

1191221
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉACTIVER LE POLITIQUE DANS UNE PRATIQUE MULTIDISCIPLINAIRE
QUI AMÈNE À ÉLABORER UNE PENSÉE CRITIQUE SUR NOTRE RAPPORT AU
RÉEL ET À SES REPRÉSENTATIONS.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LUCIE ANAÏS CLAVREUL

AOUT 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
LA DISTANCIATION.....	4
DEUXIÈME PARTIE	
PHOTOGRAPHIE.....	8
2-1 La forme documentaire.....	8
2-2 Travaux antérieurs.....	10
2-3 La notion du « réel » dans la forme documentaire.....	17
2-4 Penser le hors-champ.....	18
TROISIÈME PARTIE	
LE MONTAGE.....	21
3-1 L'utilisation politique du photomontage dans les avants-gardes.....	21
3-2 Travaux antérieurs de peinture.....	24
3-3 Le montage chez Bertolt Brecht analysé par G.Didi-Huberman.....	27
QUATRIÈME PARTIE	
DE LA PHOTOGRAPHIE AU DESSIN, DU RÉEL À LA FICTION.....	32
4-1 « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 ».....	32
4-2 La fiction documentaire.....	36

4-3 Un autre rapport au hors-champ.....	42
4-4 Entre fiction documentaire et bande dessinée.....	44
CONCLUSION.....	47
APPENDICE 1	
ŒUVRES CITÉES.....	48
BIBLIOGRAPHIE.....	55

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 <i>Rue des halles, Nîmes, série Bagages, 2009, photographie.....</i>	10
2 <i>Rue Nationale, Nîmes, série Bagages, 2009, photographie.....</i>	11
3 <i>Boulevard Victor Hugo, Nîmes, série Bagages, 2009, photographie.....</i>	11
4 <i>Les Naufragés (1), 2009, photographie.....</i>	14
5 <i>Les Naufragés (2), 2009, photographie.....</i>	14
6 <i>Les Naufragés (5), 2009, photographie.....</i>	15
7 <i>Les Naufragés (7), 2009, photographie.....</i>	15
8 <i>Street History (1), 2010, peinture.....</i>	24
9 <i>Street History (2), 2011, peinture.....</i>	25
10 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail), 2011.....</i>	32
11 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail), 2011.....</i>	33
12 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail), 2011.....</i>	33
13 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010, Diagramme.....</i>	35
14 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail mise en espace), 2011.....</i>	36
15 <i>Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail mise en espace), 2011.....</i>	36

Apendice 1

Œuvres citées

16 Walker Evans, <i>Buds Field</i> , 1936.....	48
17 Dorothea Lange, <i>Migrant Mother</i> , 1936.....	48
18 Sander, <i>Young Farmers, Westerwald</i> , 1914.....	48
19 Bernd et Hilla Becher <i>Reservoir d'eau</i> , 1980.....	48
20 Sophie Ristelhueber, <i>Fait</i> , 1992,.....	49
21 Sophie Ristelhueber, <i>Everyone #14</i> , 1994.....	49

22	William Klein, <i>Gun 1 (New York)</i> , 1955.....	49
23	Sebastio Salgado, <i>Exodes</i> , 1999.....	50
24	Jacqueline Salmon, <i>Le Hangar</i> , Sangatte 2001.....	50
25	Raoul Hausmann, <i>Tatlin at home</i> , 1920.....	51
26	Hannah Höch, <i>Coupé au couteau de cuisine</i> , 1919.....	51
27	J.Heartfield, <i>La nation est unie derriere moi</i> , AIZ, 1933.....	51
28	J.Heartfield, <i>Les semailles de la mort</i> , AIZ, 1937.....	51
29	Alexander Rodtchenko, <i>Black Hand</i> , 1924.....	52
30	Bernard Rancillac, <i>Sainte mère la Vache</i> , 1988.....	52
31	Bertolt Brecht, <i>Kriegssfibel</i> ou <i>ABC de la guerre</i> , 1955.....	52
32	Allan Sekula, <i>Panorama</i> , série <i>Fish Story</i> , 1989-1995.....	53
33	Bruno Serralongue, <i>Manifestation du collectif des sans-papiers de la Maison des Ensembles, place du Châtelet, Paris.2001-2003</i>	53
34	Carl de Keyzer, <i>London Tourism</i> , 1993.....	54
35	Art Spiegelman, <i>Maus</i> , 1987 (tome1) - 1992 (tome2).....	54
36	Joe Sacco, <i>Gorazde la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995, 2004</i>	54

RÉSUMÉ

Ce mémoire veut restituer le parcours effectué durant ma maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Uqam, en retraçant l'évolution de mes réflexions et de mes recherches plastiques.

J'aborde, de manière chronologique, des œuvres qui m'ont permis d'aborder et d'approfondir différentes notions, traitées dans mon projet de fin de maîtrise. Pendant ces deux années, j'ai analysé la construction et la représentation de sujets et d'événements par les médias de masse, en abordant des sujets similaires, mais dans une perspective différente.

Je définis d'abord, dans la première partie, la notion de distanciation qui est mon outil principal pour qualifier mon rapport aux images et que j'utilise dans l'ensemble de mes travaux. Il s'agit, à mon avis, d'une autre manière de traiter des sujets quotidiens, de déplacer le regard pour, peut-être, provoquer une réflexion sur ces sujets. En présentant différents travaux, j'aborde les différentes stratégies de distanciation utilisées, comme le hors-champ, le montage et la *fictionalisation*.

Les premiers travaux abordés sont deux séries de photographies, réalisées en 2009, *Bagages* et *Les Naufragés*. Elles questionnent la représentation des « sans domicile » dans les médias. Je définis, dans ce chapitre, ce que l'on appelle la forme documentaire, utilisée dans ces deux séries photographiques. Par la suite je tente de clarifier le rapport au réel, car, toute objectivité en photographie étant impossible, le réel doit être construit pour être pensé. Enfin, j'approfondis la notion de hors-champ. Le but dans ces deux séries n'est pas de donner à voir, mais donner à penser, c'est en amenant à penser le hors-champ de ces images, qu'une distance est mise en place afin d'éviter toute spectacularisation.

