le désir de s'en libérer. Je mets en relation la notion d'Heidegger de l'*Habiter* avec quatre créateurs : Eupalinos (*Le Tunnel de Samos*), Giotto (*La Chapelle Scrovegni à Padoue*), Henri Matisse (*La Chapelle du Rosaire*) et Robert Smithson (*Spiral Jetty*). Tous de leur temps et même le dépassant, ces quatre créateurs possédaient une conscience élevée d'être dans le monde ce qui leur a permis de construire pour produire, de dévoiler ou de rendre visible. Ils ont élaboré des lieux où les éléments, travaillés dans leurs spécificités propres (sans enlever la qualité et la densité de chacun), permettent d'unir l'intérieur et l'extérieur pour se vivre et vivre ce mouvement plus grand, le temps. Il m'intéresse, dans la partie qui suit, de voir ces oeuvres avec mon regard actuel.

Ce mouvement entre l'habiter, le construire et l'habiter se présente dans mon travail dans la tension entre la singularité des éléments qui constitue l'image ; la soustraction pour que se rencontre des qualités ; la mise en conflit de ces éléments dans l'espace pour produire une image ; l'union de l'intérieur et de l'extérieur par la capacité que nous possédons de nous projeter dans tout l'espace ; la mise en place d'un espace pour que se produise le *faire-image* et que celui-ci génère le lieu à habiter. Penser le construire, le *faire-image*, le faire du *faire-image*, le *faire-image* tel que l'image se transforme pour devenir un lieu. Je tente de travailler dans le fondement de la vidéo, de la photo, dans la présence du corps dans l'espace, de son mouvement, de ses déplacements, de ses habitudes, de son effacement, comme

une manière de s'inscrire dans son environnement. Par une traduction, j'insère dans ces disciplines des éléments opératoires du théâtre et du cinéma.

Martin Heidegger, dans son livre *Essais et conférences*, développe la notion de *l'habiter* par un texte intitulé *Bâtir Habiter Penser*. Il donne de la profondeur à cette action alors qu'il la renvoie à notre façon d'être dans le monde. « La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur la terre est le *bauen*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. »⁴⁵ Nous devons d'abord apprendre à habiter si nous voulons construire. Ainsi, ce n'est plus le construire qui engendre une présence mais plutôt la présence en elle-même qui engendre le construire qui, à son tour, engendrera une présence. « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire. »⁴⁶ Cela amène le construire, le « faire habiter » comme « pro-duire » en tant que « faire apparaître ». Débordant le moyen, la technique « dévoile ce qui ne se pro-duit pas soi-même et n'est pas encore devant nous, ce qui peut donc prendre, tantôt telle apparence, telle tournure, et tantôt telle autre ».⁴⁷ Cette conception du mouvement habiter-construire-habiter ne peut pas être comprise seulement comme fabrication ou comme édification mais comme un accès au dévoilement. Cette manière d'être possède tout le pouvoir du tragique qui déchire le voile des apparences pour faire surgir la vérité : vivre le temps avec cette conscience d'être mortel et de n'être qu'un mortel. C'est en ramenant l'habitation à son être qu'il est possible de donner une demeure à celui-ci pour son séjour sur terre.

⁴⁵ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p.173.

⁴⁶ Ibid, p.192.

⁴⁷ Ibid, p.18-19.

Habiter pour construire permet de faire de l'espace un lieu qui ouvre et qui installe une place où l'on peut se retrouver et se connaître ; permet aussi de faire une faille dans le réel pour que s'y insère et se déploie le « se pro-duire » ; permet également de concevoir et situer l'avoir lieu comme tel ; permet aussi de penser ce qui fait le « faire apparaître ». Tel que le dit Heidegger : « il n'arrive jamais que je sois seulement ici, en tant que corps enfermé en lui-même, au contraire je suis là, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace ; et c'est seulement ainsi que je puis le parcourir ».⁴⁸ Nous projetons dans l'espace notre manière tri-dimensionnelle de percevoir d'où provient un type de construction à trois axes (x, y, z) qui donne des espaces à quatre murs auxquels nous additionnons un plafond et un plancher. Ainsi, c'est notre pensée qui structure les espaces dans lesquels nous vivons. Plus elle devient fonctionnelle, plus ce que nous construisons le devient aussi. Nous oublions peut-être que notre action dans ce monde est de vivre et de vivre son temps. Cela déborde largement la simple fonctionnalité.

Eupalinos a construit et creusé en Grèce le tunnel Pithagorio sur l'île de Samos afin d'amener l'eau de la source des Agiades à la ville de Pythagoreïon. Achevé en 524 av. J.C., dix années ont été nécessaires à l'élaboration et à la réalisation de cette architecture d'une longueur de 1350 mètres et d'approximativement 2 mètres de largeur et de hauteur. Le lieu fut creusé à partir de deux ouvertures, une au sud et l'autre au nord, et deux équipes devaient se rencontrer en son centre.

⁴⁸ Ibid, p.187-188.



6. Eupalinos, *Le Tunnel de Samos*, 514-524.

Paul Valéry a écrit un texte intitulé *Eupalinos ou l'architecte*, où se trouve un rapport semblable au construire et à l'habiter d'Heidegger. Sous la forme d'un dialogue, Phèdre raconte à Socrate sa rencontre avec l'architecte Eupalinos. Eupalinos jongle avec les idées dans leurs rapports aux choses et leur transformation dans l'acte de construire. « J'ai cherché la justesse dans les pensées ; afin que, clairement engendrées par la considération des choses, elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art »⁴⁹, dit Eupalinos à Phèdre. Idées et pratique s'entrelacent et s'influencent engendrant de telle sorte que celui qui construit se construit lui-même.

Cette oeuvre de haute ingéniosité, réalisée avec la précision du calcul et la maîtrise des nombres, a permis aux deux groupes de se rejoindre au milieu de la percée qui traverse une montagne. Cette trouée dans la matière relie un endroit à un autre et devient

⁴⁹ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1970, p.28.

un lieu qui instaure une distance et un intervalle. Le parcourir c'est se projeter au loin et, au même moment, se trouver au fond de soi-même. Ainsi, il n'y a plus qu'une entrée et une sortie mais plusieurs et l'on n'y entre jamais par la même porte. « Nous nous déplaçons toujours à travers les espaces de telle façon que nous nous y tenons déjà dans toute leur extension, en séjournant constamment auprès des lieux et des choses proches ou éloignées. »⁵⁰ Eupalinos édifie ses structures de manière à ce que sa construction « meuve les hommes comme les meut l'objet aimé ». ⁵¹ Il est possible d'édifier des bâtiments muets, parlants ou chantants. Ces derniers révèlent non seulement l'expression et le jeu tectonique, mais le souffle de celui qui l'a imaginé et érigé. Chantant, il devient autre chose que lui-même, un monument d'un autre monde. Dans une telle architecture, un mouvement se répand dans le corps de celui qui regarde et génère une image d'une structure différente. Elle lui ouvre son temps. Il s'en empare, elle s'échappe. C'est avec tout son être qu'il se tient là, qu'il embrasse l'espace d'un coup, qu'il sent, en dépassant ce lieu, son passage et son séjour dans le monde. Eupalinos dit de ce bâtiment changeant : « Il vit pour moi ! »⁵²

Eupalinos à Phèdre : « Mais ce corps et cet esprit, mais cette présence invinciblement actuelle, et cette absence créatrice qui se disputent l'être, et qu'il faut enfin composer ; mais ce fini et cet infini que nous apportons, chacun selon sa nature, il faut à présent qu'ils s'unissent dans une construction bien ordonnée ; et si, grâce aux dieux, ils travaillent de concert, s'ils échangent entre eux de la convenance et de la grâce, de la beauté et de la durée, des mouvements contre des

⁵⁰ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p.187.

⁵¹ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1970, p.20.

⁵² Ibid, p.29.

lignes, et des nombres contre des pensées, c'est donc qu'ils auront découvert leur véritable relation, leur acte. »⁵³

Giotto conçoit et réalise, de 1304 à 1306, *La Chapelle de Scrovegni* à Padoue en Italie. Il y a peint *La vie de Jésus*, *La vie de Joachim*, *La vie de Marie* et *Le jugement dernier*. Le travail de la couleur et la liberté qu'il donne à celle-ci sur la ligne dépassent la narrativité du récit. Il modifie la représentation picturale en rabattant le sacré sur le monde terrestre, de sorte que les personnages mythiques sont personnifiés par des paysans. L'image sacrée décole du mur, s'enroule et montre ce qui se trouve sous sa fine couche. Ainsi, Giotto insère l'homme dans l'histoire sacrée, il le fait participer activement à ce qui se situait auparavant au-delà de lui. Giotto construit un monde de géométrie et de proportion autant mathématique que philosophique et offre au monde sa propre image pour lui donner la possibilité de se regarder.



7. Giotto, *La Chapelle de Scrovegni*, 1304-06.

⁵³ Ibid, p.38.

Le lieu baigne dans le bleu. La frontalité est brisée car nous sommes enveloppés dans la couleur et dans le déroulement des récits qui se lisent en séquence et d'une manière quasi cinématographique. Giotto retire le point central du tableau et le situe dans l'espace où il acquiert une mobilité qui se trouve chez le spectateur. Le bleu des peintures est travaillé comme des masses qui s'enfoncent ou qui surgissent de la surface. Intimement lié à la symbolique, Giotto met en volume la couleur, fait déborder les limites, oppose volumes avec surfaces, engendre un centre mouvant et donne à vivre la couleur comme matière structurante. Dans ce sens, Giotto est un moderne. « Un tel travail chromatique produit donc l'effacement des angles, contours, limites, fixations, figurations, mais reproduit le mouvement de leur confrontation. »⁵⁴ Sa peinture est tectonique, elle donne à la statique la tension du mouvement.

Socrate à Phèdre : « un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'oeuvre de l'homme ! »⁵⁵

Henri Matisse s'est consacré à l'édification et à la réalisation de *La Chapelle du Rosaire* des Dominicaines de Vence, de 1948 à 1951. Il y insère ses manières de construire l'espace pictural et sculptural liés intimement à la lumière.

⁵⁴ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.405.

⁵⁵ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1970, p.41.



8. Henri Matisse, *La Chapelle du Rosaire*, 1948-51.

Dans ses oeuvres, Matisse donne la sensation de la profondeur sans utiliser la perspective amenée à la Renaissance comme système de représentation. Ainsi, il retourne sur eux-mêmes les influences passées et les moyens déjà acquis pour construire une oeuvre. Il exprime son époque par la couleur et par une pensée qui saisit l'espace dans sa totalité. « Si j'ai pu réunir dans mon tableau ce qui est extérieur, par exemple la mer, et l'intérieur, c'est que l'atmosphère du paysage et celle de ma chambre ne font qu'un... Je n'ai pas à rapprocher l'intérieur et l'extérieur, les deux sont réunis dans ma sensation. Je puis associer le fauteuil qui est près de moi dans l'atelier au nuage du ciel, au frémissement du palmier au bord de l'eau, sans effort pour différencier les localités, sans dissocier les différents éléments de mon motif qui ne font qu'un dans mon esprit. »⁵⁶ Il a traduit cette conception spatiale pour l'édification de Vence.

⁵⁶ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p.100.

La Chapelle du Rosaire m'a amené, dit Matisse, à « mettre en application les recherches de ma vie toute entière ». ⁵⁷ Il y fait du dessin sur céramique, du vitrail et de l'architecture. La chapelle est constituée de trois panneaux recouvrant les murs de céramique blanche où sont dessinés *Le chemin de croix*, *St-Dominique* et *La Vierge et l'Enfant Jésus*. Dans *Le chemin de croix*, il établit à sa manière le déroulement du récit de sorte qu'il débute au bas du mur à droite et sillonne l'espace mural pour se terminer au haut du mur à gauche. Un vitrail occupe le mur en face de *St-Dominique*, du plancher au plafond. Il propose une « idée de feuillage » ⁵⁸ et est constitué de verre « bleu outremer » transparent, de verre « jaune citron » dépoli et de verre « vert bouteille » transparent. La couleur est dans ce lieu totalement indépendante de la ligne. Leur union se produit par la lumière naturelle qui projette le vert, le jaune et le bleu sur les murs dessinés noir sur blanc. De plus, la couleur se meut dans l'espace et sur la surface du mur par le mouvement de la lumière naturelle. Matisse réunit l'intérieur et l'extérieur. La transparence du bleu et du vert permet de saisir l'environnement extérieur. Quelqu'un qui se trouve dans la chapelle peut voir un autre passer dans le paysage extérieur, par contre l'un et l'autre participent à deux mondes différents. Matisse considère cette chapelle dans sa totalité comme une oeuvre en soi. Il a construit un lieu en constant changement régi par l'influence de la lumière naturelle qui projette dans cet espace une picturalité mouvante et indépendante.

⁵⁷ Ibid, p.270.

⁵⁸ Les quatre qualificatifs qui suivent sont donnés par Matisse.

Matisse sépare les éléments, il les travaille dans leur spécificité pour conserver la qualité dans la synthèse.

« L'accord de tous les éléments du tableau qui participent à une unité de sentiment amené par le travail impose à l'esprit une traduction spontanée. C'est ce qu'on peut appeler la traduction spontanée du sentiment, qui vient non pas d'une chose simple mais d'une chose complexe et qui s'est simplifiée par l'épuration du sujet et de l'esprit de celui qui l'a traduit. »⁵⁹

C'est par soustraction et épuration qu'il a occupé et construit le lieu mais c'est par la densité présente dans chaque élément qu'il arrive à les réunir et à générer cette présence autre, invisible. « Quand j'entre dans la chapelle, je sens que c'est moi tout entier qui suis là... »⁶⁰ Matisse s'est investi totalement dans sa construction. Il s'y insère et, de cette manière, il lui transmet son temps. Durant sa vie, il a habité le monde pour le reconstruire et mettre en oeuvre un «orchestre de couleur».

Eupalinos à Phèdre : « O Phèdre, quand je compose une demeure, (qu'elle soit pour les dieux, qu'elle soit pour un homme), et quand je cherche cette forme avec amour, m'étudiant à créer un objet qui réjouisse le regard, qui s'entretienne avec l'esprit, qui s'accorde avec la raison et les nombreuses convenances,...je te dirai cette chose étrange qu'il me semble que mon corps est de la partie... »⁶¹

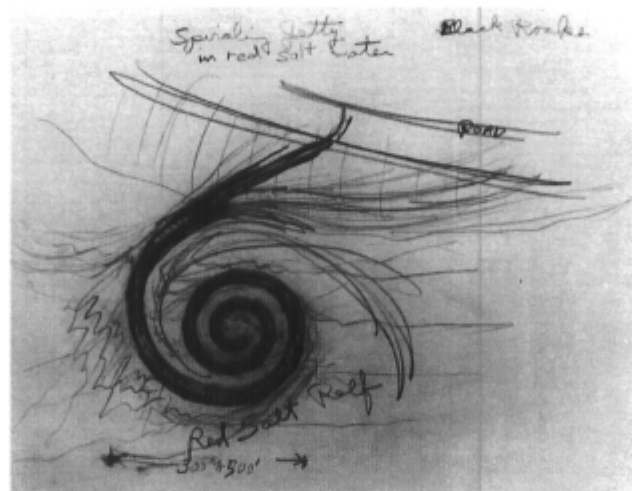
Robert Smithson a réalisée *Spiral Jetty* en avril 1970 dans le Great Salt Lake, situé à Rozel Point en Utah. Cette œuvre de *land art* est constituée de boue, de cristaux de sel, de roches et d'eau. Sa longueur

⁵⁹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p.127.

⁶⁰ Ibid, p.273.

⁶¹ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1970, p.36-37.

est de 460 mètres et possède une largeur de 5 mètres. Smithson a donné à *Spiral Jetty* une forme en spirale qui se replie sur elle-même. On retrouve cette forme peinte sur différents vases grecs. Si l'on observe la dynamique de la forme vers l'intérieur, elle retourne à l'origine alors qu'inversement, vers l'extérieur, elle se déploie à l'infini. Cette œuvre est construite avec de multiples éléments cohérents.

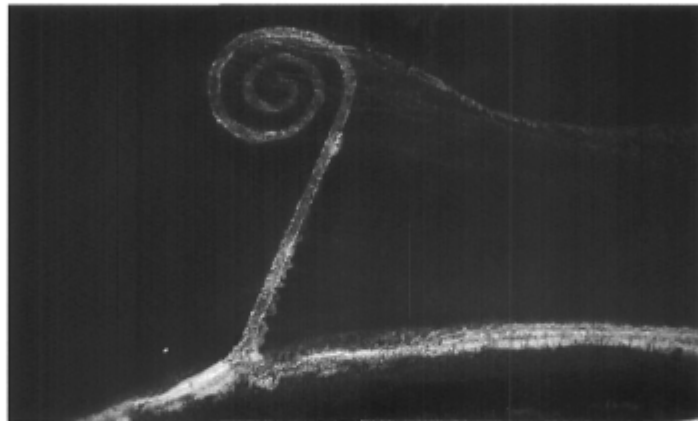


9. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, graphite sur papier, 1970.

Spiral Jetty accentue notre rapport aux multiples points de vue. L'œuvre étant réalisée dans des dimensions monumentales, elle est perceptible du haut des airs et dans le parcours du terrain où elle est érigée, au niveau du sol, à des distances variées. Il est important de différencier la dimension et l'échelle. La dimension est liée à la certitude alors que l'échelle est ce jeu pratiqué généralement par l'art, celui de l'incertitude. « The scale of Spiral Jetty tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art. »⁶² Ainsi des changements d'échelle sont provoqués dans la perception de

⁶² Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p.112.

l'œuvre, le spectateur peut voir d'un même point des mouvements perceptifs ascendants et descendants. Alors, un même point de vue renvoie aux autres visions possibles. La perception et l'incertitude engendrent une double occupation, celle d'être dans l'échelle de l'œuvre et d'être au même instant à l'extérieur de celle-ci : « Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception ».⁶³ L'échelle se joue de notre perception toujours changeante dans l'actualisation.



10. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Smithson dit de la spécificité du site :

« As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty. No ideas, no concepts, no systems, no structures, no abstractions could hold themselves together in the actuality of that evidence ».⁶⁴

⁶³ Ibid, p.112.

⁶⁴ Ibid, p.111.

Ainsi, c'est le paysage qui a révélé la forme et guide le processus de construction. L'œuvre ne fait qu'une avec l'environnement. « The work is not put in a place, it is that place. » L'intervention de l'artiste dans la nature n'existe que pour accentuer un état déjà existant du site. Comme il le dit, idée, concept, système, structure et abstraction se situent à l'extérieur de l'expérience de cette œuvre ce qui lui donne toute sa force. Nous pouvons discuter d'échelle de grandeur, de point de vue aérien et terrestre, de forme, de rapport aux monuments et dessins des civilisations anciennes, mais c'est dans notre déplacement que nous pouvons vivre l'œuvre, que nous pouvons vivre la sensation accentuée de se replier sur soi et de se déployer alors que nous sommes inclus dans un mouvement plus grand que nous : celui de retourner à l'origine et de se déployer dans l'immensité ; celui du sentiment de la sédimentation du temps.

Socrate à Phèdre : « Ne te semblait-il pas que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant ; ou plutôt, que le temps lui-même t'entourait de toutes parts ? Ne vivais-tu pas dans un édifice mobile, et sans cesse renouvelé, et reconstruit en lui-même. »⁶⁵

Dans un passage du texte de Valéry, Socrate demande à Phèdre d'imaginer la possibilité de changer une figure géométrique aux lignes rigides en lignes mobiles dans le mouvement de la perception et d'insérer du mouvement dans un objet visible.

« La vue me donne un mouvement, et le mouvement me fait sentir sa génération et les liens du tracement. Je suis mû par la vue ; je suis enrichi d'une image par

⁶⁵ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1970, p.42.

le mouvement, et la même chose m'est donnée, que je l'aborde par le temps, que je la trouve dans l'espace... »⁶⁶

Le temps et l'espace possèdent comme principe interne le mouvement. Par ce dernier, l'image est générée. Il est illusoire de penser l'existence de limites fixes, faisons disparaître les bords et concevons le temps et l'espace dans leur mobilité. Pensons la mobilité des limites pour produire l'image.

Si nous concevons notre manière d'être dans le monde par le changement et l'acte, nous nous donnons la possibilité d'accentuer notre participation dans le devenir du réel, la possibilité d'agir dans le mouvement qui se défait et qui se fait et la possibilité d'ériger une cathédrale avec une feuille de papier. À ce niveau, le tout dépend de sa manière d'être pensé et d'être construit. « C'est qu'il m'importe sur toute chose, d'obtenir de *ce qui va être*, qu'il satisfasse, avec toute la vigueur de sa nouveauté, aux exigences raisonnables de ce qui a été. »⁶⁷ Ces oeuvres qui se déploient dans la profondeur et l'éclatement nous offrent la possibilité d'habiter dans un réel reconstruit et mouvant et de nous construire dans le flux du réel. Elles développent une sensibilité qui ouvre le regard et le corps au mouvement du réel pour le sentir se faire, en avoir une image changeante et non arrêtée qui permet de la dépasser dans notre durée pour se vivre et vivre ce mouvement plus grand, le Temps.

⁶⁶ Ibid, p.54.

⁶⁷ Ibid, p.35.

**Rapport critique :
l'image face aux images de masse**

« voilà presque cinquante ans
 que dans le noir
 le peuple des salles obscures
 brûle de l'imaginaire
 pour réchauffer
 du réel
 maintenant celui-ci se venge
 et veut de vraies larmes
 et du vrai sang »

Jean-Luc Godard,
Histoire(s) du cinéma

Serions-nous dans un moment où, bombardés par l'information, par les images, par des bombes, nous prendrions nous-mêmes du recul pour développer une plus grande lucidité face aux images de masse qui tendent à nous contrôler ? De nos jours, ce ne sont plus les images qui imitent mais nous qui les imitons. De cette manière, elles exercent une action directe sur le réel. Mais, prendre une distance sur celles-ci nous amène à voir le leurre et le déjouer.

« L'image insoutenable du mal est un thème récurrent dans toute l'Antiquité, du regard de Méduse au miroir employé par Thésée pour la vaincre, en passant par la fusion mortelle de Narcisse et de son image. L'histoire de Narcisse nous parle de la violence d'un reflet qui tue. Ces mythes et ces légendes disent une même chose : l'image nous regarde et peut nous engloutir. Tous ces dispositifs de croyance et de fabrication sont fondés sur l'identification. Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur. »⁶⁸

⁶⁸ Marie José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Éditions Bayard, Paris, 2002, p.28-29.

Le Caravage a réalisé *Narcisse* vers 1595. Le jeune homme contemple son reflet dans l'eau, le clair regarde le sombre, unifiés et formant un cercle qui devient un œil. L'horizontal qui sépare l'image réfléchie de l'homme est une ligne très fine. Tout est en équilibre et en tension avant la plongée. Nous connaissons tous ce mythe et savons qu'il se termine par la mort de Narcisse car, fusionné à son reflet, il ne peut s'en détacher. Le peintre propose la dualité de toute image, à la fois la distanciation et l'association. En quelque sorte, Le Caravage produit l'identification de l'infigurable dans le visible.



11. Caravage, *Narcisse*, 1597.

C'est en produisant l'image que nous prenons conscience et développons une lucidité grandissante face à l'image de masse.

« Une image authentique doit se donner comme image critique : une image en crise, une image critiquant

l'image-capable donc, d'un effet, d'une efficacité théorique-, et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment. »⁶⁹

L'image agit à l'envers, elle utilise l'autre face, en position critique à l'émergence des non-lieux. Ce parallélisme n'est pas une opposition ou une vision négative du non-lieu mais un double car la nature de l'image est relationnelle. Elle relève de l'expérience et oscille entre l'ancien et l'actuel. Sociale et historique, elle active l'intelligible et le sensible. De l'autre côté, la solitude et le déportement, qu'exercent les non-lieux, espaces de transit, de carrefour, de passage, où le client et l'utilisateur sont maîtres, engendrent une dislocation de l'expérience. Cela n'est pas négatif en soi si l'on n'oublie pas l'autre versant.

Dans son texte, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Walter Benjamin traite de l'esthétisation du politique, les techniques permettant de reproduire, du haut des airs ou dans leur courant, les mouvements de masse et de guerre pour les diffuser à grande échelle.

« Il s'agit ici de souligner une circonstance technique significative, surtout en ce qui concerne les actualités cinématographiques. À une reproduction massive répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux. »⁷⁰

⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p.128.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Écrits français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p.169.

À regarder les invasions sur les canaux de nouvelles en continu, nous avons accès, jour et nuit, à ces types d'images qui, non seulement justifient des décisions politiques, mais deviennent en elle-mêmes une « esthétisation de la vie politique »⁷¹. La vidéo numérique, avec sa légèreté et le montage en simultané, conjuguée aux réseaux sans fils de diffusion et de l'internet accentuent ce phénomène. De cette manière, la vidéo est encore plus perfectible et plus exposable que le film. Les technologies évoluant constamment accroîtront cette réalité. Benjamin pose comme action possible :

« L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique " de tout premier ordre ". Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art »⁷².