Dans la troisième partie, j'aborde la notion de montage en commençant par retracer l'utilisation politique du photomontage dans les avant-gardes. Par la suite, je me penche sur des travaux de peinture réalisés durant ma maîtrise, dans lesquels j'utilise le montage d'images médiatiques ou personnelles afin d'aborder différents sujets. Pour finir j'aborde cette notion sur le plan théorique en m'appuyant sur des œuvres de Bertolt Brecht qui définit le montage comme moyen de distanciation et de regard critique sur l'histoire.

Enfin, dans la dernière partie, je présente « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 », mon projet de fin de maîtrise qui sera présenté en Janvier, au Cdex. Tout d'abord, j'explique mon choix de représenter un événement de contestation politique, puis je décris la manière dont je construis mes dessins en utilisant le montage. Par la suite, je me penche sur la notion de *fictionalisation*, stratégie de distanciation devant l'information surabondante, utilisée pour construire le réel afin de le rendre intelligible. Enfin, je reviens sur la notion de hors-champ qui est ici utilisée de manière différente : je fais le choix de montrer le hors-champ des images médiatiques. Pour finir j'évoque la bande dessinée, dont j'emprunte le procédé, mais dont l'approche, particulièrement celle de la BD-reportage, correspond également à ma manière d'aborder le sujet.

INTRODUCTION

Lorsque j'ai commencé ma maîtrise, mes recherches portaient essentiellement sur la façon d'aborder un sujet politique et social : comment traiter d'un événement ou d'une situation donnés sans tomber dans le spectaculaire ou le compassionnel ? Pour tenter de résoudre cette question, j'ai expérimenté différentes approches à travers les deux médias que sont la photographie et la peinture. Cela m'a amenée à m'interroger sur mon rapport aux images, leur production et leur réception, sur ce que signifie « lire » une image.

Mes différentes recherches, plastiques, philosophiques et littéraires m'ont conduite à approfondir certaines notions abordées dans ce mémoire. Je commencerai par expliquer la notion de distanciation utilisée dans l'ensemble de mes travaux et mon outil principal pour qualifier mon rapport aux images (j'y reviendrai régulièrement tout au long de ce mémoire). J'aborderai ensuite les différentes stratégies de distanciation employées pour résoudre les problématiques rencontrées, notamment: la notion de hors-champ, le montage et enfin la *fictionalisation*.

Afin d'illustrer l'évolution de ces notions tout au long de ma maîtrise, je reviendrai sur des créations antérieures. Mon cadre théorique ayant changé depuis le début de mon travail, un aller-retour entre ma pratique et la théorie permettra de clarifier mon cheminement et l'état de mes recherches actuelles.

L'enjeu central de mon travail est d'aborder des sujets et événements fabriqués par les médias (comme les « sans domicile fixe » ou les mouvements de contestation politique) mais dans une perspective différente, sans spectacularisation ni mise en scène dramatique. Il s'agit d'abord d'essayer d'amener le spectateur à lire et à analyser l'image, puis à porter un regard critique sur les sujets abordés, et ensuite de présenter un autre point de vue pour le conduire à s'interroger sur l'authenticité de l'image médiatisée.

Afin d'aider à la compréhension de mon travail, je vais préciser ma position par rapport

aux médias de masse tels qu'on les comprend généralement (c'est-à-dire les médias liés à la diffusion de l'information et de l'actualité). Je pense produire des œuvres d'art (je dis cela pour affirmer une position), destinées à être vues dans une galerie ou un musée, les inscrivant ainsi dans une certaine histoire. Les images exposées dans ce contexte peuvent-elles constituer des alternatives (politiques) aux images produites par les médias de masse? On pourrait répondre en affirmant que c'est le travail même de l'artiste que de penser et produire des formes qui combattent celles présentées par les médias dominants. C'est du moins celui d'un certain nombre d'artistes, dont le travail provoque des questions sur les images produites par ces médias. En ce qui me concerne, tout oppose mes images à celles de la presse. Je les construis en étant attentive à provoquer des écarts et des différences à tous les niveaux avec la photographie de presse, depuis la production jusqu'à la réception par les spectateurs. L'image médiatique représente le contre-modèle sur lequel j'appuie mon travail. En abordant des sujets habituellement traités par les médias de masse, mais en les produisant et en les montrant autrement, j'espère inciter à une réflexion sur la fabrication et la réception des images de l'information. Face à la « pseudo » réalité médiatique, je produis une subjectivité plutôt qu'une alternative.

En effet, je ne prétends pas que ma représentation de tel sujet ou tel événement soit plus objective ou plus intéressante, elle n'a pas pour but de faire passer un message ou d'imposer une vision. Mon travail est avant tout une représentation subjective, une expérience vécue parmi tant d'autres. Selon Michel Poivert « l'évènement [...] est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences¹ ».

Je ne pense pas que l'art ait une fonction explicative, contrairement aux médias, dont la prétention est de tout montrer et de tout simplifier. L'art est un lieu de réflexion sur le monde, parce qu'il en fait une multiplicité de représentations qui en révèlent la

¹ Michel Poivert, *L'évènement, les images comme acteurs de l'histoire*, Éditions Hazan / Éditions Jeu de Paume, Paris, 2007, p. 15.

complexité, et amène le spectateur à adopter une attitude de doute, de recherche et non de simple réception. J'approfondirai ce point dans les pages suivantes.

PREMIÈRE PARTIE

LA DISTANCIATION

« De l'œuvre d'art Kant disait que sa force résidait dans le fait qu'elle "donnait à penser".
Donner à penser pour ensuite, peut-être réactiver le politique². »

Dans le livre de Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, l'auteur réfléchit à cette distance laissée aux spectateurs par les médias. Quelle est la nouvelle donne de l'imaginaire quand il y a un écran et sur cet écran, un flux qui ne répond plus du traitement de la distance? Pour elle cette distance accordée ou pas est une question politique. En effet, la pensée critique se construit par l'échange, par la parole, or la censure entraîne l'isolement des spectateurs donc une impossibilité à réfléchir et à porter un regard critique sur ce qu'ils voient. Hors de tout mouvement possible, l'image se donne alors à consommer. C'est donc par une réintroduction de la distance dans les images qu'une action réflexive serait possible.

Dans une galerie, le temps de regard pour une image devient plus long, il va dépendre de celui qui regarde. L'image n'est plus noyée dans un flux continu, mais au contraire un dialogue va s'installer entre les images présentées, une continuité qui permettra au spectateur de réfléchir et porter un regard critique. De plus, la galerie peut permettre une rencontre, un échange entre plusieurs personnes, ce qui est impossible devant un écran de télévision.

Comme dit précédemment, la distanciation est mon outil principal pour qualifier mon rapport aux images, elle est mise en œuvre dans l'ensemble de mes travaux. Je vais tout d'abord approfondir cette notion clé qui a inspiré ce mémoire et mon travail. Par la suite, je reviendrai sur des créations antérieures afin d'exposer les différentes stratégies de distanciation mises en place dans ma pratique.

² Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris, 2004, p. 34.

« La distanciation (*verfremdung*) est un concept introduit par Brecht pour définir un des fondements de son projet théâtral, c'est une notion à la frontière de l'esthétique et du politique³. » Brecht a emprunté ce concept appelé aussi *Ostranenie* (étrangeté) aux formalistes russes. Ce concept « consiste à révéler l'existence d'une chose oubliée parce que trop familière en la déplaçant légèrement, le meilleur exemple étant celui d'une métaphore prise soudain à la lettre⁴ ». C'est Victor Chklovski qui développe en particulier le concept de *défamiliarisation*. Selon cette théorie,

« le but de l'art est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé⁵ ».

Le principe de ces procédés de défamiliarisation, de distanciation,

« consiste à faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et *en même temps* à le rendre insolite. Suite au traitement qui lui est appliqué, l'objet devient étrange, il est *étrangéifié*. L'objectif recherché est d'inciter le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, de solliciter son esprit critique. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet *politique* de désaliénation (non pas dans la mesure où des réponses seraient apportées, mais plutôt par le fait qu'elle met en évidence les caractères essentiels des discours orchestrés par le spectacle)⁶ ».

³ ?, « L'effet d'étrangeté », <http://www.bertbrecht.be/>

⁴ Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, Paris, Flammarion, 1993, p. 69.

⁵ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

⁶ ?, « L'effet d'étrangeté », <http://www.bertbrecht.be/>.

Cet effet rejoint Brecht pour qui étrangeté rime avec connaissance. « Le but de l'effet de distanciation était d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique. Les moyens utilisés étaient ceux de l'art⁷. » La distanciation est abordée ici comme une opération de *connaissance* qui vise, par les moyens de l'art, une possibilité de *regard critique* sur l'histoire.

Cette connaissance par l'étrangeté, Brecht l'assume tout en exigeant que l'exercice de la raison critique soit incité, relancé par une telle *étrangeté* des choses : « L'art ne doit présenter les choses ni comme évidentes, ni comme incompréhensibles, mais comme compréhensibles, bien que non encore comprises⁸. »

Pour continuer sur cette idée de difficulté et durée de perception, concernant celle des images, Walter Benjamin parle d'*analphabétisme de l'image* :

Si ce que vous regardez n'appelle en vous que clichés linguistiques, alors vous êtes devant un cliché visuel, et non devant une expérience photographique. Si vous vous trouvez devant une telle expérience, la *lisibilité des images* n'ira plus de soi, car privée de ses clichés, de ses habitudes: elle supposera d'abord le suspens, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqué, dépossédé de votre capacité à lui donner «sens, voire même à le décrire; elle imposera, ensuite, la construction de ce silence en un travail du langage capable d'opérer une critique de ses propres clichés.

Une image bien regardée serait donc une image ayant su interloquer, puis renouveler notre langage, donc notre pensée⁹. »

⁷ Bertold Brecht, *L'art du comédien*, « Autour de "Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation" », *op. cit.*, p.128.

⁸ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, « Sur la distanciation », Gallimard, Paris, 2000, p. 31.

⁹ George Didi-Huberman, « L'image brûle », *Penser par les images, Autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, France, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 35-36.

Ici Walter Benjamin rejoint Victor Chklovski et Brecht : la perception, la lecture d'une image doit passer par une phase d'étrangeté, qui trouble les perceptions habituelles et qui interroge, pour ensuite amener à un regard critique.

Pour finir on peut dire que le but de la distanciation n'est pas de « rendre le réel » mais plutôt de le rendre « problématique ». Ainsi j'utilise cette notion dans mon travail afin de déplacer le regard sur des sujets familiers, pousser à l'interrogation et porter un regard critique quant à la construction de leur représentation dans les médias.

DEUXIÈME PARTIE

PHOTOGRAPHIE

Ma problématique en photographie est la suivante: comment dire le social, comment aborder le politique et comment faire œuvre, sans jamais recourir ni à l'image choc, ni à la photographie humanitaire? Pour la résoudre, je pars de l'idée qu'il faut donner à penser plutôt qu'à voir, et la notion de distanciation est donc mise en œuvre. Je fais ainsi le choix d'une stratégie d'effacement, d'une vision qui ne mise pas sur le spectaculaire, conduisant à une lecture des images qui soit indissociablement « une pensée et un acte », en somme j'utilise la forme documentaire. Avant d'approfondir ces idées en présentant des travaux antérieurs, je vais tenter de définir brièvement ce qu'on entend par *forme documentaire* et pourquoi j'ai choisi de l'utiliser.

2-1 La forme documentaire

La photographie documentaire, bien que définie depuis les années 30 (Evans, Sander etc.¹⁰), a connu une relecture depuis les années 80 et a trouvé sa place dans le monde de l'art contemporain¹¹. Mettre le réel en images d'une manière personnelle qui suscite la

¹⁰ Voir : La Farm Security Administration (FSA), années 1930-1940. Plusieurs photographes, dont Walker Evans, Dorothea Lange etc. documentent de manière objective la condition du monde agricole dans ces années-là aux États-Unis. En Allemagne, le photographe August Sander, pendant la première moitié du vingtième siècle, tente de réaliser « la cartographie de la société allemande de son temps ». Il réalise plus de 600 clichés de portraits (de groupes) abordés dans la frontalité. Il est associé à la nouvelle objectivité allemande qui célèbre la photographie pour sa capacité à décrire le visible et produire de l'objectivité. (voir figures 16, 17 et 18 p.48)

¹¹ Fin des années 70, Hilla et Bernd Becher photographient par un protocole strict, pendant quatre décennies, le patrimoine industriel en voie de disparition, dans la même idée d'objectivité qu'August Sander. Ils enseignent la photographie à l'école de Dusseldorf et bouleversent le cours de l'histoire de la photographie (voir figure 19, p.48). Ils auront comme élèves notamment Andréas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Stuth et Candida Hofer qui, influencés par cet enseignement, continuent à creuser cette approche. Autres artistes contemporains se revendiquant du documentaire mais rejetant toute idée d'objectivité :

réflexion est l'un des défis de la forme documentaire parce qu'elle est constamment appelée à questionner les relations complexes entre réel et représentation. Les artistes qui s'inscrivent dans cette tradition ne se contentent pas d'enregistrer le monde tel qu'il est, mais s'interrogent autant sur les situations qu'ils observent que sur la manière de les montrer dans leurs photographies.