Nous avons aujourd'hui l'espoir de comprendre et de s'approprier le monde en image et par l'image. Tentons-nous de combattre la mort par la multiplication de son image ? Mais encore une fois c'est un leurre car là ne réside pas la mort.

Les techniques et les technologies permettent de multiplier nos capacités à enregistrer et à diffuser des images mais, dans la majorité des cas, nous ne sommes plus en mesure de lui offrir du temps, du sens, pour qu'elle fasse image. Ainsi, il se produit une perte de l'image dans la masse. Aujourd'hui, les images ne sont que des moitiés d'image. Le temps leur est retiré. Toute possibilité

⁷¹ Ibid, p.169.

⁷² Ibid, p.171.

de contemplation est éradiquée. Le *faire-image* est ailleurs. C'est dans la distance critique, dans une plus grande lucidité, que nous prendrons conscience des mécanismes, des articulations, du fonctionnement et de la complexité de cette production. Ainsi, cette « esthétisation du politique », cette image qui nous absorbe, sera contrebalancée par une partie plus claire qui permettra de voir.

Cette éventualité ouvre de nouveaux territoires à la création, à la connaissance et à l'expression visuelle de la pensée. Une nouvelle expérience imaginaire pourrait être donnée à vivre et ainsi réinventer des lieux pour l'aura. Il est toujours important, même dans les bas fonds, de poser son front contre le ciel et les étoiles.

« Les souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son " aura ". Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard. La déchéance de l'aura a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé. Cette déchéance constitue le thème le plus personnel de Baudelaire. C'est elle qui donne la clé de ses poésies érotiques. Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard. Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne : la destruction de l'aura par la sensation du choc ».⁷³

Est-il possible de se demander ce qui a été fait et ce qu'on peut faire ? Lorsque nous nous rendons compte que ce que nous voyons est une image, là commence notre intérêt. Notre expérience se fait par l'image chargée de mouvement et de temps. Il ne reste qu'à trouver des manières de les révéler afin de créer cette instabilité

⁷³ Walter Benjamin, *Écrits français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p.245.

entre l'image et le temps, l'image et le sens. Le retour de ce qui a été sera toujours possible, le retour non pas du même mais renouvelé, transformé par la mémoire. Même si notre notion de ce qu'est un souvenir change par l'arrivée de la photographie au XIX^e siècle et davantage aujourd'hui avec les technologies numériques qui sont des instruments de vision instantannée, il n'en demeure pas moins que notre expérience appelle des souvenirs qui se tiennent enfouis dans notre mémoire.

Peut-être devons-nous détruire ce qu'il y a devant nous et reconstruire pour pouvoir recréer le réel, pour exposer l'image en tant que telle et produire l'image sans image ? Il n'y a rien à montrer. Voir du silence et de l'absence c'est regarder les images qui se tiennent au fond de nous. Dans ce refuge, l'image possède toute sa force et sa potentialité de *faire-image*.

Influences des technologies sur l'image : la transformation des outils en rapport concret, conceptuel et imaginaire avec la création

« *La technique est un mode du dévoilement.* »

Martin Heidegger, *Essais et conférences*

Punctum

Imaginons que mon amie de longue date Branka et moi décidons de nous rendre à Paris. Elle me transmet son désir d'y aller par voies terrestres et maritimes. Embêté par son choix de locomotion mais habitué qu'avec elle tout peut arriver, je prends plutôt l'avion. Avant d'aller à Paris, je m'envole pour l'Italie puis pour les Pays-Bas où un ami m'attend pour achever un travail débuté il y a déjà quelques mois. Suite à ces deux séjours, je décolle pour ma destination, Paris. Arrivé, je me loue un appartement, m'y installe et y prends mes aises. J'explore mon nouvel environnement. Les mois passent. Un jour, assis à la table d'un café, qui ne vois-je pas arriver, Branka qui s'assoie et me raconte ses péripéties. Elle a traversé le territoire par la marche, le train, le bateau, la voiture et a rencontré plusieurs personnes plus intéressantes les unes que les autres. À mon tour, je lui raconte mes différents survols et séjours. Après une discussion dynamique et arrosée, je lui demande fièrement: « Branka, dis-moi, j'ai atterri à Paris il y a déjà plusieurs mois et j'ai fait diverses escales. Toi, depuis quand exactement es-tu arrivée et pendant combien de temps as-tu voyagé ? » Elle me répond de son regard perçant et me dit d'un ton narquois : « Mon cher Jean-François, ce qui est important ce n'est pas qui de nous deux a foulé Paris le premier mais le parcours de chacun pour y parvenir et l'expérience de ce lieu que nous partageons maintenant ensemble. Ce moment est en lui-même une halte, non pas une destination. »

L'avènement de techniques et de technologies permet aux créateurs de matérialiser des réalités encore invisibles. Les phénomènes existent mais les moyens, ou bien l'actualité de la conscience, ne rendent pas possible leur perception ou leur conception. Ces outils et ces techniques ouvrent des possibilités à la représentation, à la vision et à l'expression du monde. Cependant, je crois qu'il revient à l'artiste de choisir l'outil, le médium, la matière et la manière avec laquelle il veut travailler pour construire l'oeuvre. Ce qu'il y a à exprimer traverse le temps mais les moyens pour le faire changent. Il faut prendre conscience du monde (des mondes) pour le reconstruire et le réinventer dans la création. Les outils se transforment mais il existe un mouvement plus grand qui englobe ces changements, la création. De la perspective vers la vidéo, en passant par la photographie et les technologies numériques, ces moyens, techniques et technologiques renouvellent notre manière de créer et nous permettent de puiser dans les oeuvres du passé pour les actualiser.

La perspective de la Renaissance est un moment charnière de cette évolution des techniques, des dispositifs et des idées qui se déploient parallèlement à la création. Mais quelle est cette perspective développée à cette époque et qu'engendre-t-elle dans le processus créatif ? Découverte, invention ou technique⁷⁴, elle prépare une place pour construire dans un dispositif où le miroir

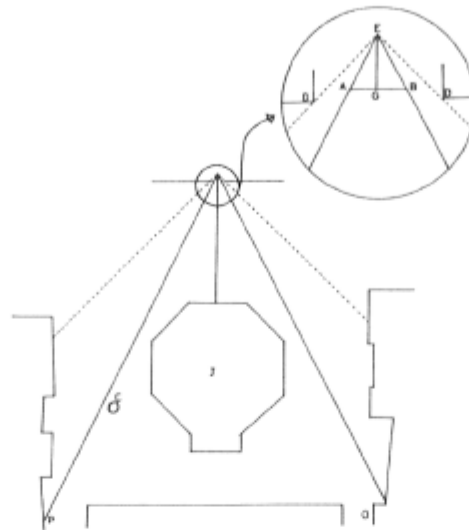
⁷⁴ Les auteurs de l'époque, Alberti, Manetti, Filarète et autres, et même ceux d'aujourd'hui, ne s'entendent pas sur la nature de la perspective, est-elle une découverte, une invention, une technique ? Brunelleschi l'a travaillée en tant que *perspectiva*, un dispositif du « voir à travers » élaboré afin de résoudre la construction du dôme de la cathédrale de Florence. Par la suite, Piero Della Francesca l'a utilisée en tant que *prospettiva*, une « vision distincte ».

devient un site de projection sur le plan, un passage dans le circuit de la représentation.

« Si tu veux représenter toutes ces choses selon une autre voie, plus aisée, tu prendras un miroir et le tiendra face à la chose que tu veux faire. Regardant dans le miroir, tu verras les contours des choses plus facilement, et ainsi pour les choses qui seront plus éloignées te paraîtront diminuer d'autant. En vérité je crois que c'est de cette façon que Pippo di ser Brunellesco a trouvé cette manière de perspective, laquelle n'a pas été utilisée en d'autres temps. »⁷⁵

Brunelleschi a développé la perspective pour résoudre les problèmes architecturaux de la construction du dôme de la cathédrale de Florence. Celui-ci s'affaissait en raison de son poids et d'une méthode de construction en compression. À partir des manuscrits de Vitruve, il a donc imaginé deux coupoles superposées, l'une en tension et l'autre en compression ce qui permit à la structure de supporter le poids du dôme. La perspective fut nécessaire pour permettre les calculs très précis dans l'exécution des plans qui précédèrent la construction du dôme de 1420 à 1436. Ainsi, en 1415, Brunelleschi, de l'intérieur de la porte centrale de la cathédrale de Florence, dos au baptistère San Giovanni, tient un miroir dans une main et une tavoletta carrée d'environ 30 cm. Celle-ci est trouée de manière conique et sur le plan face au miroir est peint le baptistère, vu de l'extérieur, qui se trouve derrière lui. Il fait l'expérience de la perspective en regardant, à travers le trou, le reflet sur le miroir du petit tableau qu'il avait réalisé en symétrie inversée et qui se fond dans la réflexion de la réalité. En quelque sorte, le tableau se substitue à la réalité.

⁷⁵ Antonio Averlino detto il Filarete, *Tratto di architettura*, fol. 178 r, Édition L. Grassi, Milan, 1972, t.1, p.653 cité par Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, p.71



12. Diagramme de la démonstration perspective de Brunelleschi, vue en plongée

AB-Tavoletta

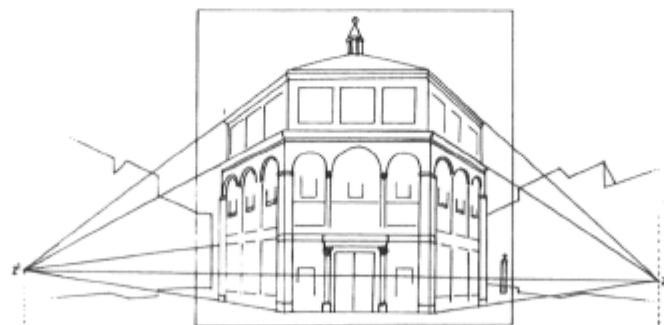
DD-Côtés de la porte de la cathédrale

E-Observateur

EG-Axe de vision

J-Baptistère de Florence

Les lignes pointillées dénotent l'angle de vue le plus large possible (90°). Les lignes solides (EA et EB) dénotent l'angle le plus étroit (approximativement 53°)



13. Diagramme de la démonstration perspective de Brunelleschi, vue face au baptistère

Z^1 , Z^2 -points de perspectives des côtés du baptistère qui correspondent aux limites pour un angle de vue de 90° .

Le carré correspond à un angle de vue de 53° .

Ce type de perspective engendre un seul point de vue, un lieu unique où le point de vue et le point de fuite se rencontrent. Le point de vue choisi par le peintre se déduit par la peinture elle-même. L'élévation du point de vue permet de déterminer un plan de projection où se découpe la pyramide visuelle de la perspective. La vision tridimensionnelle est accentuée par un jeu de volume, de façade et d'hierarchie en perspective. Par la force des lignes et des angles, une conscience accrue de la projection sur le plan, la profondeur, l'éloignement, l'ordonnance des échelles, la structure composée de lignes permet de préparer une place où sera appliquée la couleur. Désormais, l'espace pictural se déploie comme si nous prenions un point dans le tableau et que nous le tirions vers l'arrière, ceci donne l'illusion de la création d'espace sur le plan en étirant vers le fond le point de fuite qui devient un point à l'infini. Cette opération crée une distance entre les éléments qui composent le tableau.

Brunelleschi invente un dispositif complexe où se côtoient le plan et la profondeur et où l'observateur se trouve à la fois inclu et exclu dans le dispositif de représentation. Pour voir, nous nous situons au revers du tableau, dans son envers, tel un voyeur qui s'infiltré et tente de saisir le moment du dévoilement. Celui qui regarde par la trouée de la tavoletta se trouve dans le tableau réfléchi sur la surface du miroir, mais seul son oeil y est présent car le petit tableau fait écran à son corps. Ce dispositif se fait par la construction et par l'expérience. Le processus d'invention de la *perspectiva artificialis* forme en lui-même une image. D'une expérience réelle, nous passons à une expérience imaginaire. La *perspectiva artificialis* n'est pas seulement la fenêtre à travers laquelle on voit, mais une idée de la représentation. Le dispositif

dévoile les dimensions concrètes, conceptuelles et imaginaires de la représentation à la Renaissance. L'idée de la perspective évolue et influence encore les oeuvres réalisées aujourd'hui.

La mécanisation et l'industrialisation du début du XX^e siècle et plus récemment l'informatisation agissent aussi comme des moments charnières dans la continuité historique. Le milieu humain s'est trouvé changé par l'avènement de la vapeur, de l'électricité, des moyens de communication, des concentrations industrielles, de l'accroissement des villes, de la vitesse, etc. L'individu à l'intérieur de ce système dynamisé s'est aussi transformé et a repensé sa relation avec son milieu. Il a pris conscience de l'éclatement des distances et de la pluralité des réels qui l'entourent. Sa réalité déplacée, il ne prend plus conscience de la même manière de son environnement et de son corps qui s'activent plus rapidement. Ses modalités et ses repères, pour percevoir, se représenter et représenter le monde se trouvent aussi changés, car les images se lient différemment dans sa pensée. La mécanisation du monde moderne et son industrialisation ont engendré une conception positive et opératoire des liens entre la pensée et l'action. Elles ont vu apparaître la photographie argentique et le cinéma. L'informatisation augmente le niveau d'abstraction et d'idéalisation et voit se développer la vidéo analogue et numérique et la photographie numérique (digitale).

La photographie argentique (technologie mécanique) donne l'illusion de l'arrêt, elle a la possibilité d'insérer l'éternité dans l'instant, car il est une coupe mobile du réel. Elle produit la mort en conservant la vie tel un lieu d'échange incertain pour les images, les nôtres et celles du monde. La vidéo (technologie

électronique) ne peut que donner l'illusion de l'arrêt, c'est une continuité de mouvement. L'image vidéographique, qu'elle soit diffusée sur la surface d'un écran où elle est un flux d'électrons qui activent une couche de phosphore ou qu'elle soit projetée sur un mur où elle est un flux de photons qui traversent l'espace pour ne s'arrêter que lorsqu'ils rencontrent un objet, est en mouvement constant. Mouvement à l'infini, excepté si l'on coupe le courant. Elle est un champ d'énergie dynamique, une vibration qui a l'apparence d'être solide seulement car elle excède notre capacité à saisir de si fines couches de temps. La lumière, dans son déplacement, est plus durable que l'objet qui l'émet. Elle permet une expérience simultanée de la durée du réel et de l'enregistrement. Un exemple me vient : Mois de novembre. Je suis assis dans un train. Il est cinq heures du matin. Le paysage défile. Les arbres en contre-jour se découpent en perspective sur le bleu sombre du ciel. Je regarde. La caméra inscrit. Nous traversons le temps et l'espace. Quelqu'un d'autre ailleurs pourra vivre ce moment, cette expérience du déroulement.

Les technologies photoniques d'enregistrement du réel (ici, la vidéo et la photographie) impliquent sa reproduction et en produisent une impression directe. Parallèlement indirectes, elles nous redonnent le monde d'une manière très complexe car elles débordent de leur propre objectivité. Elles tirent leur force de cette tension avec le réel. Simultanément directs et indirects, ces instruments de vision et de philosophie révèlent la manière dont nous percevons le monde actuel. Leur arrivée a transformé et continue aujourd'hui de modifier notre manière de construire une oeuvre. Ces procédés d'enregistrement sont intimement liés au processus de mémorisation. Avant l'écriture, les gens parcouraient

l'espace et fixaient des positions pour mémoriser. Pour se souvenir, ils visualisaient leur trajectoire marquée par les positionnements. Ce processus de remémoration active une mémoire profonde et représente une conception linéaire et successive de notre traversée du temps et de l'environnement. J'ai traité du début du XX^e siècle qui marque la relativisation du point de vue et la multiplicité d'espace-temps relatifs à même un espace. Aujourd'hui, la manière de se projeter dans l'espace accentue cet éclatement de la perception, donne une structure plus complexe pour réorganiser le monde, non plus d'un point à un autre, mais sans début ni fin, composé d'une multiplicité de centres où des lignes de tension se développent par prolifération et par perforation. Ces technologies et techniques qui nous entourent permettent, comme je le disais auparavant, de dévoiler à l'homme son monde, de pénétrer la surface déployée, de s'insérer dans la tension qui relie ces éclats de monde pour le révéler.

La technologie digitale, utilisée de plus en plus en vidéo et en photographie possède une structure binaire qui réorganise l'information et permet de la manipuler avec une grande précision. La matière utilisée (l'impulsion lumineuse, le photon) a été enregistrée et encodée (action de transformation et de réorganisation de l'information pour lui donner une nouvelle structure) en unité numérique par la caméra. Une fois transférée dans l'ordinateur, elle est manipulable. Ensuite, l'information est décodée (action d'extraire l'intention introduite dans l'information réorganisée) pour être diffusée sur un moniteur ou projetée par un projecteur sur une surface (vidéo) ou sur un papier (photographie). Cette information retrouve son caractère

électronique ou photonique (pour la photo, état précédant l'exposition du papier photosensible). L'information subit de multiples traductions alors qu'elle parcourt et se modifie dans ses passages entre différents états de la matière : solide, liquide, digitale et lumineuse. Les possibilités sont multiples dans les transferts entre les technologies traditionnelles et les nouvelles. D'une prise de vue en photographie argentique, nous pouvons numériser le négatif, le traduire en unités digitales, modifier la photographie puis l'imprimer sur un support en métal, en tissu, en bois qui sera déterminé en rapport avec l'image photographique. La photographie numérique demeure une expérience photographique mais transformée dans le rapport que nous entretenons avec nos souvenirs. La mémoire digitale de l'appareil se charge et se décharge instantanément. La trace, le résidu et l'origine en sont évacués. La vidéo est le temps de l'artiste, l'expérience simultanée du réel et de la création. Le spectateur d'une vidéo est aussi créateur de la durée alors qu'il prend conscience de sa perception en cours. La vidéo est liée à la perception mais aussi à la possibilité de la perception comme coexistence de la durée du vécu et de la durée de l'oeuvre pour que se forme l'image. Entre perception et construction, la vidéo instaure des rapports et des liens qui proposent de nouvelles expériences. Les arts médiatiques facilitent les rencontres entre les médiums et les disciplines.

Ces rapports ont été explorés par plusieurs artistes contemporains. Douglas Gordon a, entre autres, exploré la durée vidéographique par la rencontre entre le cinéma et la vidéo. Gordon, dans une exposition réalisée au Museum of Modern Art en 2006 intitulée *Timeline*, scrute notre mémoire visuelle et sa

manière d'être informée par des événements réels et d'autres fictifs, par ce dont on se souvient et ce dont on croit se souvenir. Il puise dans le cinéma américain pour travailler la durée et la narrativité. Il présente image par image un film dans son intégralité ou bien il décale la lecture d'un *frame* sur trois projections du même film. L'une sera lue à 23 *frame* par seconde, l'autre à 24 et la troisième à 25. La narrativité est alors transformée.



14. Douglas Gordon, *Déjà vu*, installation vidéo, 2000.



15. Peter Campus, *Aen*, 1977.

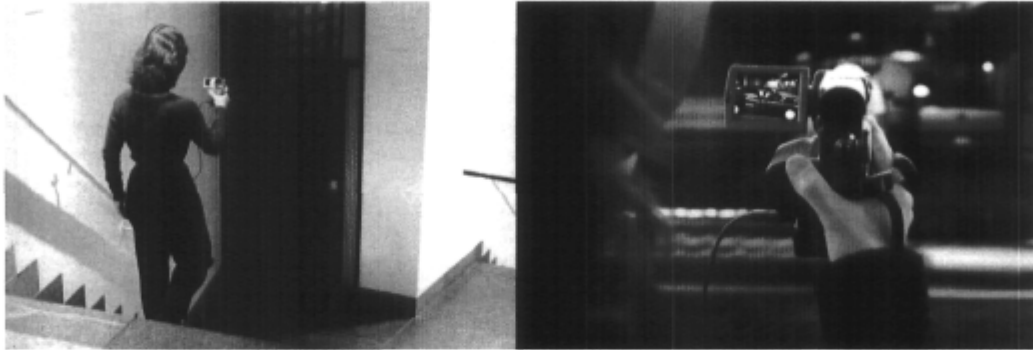
Un autre artiste américain, Peter Campus a travaillé dans des dispositifs installatifs la multiplicité du point de vue et le point de vue inversé alors que le spectateur est la fois l'observant et l'observé. Par exemple, dans son oeuvre *aen* réalisée en 1977, une installation vidéo en circuit fermé, le spectateur, filmé par une caméra, est confronté à sa propre image projetée face vers le bas sur le mur de la galerie. Non seulement le spectateur se voit renversé, magnifié de la tête au bassin, mais en plus, son image se perd dans l'ombre du lieu d'exposition, déformée jusqu'au point de se demander si cette projection est bien la sienne.

Les technologies digitales permettent de travailler la vidéo en couches et de s'introduire dans chacun de ces plans temporels pour les modifier. Nous pouvons transformer chacune des unités digitales, en changer la couleur, l'orientation et la position de chaque pixel. Nous transposons le réel en une bidimensionnalité dans laquelle est générée par l'ordinateur une tri-dimensionnalité virtuelle. Puis, une fois l'oeuvre réalisée, la lumière projetée sur un support possède la possibilité de regagner, par l'objet, une dimension. Ainsi, l'image évolue de surface en surface qui sont transformées par l'évolution des technologies. Le rapport au cadre, aux volumes, aux supports demeure mais nous atteignons et manipulons désormais d'infimes parties. Toujours, nous tenterons d'aller au plus près de l'unité de la matière.

L'écran peut être cathodique, à cristaux liquides et une projection sur un mur, une toile ou un support à trois dimensions en tension avec l'objet. Il est le lieu de l'apparition de l'image vidéographique par un balayage électronique ou une lumière qui traverse l'espace

dans l'attente de trouver un support d'accueil ou bien inversement un écran dans l'attente de lumière. Cet espace, à la fois réel et irréel comme condition de l'imaginaire, est non pas un espace fictif mais le lieu de la fiction. La variabilité de son format et de sa surface pousse le jeu avec les échelles pour s'adapter aux différents lieux de présentation. Nous pouvons considérer la fenêtre d'Alberti, dans la peinture de la Renaissance, comme premier modèle de l'écran. Cependant, nous ne sommes plus devant la fenêtre imaginaire mais dedans. Le rapport frontal est transformé. Le dispositif inventé par Brunelleschi serait plus près de la construction et de l'expérience que permettent les technologies actuelles car il donnait la possibilité à l'observateur qui se tient derrière la tavoletta, dans l'envers, de regarder à travers l'écran, percé d'un trou, du tableau. À la fois inclu et exclu, un point de vue unique et une place étaient pensés pour lui. Il se situait dans le circuit pyramidal de la fabrication de l'image. Aujourd'hui, nous faisons l'expérience d'une image déployée qui devient un lieu où l'on habite. Ainsi, l'écran permet de déplacer le lieu idéal de l'image. Mobile et inactif lorsqu'aucun signal ou impulsion ne lui est transmis, ce lieu sans lieu prend place dans l'espace collectif. Sa surface activée, c'est à partir de lui que s'organise l'espace du regardeur qui, dans sa solitude et dans l'acte du voir, construit la place de l'image. Cette tension entre la matérialité de l'image vidéographique et son immatérialité donne toute son importance à l'absence et au retrait de l'image. La vidéo est essentiellement une apparition et une disparition de l'image écranique par un balayage électronique constant. Seule la persistance rétinienne permet la formation de l'image vidéographique. La vidéo possède toujours un écran que ce soit une rétine, une surface électronique ou une projection sur une

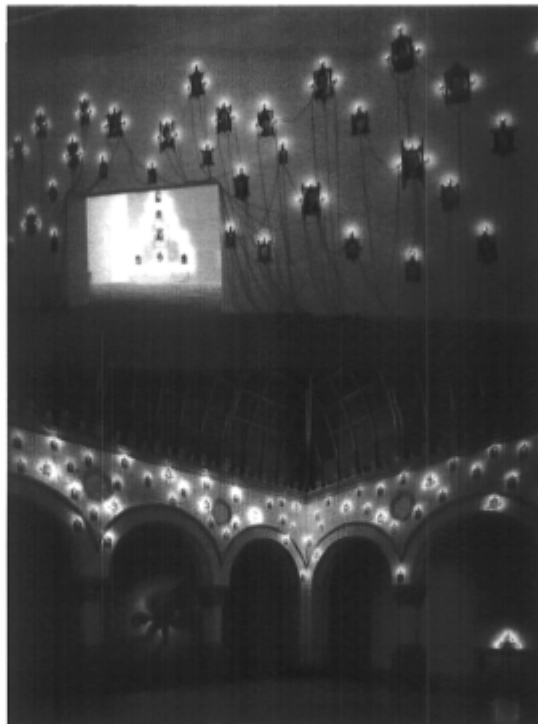
architecture. Ainsi, le médium vidéographique possède un cadre qui délimite fiction et réalité. L'image, quant à elle, est libre de toutes limites.