Cette approche se reconnaît à un certain nombre de caractéristiques non déterminées (refus du spectaculaire, neutralisation, retrait de l'artiste etc.). Elle rivalise aujourd'hui avec les images médiatiques qui sont le principal mode de représentation et de compréhension des mutations mondiales. On peut prendre pour exemple le travail de Sophie Ristelhueber qui tente une figuration des conflits en s'attachant à la mise à nu des faits et à l'empreinte de l'histoire, dans les corps et dans les paysages. Dans la série *Fait* (1992), elle aborde la guerre du golfe avec de grands formats de vues aériennes et au sol du désert koweïtien après le départ des troupes américaines. Ici il n'y a pas de photos de cadavres, de combats, ou tout autre représentation stéréotypée d'un conflit armé tel que nous les présentent les médias. On peut seulement voir « de longues et profondes blessures gravées dans le sable ¹²» (voir figure 20, p.49). Ce travail fait écho à la série *Every One* (1994), réalisée après un séjour en Yougoslavie pendant le conflit serbo-croate, d'où elle ne rapporte aucune image. Après réflexion, elle conclut que pour évoquer cette guerre civile, il faut montrer des corps à la chair entaillée. Elle se rend donc dans un hôpital parisien et réalise des photographies de corps marqués d'une suture récente, tirées en très grand format et sans rapport apparent avec la guerre, cette série en constituant une allégorie (voir figure 21, p.49). C'est donc par la traduction plastique d'une expérience subjective de différents conflits, qu'elle porte à réfléchir sur la représentation de la guerre dans les médias de masse.

En effet, les problématiques abordées par les artistes qui utilisent la forme documentaire sont représentées dans les médias de manière stéréotypée ou ne font l'objet d'aucune

Allan Sekula (voir plus loin), Bruno Serralongue, Sophie Ristelhueber, Jacqueline Salmon, Raymond Depardon. Ils utilisent le documentaire comme forme anti-spectaculaire, neutre, destinée à présenter un sujet de manière subjective.

¹² Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image « en creux » », *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2008. URL : <http://imagesrevues.revues.org/336>

information au grand public (Willie Doherty avec son travail sur la guerre civile en Irlande, Alfredo Jaar sur le génocide rwandais etc.). C'est par une approche *éthique* que les artistes se servent de l'image fixe et du texte pour tenter de rendre le spectateur attentif à certaines situations et de l'y confronter avec un esprit critique, sans toutefois prétendre apporter de solution.

2-2 Travaux antérieurs



1 Rue des halles, Nîmes, série *Bagages*, 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 50x75cm.



2 Rue Nationale, Nîmes, série *Bagages*, 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 50x75cm.



3 Boulevard Victor Hugo, Nîmes, série *Bagages*, 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 50x75cm.

Pour tenter de mieux comprendre ces notions, je vais m'appuyer sur deux séries de photographies que j'ai réalisées, il y a deux ans. Elles abordent, par deux approches différentes, le même sujet : celui des *Sans Domicile Fixe*.

Les photographies de la première série *Bagages* (voir figure 1, 2 et 3) représentent, par une approche sérielle, uniquement les bagages de personnes qui vivent dans la rue, elles montrent l'absence. Ici la stratégie d'approche est empruntée aux Becher (influencés par la nouvelle objectivité). Elle consiste à avoir toujours le même cadrage, des prises de vue frontales, des images descriptives. Dans le cas des Becher, c'est d'abord la fascination affective pour l'architecture industrielle et la curiosité de comprendre leur utilité, qui les mènera à adopter cette mise à distance, pour une meilleure compréhension de la relation entre forme et fonction de ces objets. Ce protocole strict qu'ils ont mis en place, donne une description précise de l'objet et élimine toute trace d'anecdote et de subjectivité pour un maximum d'exactitude. C'est, je pense, un moyen de mise à distance entre le spectateur et le sujet abordé.

Dans cette même idée, le choix de ne pas montrer les personnes concernées est un choix de neutralisation, d'une vision qui ne mise pas sur le spectaculaire. C'est le refus d'une exploitation de la misère et de son rapport esthétique et émotionnel, comme c'est le cas dans la photographie humanitaire¹³. En effet, depuis quelques années, ce type de photographie fait l'objet de critique virulentes¹⁴. Cette rhétorique compassionnelle, pourtant historiquement ancrée dans l'histoire de la photographie -notamment avec les images de la Farm Security Administration (Dorothea Lange, Walker Evans) dans les années 1930- produit un paradoxe : « cherchant à constituer un registre formel de la douleur, elle réduit souvent les circonstances historiques et politiques à des figures emblématiques et déshumanisées¹⁵ » et semble désormais répondre aux exigences médiatiques plus qu'à la mobilisation politique. En effet, que ce soit dans les années

¹³ Voir Sébastio Salgado, séries *Sahel, l'homme en détresse* (1986) et *Exodes* (2000), il y a dans ces deux séries une rhétorique compassionnelle omniprésente. (voir figure 23, p.50)

¹⁴ « Ambiguïtés humanitaires » de Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2010 p.85-86. « Photographie de la misère - misère de la photographie » de Vincent Lavoie, *Le mois de la photo à Montréal, le souci du document*, sous la direction de Pierre Blache, Marie-Josée Jean et Anne-Marie Ninacs, vox, Éditions les 400 coups, Montréal, 1999, p. 39-45.

¹⁵ Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2010, p. 85.

trente avec la FSA ou actuellement avec la photographie humanitaire ou journalistique, ces photographies ont pour unique fonction de convaincre les gens du bienfait des actions prônées par l'instigateur (convaincre l'Amérique de l'utilité des réformes de Roosevelt dans le cas de la FSA, pousser les gens à donner de l'argent pour des associations caritatives, convaincre de l'utilité d'un conflit armé etc.). C'est pour cette raison que l'éthique est sans cesse invoquée.