16. Janett Cardiff, *Théorie du Complot/Conspiracy Theory*, promenade audio et vidéo, 2002.

La projection permet de couvrir un espace physique pour lui donner une existence différente par une cohabitation de la réalité et de la fiction. L'écran contient sa propre dimension architecturale. Aussi, nous pouvons superposer au parcours du spectateur une réalité vidéographique qui le guide dans ses déplacements. Je pense ici aux promenades de Janett Cardiff qui propose une expérience vidéographique qui se déroule simultanément sur un plan bidimensionnel, l'écran, et dans un parcours tridimensionnel, un musée, un parc ou une ville. Cette fiction se superpose au réel et permet au regardeur de faire l'expérience de ce nouvel espace imaginaire. La transparence permet cette superposition dans laquelle s'insère un écart du voir. La réalité se trouve augmentée par l'incarnation de l'image imaginée dans le médium. Cette image devient double par nature, possédant à la fois un caractère actuel et virtuel, un présent et un passé entrelacés.

Les technologies ouvrent de nouvelles possibilités à l'expression pour incarner l'image dans le médium et générer des affects. Mais une constante existe dans ce que l'artiste exprime, le Temps. *Monument : Les Enfants de Dijon*, réalisée par Christian Boltanski, vient à ma pensée.



17. Christian Boltanski, *Monument: Les Enfants de Dijon*, 1986.

Oeuvre de silence, simultanément picturale, sculpturale, théâtrale et architecturale, cette installation photographique questionne notre manière d'être remémorés. Des visages photographiés, des ampoules, des fils électriques et des ombres se déploient sur les murs et transforment le lieu dans lequel elles sont présentées. Enveloppés par ce monument, nos yeux regardent droits devant, se rabattent vers le sol ou bien s'élèvent pour voir ces étoiles qui scintillent. Plus nous approchons de chacune d'elles, plus elles

deviennent distinctes. Les visages et les identités se forment dans notre déplacement. Véritable image éclatée, elle habite le lieu de toute part et nous habite dans la mobilité de notre corps. La mort et la vie se côtoient dans le parcours de l'oeuvre. Par notre mémoire ces deux faces deviennent réversible, l'endroit montre son envers et l'envers montre son endroit. Boltanski crée des objets formels chargés d'émotion.

Nous avons pensé les mécanismes et les articulations de la représentation actuelle et de la représentation entendue comme une distance mentale. Comment se ferait aujourd'hui la représentation de la représentation, à la fois concrète, conceptuelle et imaginaire ? J'entrevois ici, comme point de départ de la réflexion, *Las Meninas* de Vélasquez réalisée en 1656 où le volume de l'oeuvre se déploie pour embrasser le regardeur et l'intégrer dans la construction. Vélasquez a situé la position de l'observateur à la place du sujet. Ainsi, l'acte de création s'entremêle avec l'acte de perception de l'oeuvre. Le lieu du voir devient mobile et changeant. Foucault traite justement de ce tableau « comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre »⁷⁶. Le *faire-image* de ce tableau se produit dans cette relation mouvante et toujours différente entre le peintre Vélasquez qui nous regarde, le miroir qui reflète le sujet peint sur la toile, l'autre Vélasquez qui se tient dans l'embrasure de la porte dont la main est le point de fuite du tableau, les regards des suivantes et nous qui sommes situés derrière. Ainsi, le champ de l'oeuvre s'ouvre et projette un réseau complexe de lignes tendues.

⁷⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p.31.



18. Diego Vélasquez, *Las Meninas*, 1656.

L'imagination et la conceptualisation redoublent la présence de l'image concrète. La réfléchir renforce sa puissance et l'imaginer augmente sa réalité et la nôtre. Par l'évolution des technologies, l'image reflète-t-elle davantage sa nature ? La mobilité remplace-t-elle la constance par la variabilité ? Les contours aux limites de plus en plus variables renvoient-ils métaphoriquement à l'essence de la représentation ?

Une fois l'image incarnée dans un médium, nous pouvons la regarder et dégager la manière de *faire-image* du médium dans l'acte créatif de l'artiste qui engendre cette singularité. Ainsi, l'image photographique argentique comme trace, l'image photographique numérique en tant qu'informations digitales accumulées dans une mémoire et l'image vidéographique comme une durée simultanément vécue se forment différemment mais

possèdent en elles cette possibilité de *faire-image*. Évidemment, toutes ne la produiront pas. Le travail dans le médium permet d'exploiter les possibilités d'incarnation de l'image. Cependant, la rencontre entre le médium et l'image est essentielle pour atteindre la force de l'affect, produire du réel fictif en ajoutant quelque chose de plus à la réalité, renforcer la relation entre le spectateur et l'oeuvre, créer une tension plus forte et donner à vivre une intensité plus grande.

Ces transformations internes que subit l'image incarnée et cette mobilité métaphorique de l'image imaginée (virtuelle) permettent de repenser les liens entre l'image et l'espace : penser l'image, l'espace et les éléments qui la constituent et le constituant indépendamment comme des qualités denses pour ensuite concevoir les lignes de tension qui relient ceux-ci dans leur dispersion ; travailler dans la profondeur de l'image et simultanément la déployer dans l'espace ; ouvrir l'instant ; générer une image qui se tient là dans l'espace oscillant entre sa bi-dimensionalité, sa tri-dimensionalité et sa virtualité ; mettre en place un lieu de l'avoir-lieu de l'image. Cette image ne peut exister que si un vide est installé pour qu'elle y réside en mouvement constant entre son apparition et sa disparition, sa visibilité et son invisibilité. Cette oscillation entre l'absence et la présence est une dimension fondamentale de l'image. Elle se fait de la multiplicité et de la distanciation en tension avec le réel, ce qui ouvre les frontières et instaure une mobilité des limites. Je ne vois pas cette production comme une simple mise en relation d'objets (qu'ils soient photographiques, vidéographiques, sculpturaux, ...), comme une composition, mais plutôt comme un conflit en tension entre les éléments qui installe un lieu où se déploie l'oeuvre, un espace à habiter et à parcourir.

Les nouvelles technologies influencent la construction de l'image, notre perception et notre expérience. Elles permettent, par une traduction, de transformer la structure du réel et de réorganiser ce qui est perçu par des combinaisons inédites qui produiront l'oeuvre. Nous avons la possibilité de produire de nouvelles images par des moyens nouveaux qui transforment la stabilité de l'image. Elle se renouvelle pour produire de nouvelles expériences imaginaires. Permettrait-elle de réinventer des lieux pour l'aura ?

« La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. »⁷⁷

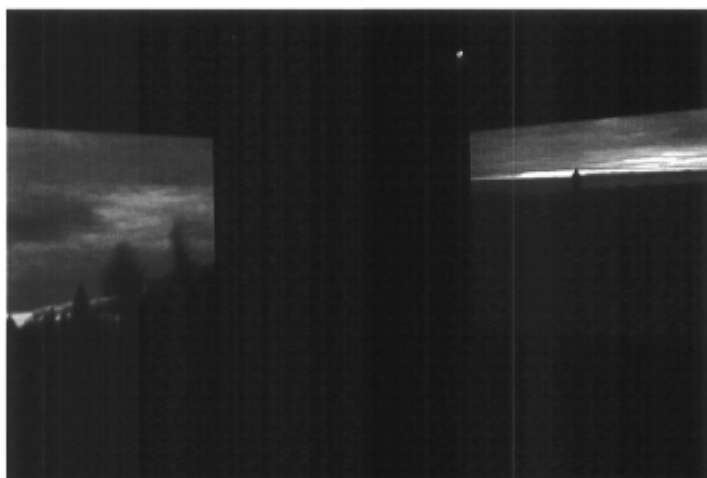
Ce qui reste est le *faire-image*. Celui-ci ne se produirait-il pas entre la trace et l'aura, dans cette zone de transparence, mobile et imaginaire que j'ai nommée précédemment la structure métaphorique comme lieu idéal de l'image ou bien dans l'*image-lieu* comme lieu de l'avoir-lieu de l'image en relation contiguë avec l'oeuvre concrète ? Ou dans les deux à la fois, se redéfinissant constamment ?

⁷⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.464.

**Réflexion sur les oeuvres :
un mouvement entre l'intuition et la
conceptualisation**

Ma recherche pratique s'est scindée en deux explorations, l'une photographique et l'autre vidéographique, afin de scruter les différentes manières d'incarner l'image dans un médium. J'ai ressenti la nécessité d'explorer les spatialités et les temporalités de l'image photographique et vidéographique dans leurs singularités. Cela pour faire ressortir leurs spécificités respectives et sonder la traduction créatrice qui se produit entre elles. Ces oeuvres sont travaillées comme des objets formels chargés d'affects. Ainsi, je vais développer sur le travail photographique *L'Ombre survivante* présenté au centre VU du complexe Méduse à Québec en novembre 2003, le corpus photographique *Personnes* exposé à la galerie *Le 36* à Québec en avril 2005 et sur le travail vidéographique *Cités* présenté à *La galerie R3* à Trois-Rivières en novembre 2006, à *La galerie des arts visuels* à Québec en avril 2007 et au Musée d'art contemporain de Santiago (Chili) en octobre 2007 pour la VIII^e Bienal de Video y Nuevos Medios. Aussi, je considère important de traiter brièvement de l'installation vidéo *La symétrie des différences* montrée au studio *In vitro* du complexe Méduse en 2002 qui constituait mon exposition de fin de maîtrise et dans une continuité amorçait la production au doctorat. De plus, différentes sources qui ont participé au processus de création des oeuvres seront mentionnées. Ainsi, des lieux, des expériences et d'autres travaux d'artistes seront insérés à travers la réflexion.

La symétrie des différences



19. Jean-François Côté, *La symétrie des différences*, partie de l'installation vidéo, 2002.

Avec *La symétrie des différences*, il faut faire le choix de se mettre en mouvement dans l'espace de l'expérience activant une pluralité de frontalités et de temps. Dans cette grande salle carrée noire, quatre imposants volumes blancs se font face et deviennent, en alternance, des écrans alors qu'une image vidéo, parfois différente, parfois la même, est projetée sur eux. Chaque volume s'évide, c'est-à-dire qu'il devient une surface plane en recevant l'image. Ces blocs semblent déposés dans cet espace où le temps, substance invisible, s'isole. C'est une représentation ouverte d'un univers mental qui permet à chacun d'intérioriser cet espace en mélangeant temps mythique et temps réel. Entre la dimension architecturale et la dimension écranique, ces volumes créent un lieu à l'intérieur d'un lieu, inquiètent la stabilité et animent cette sensation du temps isolé, je dirais même qu'ils installent

l'observateur dans l'expérience du temps. Un temps pour le silence et pour l'image. Ainsi, il se déplace au centre de l'oeuvre pour se retrouver au centre de lui-même. En mouvement, il se regarde regardant et inventant une histoire. Dans la tension qui sépare les masses blanches, le regardeur crée sa propre narration, libre de construire ses points de rencontre au fil du temps de présentation des vidéos : un homme, de dos, marche vers l'horizon et sort à la droite du cadre ; une femme nue est assise, immobile, dans un salon alors que la télévision présente du bruit ; l'horizon coupé, nous avançons sans fin sur des rails de chemin de fer ; un paysage bleuté en contre-jour défile et se ferme sur lui-même pour réapparaître et se refermer continuellement.

Le regardeur se tient et se meut comme une araignée au centre des fils sortis d'elle-même. Je vois dans cette analogie le rapport des sens de l'observateur avec lesquels il tisse, dans l'espace d'exposition, son rapport à l'oeuvre et sa propre narration.

L'Ombre survivante

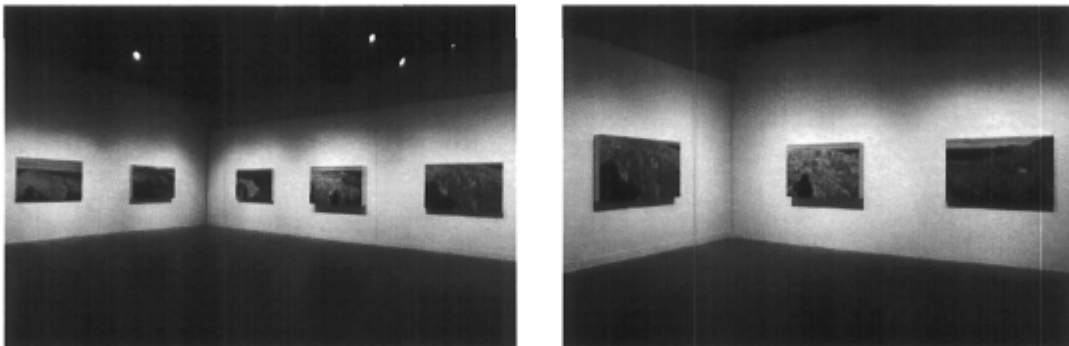
Pour l'oeuvre *L'Ombre survivante*, la prise de vue est réalisée à Louisbourg, Cap Breton, Nouvelle-Écosse, un des premiers bastions francophones de l'Amérique française. Le soleil à l'horizontal, je vois mon ombre qui se découpe sur les masses rocheuses. La couleur de l'eau s'apparente aux pigments bleu outremer, celle des herbes à la terre de Sienne brûlée et au rouge de Venise. Je me situe au près du phare de cette anse qui me sert de piveau. Je parcours le paysage dans sa matérialité pour le photographier.



20. Jean-François Côté, *L'Ombre survivante*, photographies extraites du corpus, 2003.

L'Ombre survivante questionne l'existence simultanée de la modernité et du mythe dans une même image, l'un renvoyant à l'autre. La présence d'une ombre humaine, qui surgit et troue le paysage pour créer un abîme, permet l'apparition d'une qualité nouvelle, d'une figure réellement inventée par la mémoire, la trace d'une trace. L'ombre agit pour laisser une place dans l'image à celui qui regarde, ainsi il peut devenir résident de celle-ci alors qu'au même moment elle empreint sa pensée. Dans cette rencontre, le présent du présent et le présent du passé se renvoient l'un et l'autre dans l'instant qui se renouvelle. Temps réel et temps mythique se mélangent dans cet échange, dans cette

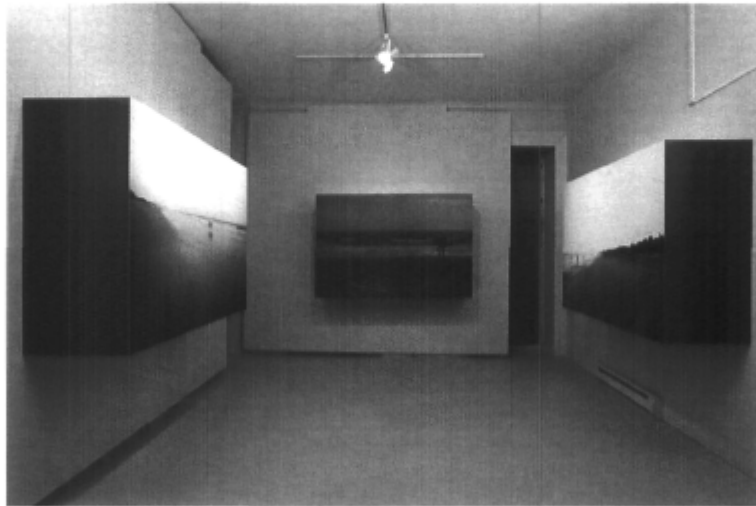
présence incertaine d'être devant ou dans l'image. Celle-ci prenant cette propriété de l'écran comme surface qui reçoit la projection lumineuse où notre ombre peut se retrouver dans l'image. L'ombre est ici la trace de quelqu'un qui aurait-été-là et la possibilité de notre présence immédiate dans l'image, d'où un sentiment de perte nécessaire pour vivre une autre qualité.



21. Jean-François Côté, *L'Ombre survivante*, corpus photographique, 2003.

Je vois cette série de photographie comme une seule pièce : comme une séquence et un travail conceptuel sur la présence et l'absence dans l'image, l'ombre migrant d'une image à l'autre. La série crée un nouvel horizon visuel pour le regardeur dans lequel la temporalité de chacune des images se déploie pour une possible déterritorialisation du corps. Ceci est renforcé dans l'espace par la présence de volumes à épaisseurs variables où sont posées chacune des photographies qui rehaussent le statut de fragment de l'image photographique alors qu'elle devient, en elle-même et dans sa relation avec les autres, une totalité. L'image photographique vient à nous autant que nous allons vers elle, dans le déplacement des limites où le rapport entre l'échelle des photographies de grand format et celle de notre corps est un élément actif et constructif. L'espace de l'oeuvre s'ouvre vers celui du spectateur.

Personnes



22. Jean-François Côté, *Personnes*, corpus photographique, 2005.

Le corpus photographique *Personnes*, composé de quatre photographies de grand format, poursuit une réflexion entamée dans *L'Ombre survivante* dont j'ai traité précédemment. Sur un plan conceptuel, celle-ci est un travail sur l'absence et la présence dans l'image, l'ombre comme absence de celui qui a été là devient la présence de celui qui est là et déploie l'instant photographique par la migration de l'ombre d'une image à l'autre. *Personnes* exploite le corps lui-même dans son possible devenir autre. Il questionne la perte de l'horizon, sa désintégration, comme une disparition d'un arrêt qui ouvre une zone de temps. La verticalité n'est plus entendue comme une élévation les pieds reposant sur la terre mais bien un décollage pour quitter le sol et rejoindre l'inconnu. L'envol aidé des ailes de cire est privilégié face au labyrinthe.



23. Jean-François Côté, *Personnes*, photographies extraites du corpus, 2005.

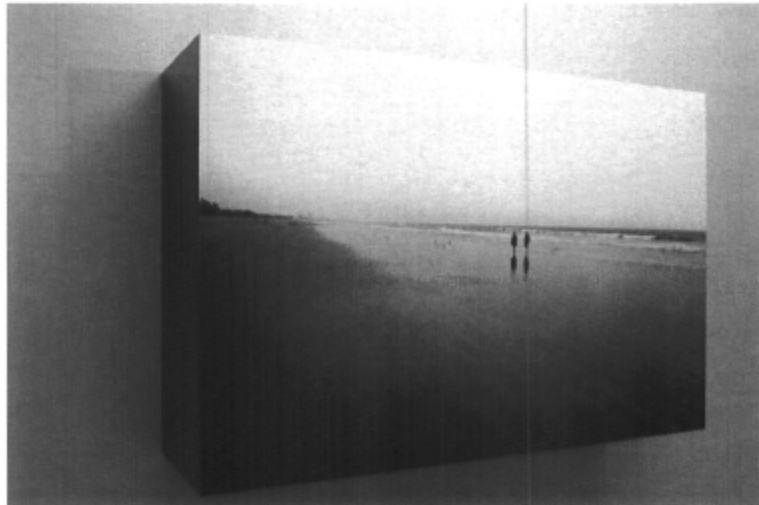
La prise de vue a été réalisée en février 2004 sur la plage de Cap Canaveral, Floride, États-Unis. Je m'y suis rendu afin de voir le site de la NASA. Je voulais voir ce lieu d'où l'on envoie les navettes dans l'espace. Cette quête de la verticalité m'intriguait. Elle représentait pour moi une disparition de l'horizontalité et l'impermanence de l'horizon. Étrangement, j'ai réalisé les prises de vue sur la plage située à quelques kilomètres des plateformes de lancement. De là nous pouvons voir les navettes décoller. Mon regard s'est déplacé pour observer à distance. Je me suis situé dans le paysage et dans le décor du quotidien des passants qui parcourent ce lieu. La plage contient les allées et venues des gens et agit comme une faille qui sépare le territoire de l'étendue d'eau. La prise de vue en contre-jour donne à voir des individus densifiés par le noir. La petite échelle de ceux-ci par rapport au caractère extensif du paysage engendre une altération de l'individualité corporelle qui donne accès à la multiplicité de leur forme. Une sur-exposition de certains négatifs et une sous-exposition d'autres m'a permis de modifier l'empreinte sur le négatif par une compression des gris vers le blanc et vers le noir ce qui engendre une luminosité intense et une profonde noirceur. La modification de ces paramètres a changé l'action du sel d'argent en générant des gris

métalliques ce qui accentue la matérialité argentique de l'émulsion qui est projetée sur le papier photographique.

L'image photographique a été construite par la superposition de couches horizontales où des masses blanches et grises forment des strates ponctuées par la présence verticale des personnes. Seules ces silhouettes humaines construisent la perspective dans les fragments photographiques où s'accumulent des plans horizontaux. Celles-ci deviennent des individus sans figures humaines qui se déplacent, traversent et longent la frontière tracée entre l'eau et la terre, ce qui engendre une narrativité sans linéarité rythmée par les passages. C'est par ma propre action de parcourir le paysage et de photographier ceux qui le traversent que j'offre à l'autre de refaire le trajet. L'échelle des photographies instaure un rapport constructif avec le regardeur. De plus, la disposition spatiale de celles-ci l'entoure et le contient. Il devient intérieur à l'image qui absorbe à la fois l'espace d'exposition et le médium.

Je tente d'accentuer cette présence en construisant des volumes en acier (de 20" d'épaisseur) sur lesquels sont fixés chacune des quatre photographies de grand format (4' X 6') sur la face frontale. Par ces masses, je cherche à questionner le lieu idéal de l'image, à affirmer le fragment photographique, à lui donner un aspect tectonique et à ajouter non seulement à la photographie une tridimensionalité mais une profondeur tactile et une latéralité. Elles agissent en tant qu'objet qui possède sa propre matérialité et confèrent à l'ensemble du mouvement dans le déplacement de l'observateur. La présence et l'échelle des photographies l'amènent à parcourir l'oeuvre et à la vivre dans son mouvement.

De la même manière, c'est par notre regard et notre déplacement que nous saisissons le paysage alors que nous traversons l'espace et le temps.

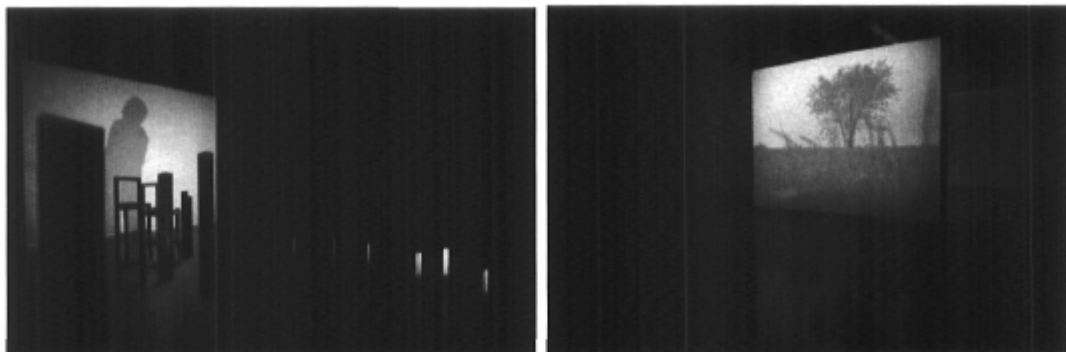


24. Jean-François Côté, *Personnes*, photographie extraite du corpus, 2005.

Personnes est en soi mon regard critique ; mon expérience de la pluralité du monde ; ma position face à la présence actuelle et à ma manière d'être sur terre ; mon rapport à la solitude, mes relations, mon parcours. C'est un travail qui questionne les différentes matérialités contenues dans le processus : photographique, argentique, métallique, corporelle.