D'autre part, bien que l'on puisse s'attendre à un retrait du photographe devant l'ampleur ou la gravité du propos, on remarque que dans le domaine de la photo humanitaire et du photojournalisme celui-ci est souvent célébré. En effet, selon Gilles Saussier, les sujets abordés « ne relèvent pas [d'une véritable pensée de l'information] mais d'une collecte d'images, et au final, d'une autoglorification du reporter accédant ainsi au statut d'auteur¹⁶ », par l'identification d'un regard, d'un style propre à chacun. C'est aussi pour cette raison que j'applique, dans cette série, une stratégie d'effacement, une neutralisation, pour laisser toute la place au sujet et au spectateur et éviter une performance de style. Par exemple, je fais le choix de prises de vues frontales et j'évite l'angle de vue oblique ou plongeant qui pourraient suggérer un écart ou une domination du sujet, ou l'angle de vue original, nouveau, qui pourrait être une marque, une signature d'auteur, au détriment du contenu.

¹⁶ Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001.



Je jusqu'à 9:10. Alors regarde
 C'est si on ne regarde dans le
 Centre de gottf.
 et on a bien senti, et je suis
 sûr et sûr.

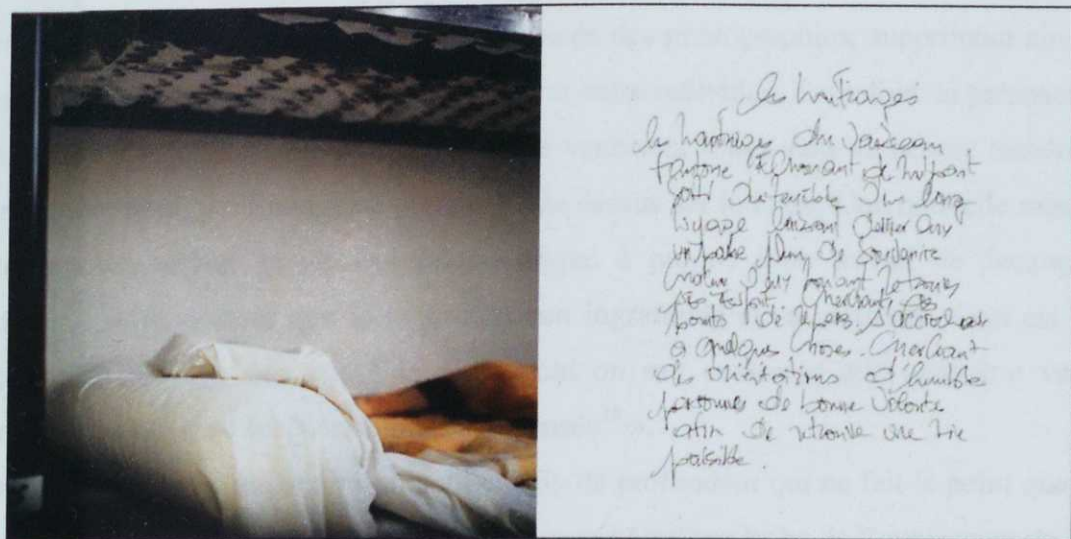
Ami carlier
 H. J.

4 Les Naufragés (1), 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 30x60cm.

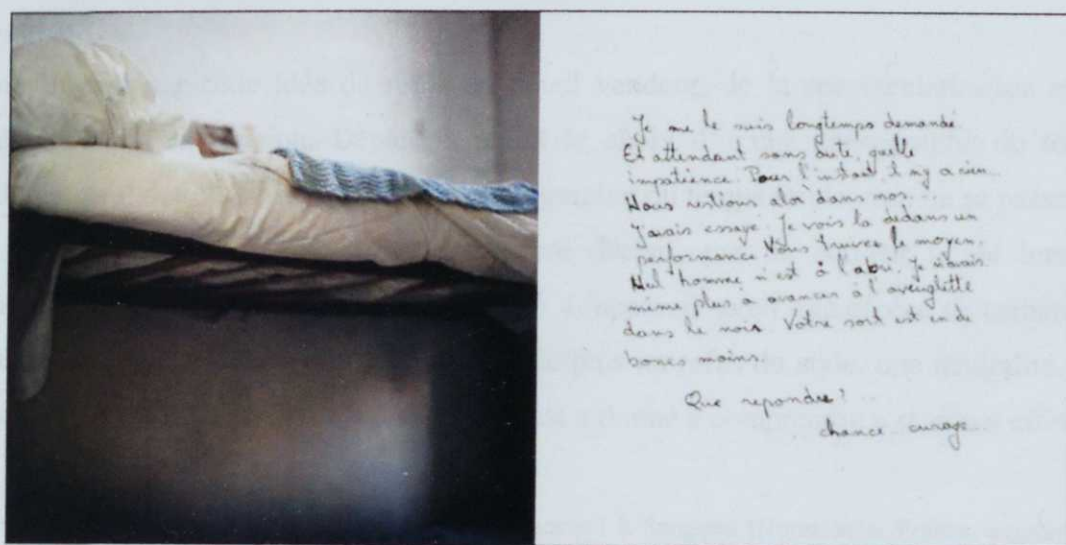


C'est vraiment un bon
 foyer et on y est bien
 H. J.

5 Les Naufragés (2), 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 30x60cm.



6 *Les Naufragés* (5), 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 30x60cm.



7 *Les Naufragés* (7), 2009, photographie jet d'encre sur aluminium, 30x60cm.

La deuxième série, *Les Naufragés* (voir figure 4, 5, 6 et 7), a été réalisée dans un centre de « stabilisation » (nouveau nom pour les centres d'accueil pour sans-abris), le centre Gretry, où j'ai pu rencontrer des personnes qui vivent la précarité au quotidien et leur parler. Dans cette série, je montre les chambres du centre, associées en diptyque à des textes que les résidents ont rédigé sur leurs rapports au centre et à la rue.

Une fois de plus la figure humaine est éliminée des photographies, supprimant ainsi la dramatisation psychologique d'une interaction entre individus. Toutefois, la présence de ceux-ci se fait toujours sentir. Les prises de vues sont faites sans recherche esthétique particulière pour que l'image ne prenne pas le dessus sur le texte. Une nouvelle mise en retrait pour, comme le dit Dominique Baqué à propos d'un travail de Jacqueline Salmon¹⁷, « ne montrer que le lieu, dans son ingratitude et sa précarité. Ceci est une façon d'en appeler, non pas à la pitié, dont on sait comment elle peut être veule, narcissique autant qu'inefficace, mais à la pensée¹⁸ ».