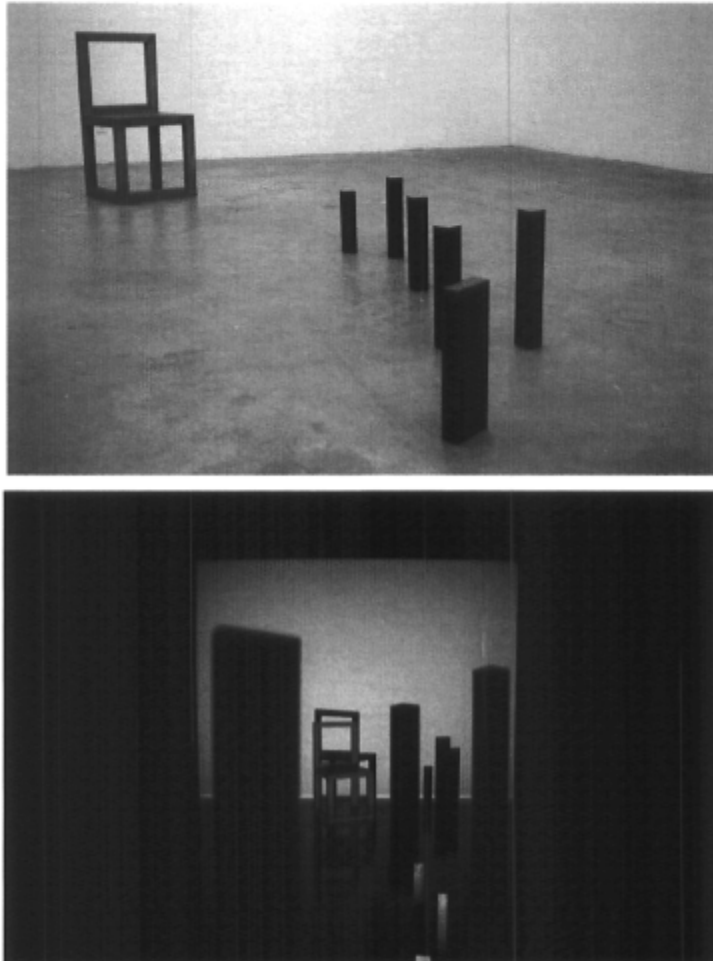
La photographie permet de construire une fiction qui se tient, de la façon dont elle redonne le monde, à proximité de notre expérience du réel dans un mouvement constant entre le passé du moment photographié et le présent de la perception. En ce sens, elle donne à voir la profondeur et l'éclatement dans la multiplicité des instants.

Cités



25. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, Galerie R3, 2006.

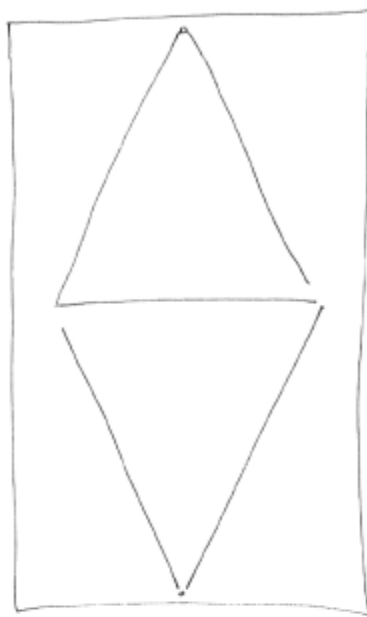
Je poursuis cette recherche sur la profondeur et l'éclatement par l'installation vidéo *Cités*. Elle s'est construite, pendant trois ans et consiste en un amalgame de différentes expériences vécues à New York, en Italie et à Québec. Aussi, elle est produite par la rencontre de différentes disciplines, la vidéo, la photo, la performance. *Cités* est constituée de deux parties unifiées et spatialisées par l'écran : *La ville*, réalisée en atelier et *L'Arbre* enregistrée à l'extérieur en parcourant les plaines d'Abraham durant la nuit. Pour *La ville*, la matérialité des matières utilisée par l'architecture moderne m'appelait, alors j'ai exploré les différents types de béton et d'acier. Le travail en atelier m'a permis de produire du réel, par la mise en relation d'objets, de la projection vidéo et des ombres des objets dans une distance indirecte avec le réel. Au fur et mesure que le travail avance, un caractère photographique argentique noir et blanc se met en place et unifie les différents éléments qui participent à l'élaboration de l'installation vidéo. À partir de ce moment, j'ai travaillé avec cette qualité photographique en train de naître dans le processus. L'installation a donc été pensée en niveaux de gris, en transparence et en accumulation. Disons que l'idée de ce glissement entre les médiums est en soi la trace d'une trace.



26. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, chaise moulée en béton et tubes pleins en acier, 2006.

La seconde partie, *L'Arbre*, est réalisée à l'extérieur. Ainsi, c'est un enregistrement direct du réel en plan fixe d'un arbre qui donne l'image vidéographique. Le tournage s'effectue de nuit. Ainsi, c'est la lumière lunaire qui produit un « contre-nuit » où l'arbre devient une silhouette noire sur fond gris. La statique du plan fixe est contrebalancée par le mouvement de la granulation de la vidéo générée par le manque de lumière. De cette manière, l'obscurité amène les capteurs optiques de la caméra numérique à produire

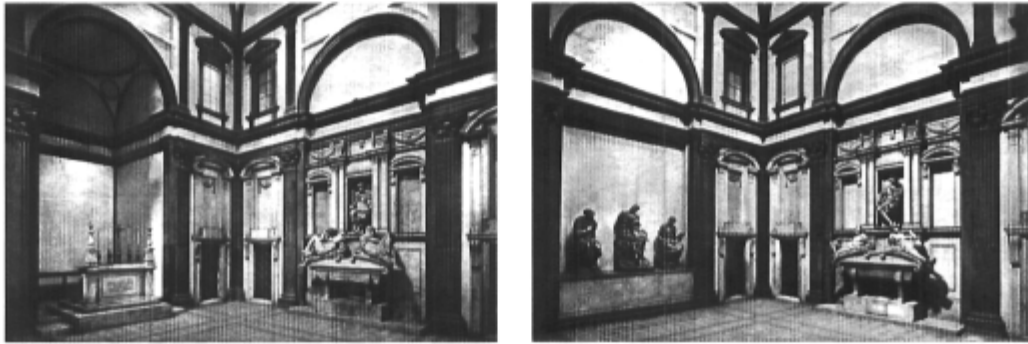
de la lumière qui génère ensuite du mouvement pour enregistrer une image. *L'Arbre* est une image qui ne se fixe jamais. Elle est toujours en train de se former.



27. Jean-François Côté, *Cités*, première esquisse du dispositif de l'installation, 2006.

Les deux parties, *La ville* et *L'Arbre*, très différentes mais tout de même complémentaires, s'unissent pour former l'oeuvre. Il s'est produit un phénomène d'attraction entre les deux vidéos. Je les ai rassemblées par un travail de spatialisation et dans l'élaboration du dispositif installatif. Lumière, rythme et conflit ont permis de les unir sur les deux faces d'un même écran. Pendant ce temps, j'ai en tête deux lieux rencontrés lors de mon séjour en Italie : *La Chapelle des Médicis* réalisée par Michel-Ange et le couvent de la *Chiesa San Marco* de Florence où Fra Angelico peignit plusieurs fresques. Le premier est une installation car nous sommes au centre d'une architecture où, face à face, les figures sculptées de

Notte, Giorno, Crepuscolo, Aurora, avec les tombeaux de Lorenzo De'Medici et de Giuliano De'Medici se parlent et se répondent. Nous sommes dans la tension. L'autre, l'intérieur du couvent est une cité contenue par l'architecture. Une multitude de portes ouvrent sur de petits logis réunis par un système de rues. Le rythme de cet endroit nous y fait déambuler d'un pas lent, d'une porte à l'autre. Les traces sur le plancher et l'absence du mobilier nous laisse imaginer ce que pouvait y être la vie cinq siècles auparavant. Nous pouvons presque y entendre les moments de silence et les pas des gens. Parfois, même une musique résonne.



28. Michel-Ange, *La Chapelle des Médicis*, 1520-1534.



29. Intérieur du couvent de la *Chiesa San Marco* de Florence, 1290-1443.

En parallèle, le travail visuel se construit avec cette image. Je marche. Je parcours le monde. De villes en villes, les passants défilent. Des objets quotidiens de toutes parts m'entourent, des bancs, des panneaux de signalisation, des bouches de métro, des taxis. Le rythme s'accélère, je retiens mon souffle. Cités de béton, de verre et d'acier où la matière se perd dans des limites à peine perceptibles qui se jettent dans l'immensité. Un vertige. Verticalité. Horizontalité. Des miroirs qui contiennent tout, donnent à voir un monde lourd d'illusions. Des fenêtres qui ne contiennent rien s'ouvrent sur une réalité complexe, multipliée et divisée, où l'habitable se transforme en inhabitable. Masse. Mouvement. Répétition.

Nous traversons la ville en passant d'une cité à l'autre. Nous vivons des microcosmes dans un macrocosme. Changement d'échelle. Les gratte-ciels du haut des airs deviennent des fragments de lumières semblables à des cristaux sur un velours noir. La ville s'organise tel un labyrinthe qui s'ouvre sur l'être. Une telle logique, une telle ordonnance dans la construction engendre le désir de l'errance, le désir de parcourir un espace pour toujours avancer et trouver. Traverser un territoire pour réveiller des strates de temps enfouies et laisser surgir des images depuis longtemps oubliées. Lumière. Mobilité. Positionnement. Solitude. Multitude. Mes mots deviennent des vides. Le monde devient un vide en lui-même où nous sommes partout et nulle part à la fois.

Cette installation vidéo questionne la présence de l'homme dans la ville et dans la nature. Celles-ci sont travaillées comme des ombres. Concrètement, dans cette installation vidéo, j'explore la

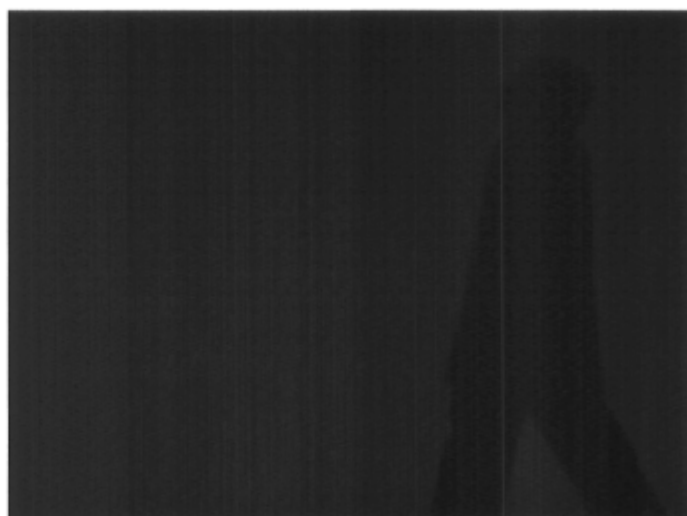
mobilité et l'accumulation de strates d'images dans l'espace par le déploiement du temps de l'image dans le lieu ce qui me permet de mettre à nu l'architecture de l'image. Cet éclatement en expansion et en compression de l'image entraîne la bidimensionalité de l'image vidéographique à gagner une autre dimension. Ainsi, le volume de lumière engendré par la projection lumineuse devient un site d'installation où j'intègre la présence humaine par la lumière projetée qui contient mon ombre en déplacement et qui génère des ombres portées, celles des objets déposés sur le sol et celles des observateurs le parcourant. Celui-ci habite le lieu et son ombre participe à la construction de l'image. L'écran, un volume blanc qui possède une dimension architecturale, se trouve au centre de la salle d'exposition ce qui me permet d'utiliser sa réversibilité : d'un côté, la ville-maquette où se rencontrent diverses échelles de bâtiments et d'objets de dimensions variables, de l'autre, la nature solitaire par la projection de l'arbre filmé en plan fixe la nuit qui devient, par un « contre-nuit », une ombre de lui-même. C'est à partir de l'écran spatialisé au centre de la salle que s'organise l'espace du regardeur. La lumière y est objet et l'objet est lumière révélant ainsi la qualité tactile de la lumière. L'oeuvre se modifie en relation avec l'espace d'exposition. Ainsi, son échelle est variable et une version différente est réalisée à chaque présentation.



30. Jean-François Côté, *Cités*, installation vidéo, Musée d'art contemporain de Santiago (Chili), 2007.

La vidéo redonne la trace d'une durée vécue. À partir de cela, je pousse plus loin ce réel qu'elle peut rendre par la construction d'une image fictive plus vraie que le réel, une image qui possède un surplus de réel, qui se renverse pour donner à vivre notre expérience du réel. La vidéo me permet d'édifier une image qui se déploie, une architecture à parcourir, une urbanité à traverser. *Cités* propose de vivre un état et un rythme. Elle donne à éprouver

le silence et soumet au regard un champ de perception. Le lieu est créé par les différents éléments avant que *l'image-lieu* prenne forme lorsque les acteurs y prendront place. Le corps devient un point de vue qui se transforme en point de vue sur le corps. La spatialité et la temporalité possèdent une certaine théâtralité. La logique qui construit la mise en espace conserve un vide où les regardeurs pourront évoluer librement, se grouper, ou bien, seuls, étendre les gestes de leur expressivité. L'écart entre l'organisation géométrique de l'oeuvre et sa structure métaphorique (imaginaire) rend sensible au regard et au corps, entre deux murs de fond, la profondeur et l'éclatement nécessaires à la production de l'image et au déploiement de ses rythmes. Par cette installation, je construis une image (une fiction) qui génère un lieu à l'intérieur d'un lieu et qui se vit dans la durée. J'invite l'autre, dans la perception de cette image, à se balancer dans la tension entre le proche et le lointain d'une intimité. Il s'intègre à l'image, en devient un résident et la touche en l'habitant. De cette manière, participe-t-il à la construction d'un espace et vit-il une imagination dynamique où il voit le monde de l'image et le saisit pour un instant ?



31. Jean-François Côté, *L'Ombre*, "Still frame", vidéo *Cités*, 2006.

Devenir

« Les images sont le reste, la trace de tout ce que les hommes qui nous ont précédés ont espéré et désiré, craint et refoulé. Et puisque c'est en l'imagination que quelque chose comme une histoire est devenu possible, c'est à travers l'imagination que cette histoire doit à chaque fois et à nouveau se décider. »

Giorgio Agamben, *Image et mémoire*

L'origine et la totalité permettent aux oeuvres de devenir ce qu'elles n'étaient pas et d'ouvrir une dimension inconnue qui leur permet d'être plus qu'elles-mêmes. Le devenir réside dans l'imagination et la création.

Je travaille présentement à deux oeuvres qui poursuivent cette recherche sur l'image. *Restes* et *Faces* sont leurs titres provisoires. Je tente de pousser ce rapport au réel fictif par la création d'un lieu fictif généré par la relation entre des lieux différents et la rencontre de temporalités distinctes. Je joue avec la narrativité et sa dislocation dans une possibilité de cohérence et d'unité.

Faces

En février 2006, je me trouvais en Floride dans le parc des Everglades où se déploient des plaines marécageuses à perte de vue et où se produisirent les ouragans provenant de l'Atlantique. L'endroit laisse une étrange impression de vide. Après une série de prises de vue, une image mentale m'est venue : superposer à ces

étendues le portrait. Ainsi, par une seconde prise de vue en studio, je vais travailler le portrait pour ensuite assembler ces deux temporalités par le numérique. Des échelles de cadrages permettraient de faire osciller les photographies entre le photographique et le cinématographique. La place du regardeur serait considérée lors de l'élaboration du dispositif de la prise de vue pour ouvrir l'oeuvre.

Pour cette oeuvre, je voudrais explorer la rencontre de portraits photographiques et vidéographiques. Chaque médium installe une perception spécifique de captation, d'expression et de matérialisation dans l'acte créatif du réel. Ce dialogue entre la vidéo et la photo dans un même espace me permettrait de travailler les rythmes entre les portraits pour créer l'image dans le lieu de présentation. La narrativité dans cette oeuvre en sera une de présence plus que d'une histoire qui possède un début et une fin. J'installerai les éléments de base d'une narrativité qui permettront au spectateur de tisser le récit entre les personnes, les lieux et les regards. Il n'y aura pas d'événement mais plutôt une durée à vivre.

Restes

Une image pour les hommes. Assis à la table de sa chambre, l'homme écrit. Le temps marche. Seuls au fond de leurs chambres les hommes se tiennent sur le seuil d'une demeure en ruine.

Suite aux prises de vue réalisée précédemment dans les Everglades, j'ai continué mon parcours pour me rendre à la pointe sud de ce parc qui rejoint l'Océan Atlantique. Le terrain de

camping qui s'y trouvait était en reconstruction, tout avait été balayé par la force du vent et de l'eau lors des ouragans. Seuls quelques arbres et des lignes de barbecues ancrés dans le sol par des blocs de béton gardaient leur verticalité. Les couleurs y étaient délavées. Ce lieu conservait la trace de ce qui s'y était produit.

Cet endroit m'a amené à prendre des photos en série dans mon parcours de cet espace. Ainsi, ce projet se construit par les séquences photographiques et la sérialité de la prise de vue qui développe un temps sériel et inscrit le nouveau dans le toujours identique. L'instant photographique s'étend en une zone de durée. Ainsi, cette oeuvre proposera non pas un instant mais une durée qui s'est produite lors du trajet du photographe. Un réel fictif est sur le point de se former dans l'occupation théâtrale de l'espace par les objets qui le constituent tels la simplicité des sujets des prises de vue : des arbres et des barbecues qui occupent différemment l'image photographique. Étrangement, par la manière sérielle de photographier, par l'état du site et par ce que transmet chaque série, ces prises de vue pourront se joindre à d'autres réalisées en avril 2005 dans le port de Québec où une série de portes de garage orange et verte délavées se donnent comme des portes de mémoire.

Ces série de photographies présenteront ces restes, naturels et fabriqués, qui durent, implacables et immobiles, frêles et fragiles. Cette répétition dans la différence des chiffres, des couleurs, des vitres brisées, du rythme des branches, installerait-elle un lieu de l'image déplacé qui fait exister la fiction du même et du dissemblable d'un passé actualisé ? Accentuerait-elle la circulation entre les photographies pour transgresser la limite du cadre et la

limite de l'autre pour le rencontrer dans un lieu sans lieu, un lieu-entre, une *image-lieu*, que j'imagine comme un endroit où construire et où réfléchir ?

Bibliographie

Ouvrages cités

Adorno, Theodor, *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984.

Agamben, Giorgio, *Image et mémoire - Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

Agamben, Giorgio, *La Communauté qui vient - Théorie de la singularité quelconque*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Agamben, Giorgio, *L'Homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996.

Alighieri, Dante, *La Divine comédie*. Paris, Garnier Frères, 1879.

Augé, Marc, *Non-Lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Baudelaire, *Les Fleurs du mal - Tableaux parisiens*. Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Beckett, Samuel, *Le Dépeupleur*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Beckett, Samuel, *L'Image*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Éditions Gallimard, 2004.

Benjamin, Walter, *Écrits français*. Paris, Éditions Gallimard, 1991.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le livre des passages*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*. Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1998.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*. Paris, Éditions Rombaldi, 1962.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*. Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2001.

- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*. Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1939.
- Blake, William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*. Paris, Éditions Arfuyen, 2004.
- Damisch, Hubert, *L'Origine de la perspective*. Paris, Flammarion, 1987.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Eisenstein, Sergueï, *Le Film : sa forme, son sens*. Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1976.
- Eisenstein, Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*. Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Éditions Gallimard-Gaumont, 1998.
- Godin, Christian et Laure Mühlethaler, *Édifier - L'architecture et le lieu*. Paris, Éditions Verdier, 2005.
- Heidegger, Martin, *Essais et conférences*. Paris, Éditions Gallimard, 1958.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Maldiney, Henri, *Art et existence*. Paris, Klincksieck, 1985.
- Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972.
- Mondzain, Marie José, *Image, icône, économie - Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Mondzain, Marie José, *L'Image peut-elle tuer ?*. Paris, Bayard, 2002.

Rossi, Aldo, *Autobiographie scientifique*. Marseille, Éditions Parenthèse, 1988.

Smithson, Robert, *The Writings of Robert Smithson*. New York, New York University Press, 1979.

Valéry, Paul, *Cahiers I*. Paris, Éditions Gallimard, 1973.

Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*. Paris, Éditions Gallimard, 1970.

Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Éditions Gallimard, 1957.

Ouvrages consultés

Ouvrages critiques et philosophiques

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, 1995.

Barthes, Roland, *La Chambre claire*. Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus-Essais critiques III*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Benjamin, Walter, *Images de pensée*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998.

Benjamin, Walter, *Oeuvres I-Mythe et violence*. Paris, Denoël, 1971.

Benjamin, Walter, *Oeuvres II-Poésie et Révolution*. Paris, Denoël, 1971.

Buci-Glucksmann, Christine, *Esthétique de l'éphémère*. Paris, Éditions Galilée, 2003.

Buren, Daniel, Dan Flavin, Don Judd, Barnett Newman et autres, *Dénonciation*. Paris, La Différence, 1991.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990.

- Damisch, Hubert, *La Dénivelée*. Paris, Seuil, 2001.
- Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement - Cinéma 1*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-temps - cinéma 2*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Éditions Galilée, 1999.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Duchamp, Marcel. *Manual of Instructions for Étant donnés : 1• La chute d'eau, 2• Le gaz d'éclairage...*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Duguet, Anne-marie, *Déjouer l'image-Créations électroniques et numériques*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- Eisenstein, Sergueï, *La Non-indifférente nature*. Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- Eisenstein, Sergueï, *Le Montage*. Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- Gordon, Douglas, *Timeline*. New York, Museum of Modern Art, 2006.
- Hanhardt, John, *Video Culture*. New York, Visual Studies Workshop et Gibbs Smith, 1986.
- Iles, Chrissie, *Into the Light-The Projected Image in American Art 1964-1977*. New York, Whitney Museum of American Art, 2001.
- Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*. Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991.

Krauss, Rosalind, *Le Photographique-Pour une théorie des écarts*. Paris, Éditions Macula, 1990.

Lyotard, Jean-François, *L'Inhumain-Causerie sur le temps*. Paris, Éditions Galilée, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*. Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945.

Nancy, Jean-Luc, *Au Fond des images*. Paris, Éditions Galilée, 2003.

Nancy, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*. Paris, Éditions Galilée, 1996.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *La Naissance de la tragédie*. Paris, Éditions Gallimard, 1977.

Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

Pareyson, Luigi, *Conversations sur l'esthétique*. Paris, Éditions Gallimard, 1992.

Parfait, Françoise, *Video : un art contemporain*. Paris, Éditions du Regard, 2001.

Popper, Frank, *L'Art à l'âge électronique*. Paris, Hazan, 1993.

Rossi, Aldo, *L'Architecture de la ville*. Gollion, Éditions InFolio, 2001.

Rouillé, André, *La Photographie*. Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Shaw, Jefferey et Peter Weibel, *Future Cinema-The Cinematic Imaginary After Film*. Cambridge, MIT Press, 2003.

Smithson, Robert, *Robert Smithson-Slideworks*. Verona, Éditions Carlo Frua, 1997.

Stafford, Maria et Frances Terpak, *Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Publications, 2001.

Van Lier, Henri, *Histoire photographique de la photographie*. Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1992.

Viola, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House - Writings 1973-1994*. Cambridge, The MIT Press, 1995.

Virilio, Paul, *La Machine de vision*. Paris, Éditions Galilée, 1988.

Younès, Chris, Philippe Nys et Michel Mangematin, *L'Architecture au corps*. Bruxelles, Éditions OUSIA, 1997.

Reuves et Articles

Dans la publication *October*, number 104, spring 2003, Cambridge, MIT Press, 2003 :

Baker, Georges, " Reanimations (I) ", p.30-70.

Baker, Georges, " Round Table, The projected image in contemporary art ", p.71-96.

Dans la publication *October*, number 110, fall 2004, Cambridge, MIT Press, 2004 :

Païni, Dominique, " Should we Put an End to Projection ? ", p.23-48.

Dans la revue *Art Press*, numéro 279, mai 2002, Paris, M.L.P., 2002 :

Milon, Elisabeth, " More Reality ", p.46-51.

Dans la revue *Art Press*, numéro 322, avril 2006, Paris, M.L.P., 2006 :

Leydier, Richard et Pierre Huygue, " Pierre Huygue-A Sentimental Journey ", p.26-33.

Dans la revue *Critique*, Paris, Les Éditions de Minuit :

Rossi, Aldo, « Notes sur un projet d'architecture dans la plaine du Pô », p.82-86.

Cacciari, Massimo, « Eupalinos ou l'architecture », p.87-99.

Dans la revue *Parachute, Écrans numériques_Digital Screens*, numéro 113, 01-02-03-2004, Montréal, Les Éditions Parachute, 2004 :

Ross, Christine, « L'Écran en voie de disparition (toujours inachevée) », p.12-29.

Manovitch, Lev, « Pour une poétique de l'espace augmenté », p.30-57.

Dans la revue *Parachute, Extra humain - SC*, numéro 121, 01-02-03-2006, Montréal, Les Éditions Parachute, 2006 :

Lageira, Jacinto, « Peter Campus-Le Corps en point de vue », p.14-39.

Dans la revue *Parachute, Mouvances de l'image_Image Shifts*, numéro 103, 07-08-09-2001, Montréal, Les Éditions Parachute, 2001 :

Lageira, Jacinto et Stephen Wright, " Relocating the Viewer : an Interview with Atom Egoyan ", p.51-71.

Lageira, Jacinto, « Le Syndrome de Velazquez [les deux derniers films de Michael Snow, Preludes et The living room] », p.72-85.

Bryson, Norman, " Sharon Lockhart : from Form to Flux ", p.86-107.

Ross, Christine, « Noeuds contemporains: la vidéographie de Manon Labrecque », p. 108-127.