De plus, le fait de n'utiliser qu'un petit champ de profondeur qui ne fait le point que sur un détail de l'image fait écho aux textes qui ne sont qu'une brîbe de l'expression de leur expérience¹⁹. Comme l'écrit Paul Ardenne, « Voir, en somme, devient échanger du visible contre de la pensée, de l'image contre un point de vue au moins aussi sensé que possible²⁰. »

Pour développer cette idée de refus du détail vendeur, de la spectacularisation et du prétexte à l'identification, Depardon a fait le choix d'« une photographie du temps faible » qu'il définit ainsi: « Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur ni de lumière magnifique, pas de petit rayon de soleil (...). L'appareil serait une espèce de caméra de télésurveillance²¹. » Ceci exprime une fois de plus un refus du style, une neutralité. Par le choix du « temps faible », le réel prélevé est « donné à comprendre » et non « effet » à

¹⁷ Jacqueline Salmon, *Le Hangar*, 2002, centre d'accueil à Sangatte (Normandie, France, aujourd'hui fermé par le ministre de l'Intérieur). Ce centre était géré par la Croix-Rouge et a accueilli des milliers de réfugiés qui tentaient de rejoindre l'Angleterre. Salmon fait le choix de montrer uniquement les tentes, les « cabines », les lits de camps,... personne n'est visible, la présence humaine est suggérée par des draps froissés et des vêtements suspendus. (voir figure 24, p.50)

¹⁸ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris, 2004, p. 188.

¹⁹ Exemples de textes : « Gretry pour moi c'est une ouverture vers une deuxième chance (Fred) », « Je me le suis longtemps demandé. En attendant, sans doute, quelle impatience. Pour l'instant il n'y a rien. Nous restons dans nos... J'avais essayé. Je vois là-dedans une performance. Vous trouvez le moyen. Nul homme n'est à l'abri. Je n'avais même plus à avancer à l'aveuglette dans le noir. Votre sort est entre de bonnes mains. Que répondre ? Chance, Courage... » .

²⁰ Paul Ardenne, *Le hangar*, Éditions Trans Photographic Press, Paris, 2002.

²¹ Raymond Depardon, « Pour une photographie des temps faibles », *La Recherche photographique*, n°15, MEP, Paris, 1993, p. 82.

produire, interrompant ainsi le haut débit du flux médiatique, contrariant le désir de nouveauté du *scoop*, préférant le « presque rien » à l'« image choc ». Dans ces deux séries de photographies, le « temps faible » se traduit par l'absence de personnes et l'absence d'esthétique particulière, seuls les lieux sont visibles, simples, précaires, aucune action ne s'y déroule.

2-3 La notion du « réel » dans la forme documentaire

Concernant la question de la représentation du « réel », la forme documentaire a souvent été associée à la « vérité », or il est important de rester prudent sur cette notion d'authenticité. On le sait, le documentaire a un fort pouvoir descriptif, mais il est aujourd'hui dépassé de confondre description et objectivité. Brecht notamment justifie ici la pratique documentaire et l'envisage comme construction d'une pensée sur le monde, notamment dans ses aspects sociaux et politiques : « Une photographie des usines Krupp ou GEC ne révèle pratiquement rien de ces entreprises ; elle impose qu'à partir d'elle soit construit de façon active quelque chose d'artificiel, quelque chose de fabriqué²². » En effet le document ne "donne" pas le réel : il le construit, lui donne sens. Les artistes envisagent sa construction de différentes manières, mettant ainsi en place une distance entre le réel et sa représentation, entre le sujet et le spectateur. Allan Sekula, par exemple, fait le choix de la *fictionalisation* (cf. partie 3). Mais il faut rappeler qu'il s'agit avant tout d'expériences personnelles de la réalité que les artistes essaient de traduire et de transmettre au public, leur donnant un sens pour informer et stimuler la réflexion, sans l'imposer ni chercher absolument à convaincre.

Pour ma part, dans ces deux séries de photographies, cette « construction du réel » passe par le choix de donner à voir l'absence et penser le hors-champ. Cette stratégie est le

²² Cité par Rosalind Krauss, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Hazan, 1985, p. 25.

moyen de distanciation trouvé afin que la lecture de mes images soit indissociablement « une pensée et un acte ».

2-4 Penser le hors-champ

« L'écran est un cache et la vision partielle²³. »

Pascal Bonitzer

La photographie, comme le cinéma, est délimitée par un cadre. On sait qu'au-delà de ces quatre bords, la vie continue, que d'autres choses existent. L'œil est alors attiré à l'extérieur de l'image, dans une zone imaginée par le spectateur à partir de ce qu'il voit, c'est ce qu'on appelle le hors-champ, notion que j'ai essayé d'approfondir durant ma maîtrise. Comme le dit Gilles Deleuze « Le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent²⁴. »

Le hors-champ est un terme surtout utilisé au cinéma et désignant tout ce qui n'apparaît pas à l'écran mais existe dans l'idée que se fait le spectateur de la scène et sa narration²⁵.

« Le hors-champ, c'est aussi ce qui n'est pas sous le feu des caméras, des photographes ; ce qui, volontairement ou non, reste en dehors du flot continu de l'information ou de l'attention. On peut alors, en particulier dans la photographie journalistique, distinguer deux hors-champ : celui de l'image, et celui de l'information parcellaire que cette image illustre²⁶. »

Dans ces deux séries, l'enjeu est d'amener le spectateur à penser le hors-champ des

²³ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1999, p. 68.

²⁴ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 28.

²⁵ Auteur ayant traité de la théorie du hors-champ : Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*.

²⁶ ?, *Hors-champ, piste et iconographie*, Créteil.

images présentées, c'est-à-dire penser aux sans-abri et à leur condition.

Ici, le choix de représenter uniquement un lieu, donc un choix « du temps faible », laisse plus de place à l'interprétation, contrairement à « l'instant décisif » qui donne une vision trop simplifiée et orientée de la réalité. « L'absence d'évènement, mais aussi de présence humaine augmente ce potentiel de projection. Cette double absence permet au spectateur d'entrer dans l'image et de circuler dans les lieux qui lui sont proposés²⁷, » donnant ainsi au hors-champ le rôle principal puisqu'il devient une « présence » évidente dans ces photographies. En effet, sans jamais montrer le dénuement auquel on s'attend dans un tel reportage, je le rends présent à l'esprit en évoquant tout ce qui dépasse le cadre de l'image que l'on voit. L'absence, le vide au milieu des images de la série *Bagages*, nous amènent à penser aux personnes qui occupent habituellement ces espaces, à leur condition mais aussi au regard que l'on porte sur eux.

C'est par ce moyen de distanciation que ces photographies proposent une expérience différente de celle des images médiatiques : elles provoquent la réflexion.

Il est également important de rappeler la place du photographe, premier sujet hors-champ. Il est à la fois toujours présent et, par sa position, constamment invisible. Le spectateur qui se trouve finalement à sa place devient un observateur parfois interpellé par le sujet. On peut penser à *Gun 1* (New York, 1955) de William Klein (voir figure 22, p.49) où le spectateur se trouve directement visé par l'arme du gamin. Dans mon travail, la série *Bagage* place le spectateur au niveau du sol, face à une personne absente dont le trottoir est le seul logement. Par cette position, le spectateur peut se sentir interpellé.

Concernant le « rôle » du spectateur, dans ces deux séries, par l'utilisation d'un cadrage serré et du texte, je lui propose uniquement des fragments, des indices, ce qui accorde au hors-champ une place importante: le spectateur est donc appelé à remplir ce vide à l'aide d'éléments extérieurs à l'image, il est forcé de construire sa propre interprétation du sujet traité. Cette interprétation est dépendante des connaissances du spectateur sur la situation, de son expérience passée et présente. Comme nous l'avons dit précédemment,

²⁷ Le mois de la photo à Montréal, le souci du document, sous la direction de Pierre Blache, Marie-Josée Jean et Anne-Marie Ninacs, vox, Éditions les 400 coups, Montréal, 1999, p. 76.

les médias ont déjà abordé ce sujet et transmis de nombreuses images qui sont désormais inscrites en nous et demeurent ainsi indissociables de l'expérience de l'œuvre. Je reviendrais sur cette notion de hors-champ dans la dernière partie de ce mémoire.

TROISIÈME PARTIE

LE MONTAGE

Ce moyen de distanciation qu'est le montage est inscrit dans la longue histoire de l'art, notamment celle des avant-gardes du vingtième siècle, ce que je me propose d'étudier ici en me penchant sur le rôle politique du photomontage. Par la suite, j'aborderai la peinture où j'utilise ce procédé puis j'approfondirai cette notion de montage sur le plan théorique en étudiant une œuvre de Bertolt Brecht.

3-1 L'utilisation politique du photomontage dans les avant-gardes

Avec le photomontage, la photographie fait son entrée dans les avant-gardes du XX^e siècle, grâce à un détournement, à des fins souvent révolutionnaires, des idées de structuration de l'espace pictural acquis par le cubisme.

Né dès 1916 avec Grosz et Heartfield, ou en 1918 à Berlin dans le groupe Dada formé par Raoul Hausmann, Hannah Hoch et Johannes Baader (voir figures 25 et 26, p.51), le photomontage est l'héritier des collages en trompe l'œil de Braque (1910) et des papiers collés de Picasso (1911).

Cette nouvelle forme d'expression est « conçue comme une construction, référence à la "chaîne de montage", une fabrication, une transformation des matériaux premiers. Le photomonteur est un mécanicien de l'image, qui assemble des pièces détachées pour produire un message, une œuvre directement divulgable²⁸ » .

Pour la plupart, les photomontages seront connus par leur publication. Ils n'ont pas vocation à l'élitisme de l'œuvre unique. Ils n'ont pas de règles autres que celles de leur

²⁸ Michel Frizot, *Photomontage, Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

autonomie ; ils évolueront dans le champ ouvert par les avant-gardes plastiques que sont le futurisme, dada, le constructivisme, le suprématisme ou le productivisme, dans l'Europe des années 20.

Chez les dadaïstes, le photomontage apparaît comme « une nouvelle unité qui dégageait du chaos de la guerre et de la révolution, une vision-reflet optiquement et conceptuellement nouvelle²⁹ », « de sorte qu'on dit par l'image ce qui, en paroles, serait censuré » (Grosz).

À partir de 1922, le photomontage arrive dans le milieu des nouveautés graphiques, par exemple à Moscou, ou en Allemagne avec le Bauhaus.

Il trouvera ensuite sa place dans les arts appliqués (affiches, publicité, mise en page) pour servir aux besoins de la communication de masse, comme dans la propagande de Rodtchenko ou les satires politiques de Heartfield.

Entre les deux guerres, en Europe, l'usage politique du photomontage se multiplie et se généralise. Les affiches fascistes italiennes ou celles des républicains espagnols étaient souvent des photomontages.

Mais c'est Heartfield, prenant pour cible la montée du nazisme, qui fait la démonstration la plus convaincante que cette technique, par sa capacité dialectique, s'accorde parfaitement avec le progressisme politique.

John Heartfield trouve dans le photomontage un moyen d'expression idéal. Il fait de nombreuses couvertures de revues (plus de 235 entre 1930 et 1938). Lorsque ses œuvres étaient exposées, il exigeait toujours qu'à côté de l'original, figure l'exemplaire correspondant du journal, pour souligner le fait qu'il s'agissait non d'une œuvre exclusive, mais d'un acte de propagande politique visant un large public.

²⁹ Raoul Hausmann, « Conférence sur le photomontage », Berlin, 1931, publiée dans *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, Paris, le Chêne, 1975.

Explicités, renforcés ou rendus satiriques par une légende ou un court texte, ses photomontages mettent en images une réalité fictive. Par son engagement socialiste, antimilitariste et dadaïste, Heartfield reste le principal dénonciateur du fascisme de cette époque (voir figures 27 et 28, p.51)

En URSS, le photomontage est un art révolutionnaire au service de l'idéologie, de la propagande par l'image. Des artistes tels que Klutsis, Rodtchenko, El Lissitzky, Stenberg sont adeptes du productivisme, qui répond à l'incapacité du constructivisme, trop abstrait, à atteindre les masses.

En URSS, l'essor du photomontage est dû au LEF (revue du Front de gauche des arts, 1923-1925) dont les fondateurs étaient notamment Maïakovski, Tretiakov et Rodtchenko. Ce dernier, qui fit ses premiers montages en 1923 pour le poème de Maïakovski « De ceci », considérait les fragments photographiques comme l'équivalent plastique des mots (voir figure 29, p.52). Aussi l'enjeu du LEF était de jeter un pont entre la théorie constructiviste et la pratique individuelle de l'art, ainsi que de mettre au clair le statut de l'art dans une société révolutionnaire. Bien que Klutsis ait déclaré la fin de l'art non-figuratif en Russie, l'élaboration de ses œuvres et celles de El Lissitzky montrent que le constructivisme n'a pas cessé de les inspirer.

En se penchant rapidement sur les correspondances entre le photomontage et l'évolution du cinéma soviétique, on retrouve des équivalences dans les montages serrés qui brisent l'unité de temps et d'espace et favorisent la comparaison critique.

L'un des premiers à théoriser le montage fut le cinéaste russe Koulechov, dont il est intéressant de comparer les idées à la technique du photomontage. Il partait de cette simple constatation :

« toute forme d'art comporte deux éléments techniques : le matériau lui-même et la façon de l'organiser. (...) l'interaction par le montage d'éléments hétérogènes, leur position, de même que leur durée et leur fréquence

d'apparition, c'est cela le contenu de l'œuvre et de la vision du monde de l'artiste. La même action, le même évènement, placés dans un contexte, un rapport différents, travailleront différemment dans le champ idéologique³⁰ ».

3-2 Travaux antérieurs de peinture



8 *Street History (1)*, 2010, acrylique et sérigraphie sur bois, 84x79cm.

³⁰ Koulechov, « Les principes du montage », 1935 dans *Koulechov on film*, sous la direction de Levaco, University of California Press, 1974, p. 194.



9 *Street History (2)*, 2011, acrylique et sérigraphie sur bois, 84x79cm.

C'est avec la peinture que j'ai commencé à expérimenter cette technique du montage, et les travaux présentés ici sont une transition entre mon travail en photographie et mon projet de fin de maîtrise.

Depuis le début de mes études en art, et parallèlement à la photographie, je pratique la peinture en superposant et en confrontant différentes images médiatiques ou personnelles dans la tradition du mouvement de la figuration narrative. J'utilise deux procédés : tout d'abord la peinture acrylique pour les premiers plans où je peins différents éléments tirés de photographies personnelles. Par la suite j'utilise la sérigraphie pour reproduire une image (tirée des médias pour l'image1) en arrière plan. Je joue avec le mélange du noir et blanc et de la couleur, avec les échelles de représentation, je superpose, défragmente, décale et confronte différentes images

anachroniques ou sans lien apparent. Tout cela dans le but de brouiller les pistes et obliger le spectateur à « lire » les images dans le sens ou l'entend Bertolt Brecht, c'est-à-dire en les analysant, en les décomposant, en les interprétant, afin de peut-être porter un regard critique sur les images observées. Dans ces deux tableaux, je représente la rue : lieux de protestation, communication, expression, relations humaines... Je superpose trois images sans lien apparent poussant ainsi le spectateur à les déchiffrer et à créer ses propres liens. Mon approche du montage en peinture a été très influencée par le mouvement de la figuration narrative³¹ et par le peintre Bernard Rancillac en particulier (voir figure 30, p.52). J'ai trouvé un certain écho à mes propres réflexions dans son approche esthétique et politique de différents sujets d'information. Par le procédé du montage, « il nous parle en termes picturaux extrêmement nets et puissants, de ses propres idées sur le monde, plutôt que des événements eux-mêmes, réduits à des images³² ». Il ne prétend pas montrer le réel de ces événements, il fabrique une image de l'image pour

« montrer le réel qu'occulte la première image. La seconde image -la sienne- est donc une déconstruction de la première. Image critique, analytique, encore qu'évidente, qui se doit d'être plus évidente que la première. Force nous est faite de résoudre ces tensions, de remplir ces vides -donc de reconstruire le « sujet », à savoir cette réalité que l'image -ni la photo, ni la peinture- ne dit, mais dont la peinture nous dit les contradictions dans leur histoire³³ ».

Ce processus d'accumulation d'images m'a donc fait réfléchir à la notion de montage,

³¹ La figuration narrative est un mouvement apparu dans les années 60, principalement en peinture. En opposition à l'abstraction et au nouveau réalisme, il s'inspire de la bande dessinée, de la photographie, de la publicité et du cinéma pour aborder des thèmes du quotidien ainsi que des revendications sociales ou politiques. Voir les peintres Jacques Monory, Gilles Aillaud, Henri Cueco, Erro, Valerio Adami, Peter Klasen etc.

³² Alain Jouffroy, « La leçon de peinture », Centre Noroît, Arras, 1996.

³³ Marie-Odile Briot, « Peinture pas morte... La réalité selon Rancillac », Galerie du Centre culturel municipal, Villeparisis, 1973.

que j'ai expérimenté par cette pratique plastique. J'ai approfondi ce procédé en étudiant le rôle du photomontage dans l'histoire, ainsi que le montage sur le plan théorique, notamment chez Brecht qui le considère comme moyen de distanciation (ce qui rejoint ma position en photo, cf. partie 1). En effet, pour lui, le montage représente le déplacement des images à un autre niveau d'intelligibilité et de lisibilité. Dans la vision brechtienne, *prendre position* équivaut à *prendre connaissance*. Donc, créer un montage c'est puiser dans le réel des éléments qui conduisent, par leur mise en forme, à un effet de connaissance nouveau (voir paragraphe suivant).

Pour Brecht, le montage rend improbable voire impossible toute autorité de messages. Dans un montage, les éléments prennent position au lieu de se constituer en discours et de prendre parti, laissant ainsi un espace de réflexion au spectateur (voir paragraphe suivant).

Ce point est important pour moi, car lorsque l'on aborde des sujets sociaux ou politiques en art, il est facile de tomber dans un discours moralisateur ou propagandiste. On peut penser aux photomontages de Heartfield qui a toujours su trouver l'équilibre entre dénonciation et propagande. Par la confrontation d'images issues de la réalité, il crée de petites fictions qu'il rend satiriques par de courts textes mais sans jamais imposer ni idée, ni message. Ses photomontages restent ouverts à différentes interprétations.

Mon but est avant tout de proposer une autre vision de ce que nous sommes habitués à voir, de le montrer sous un angle différent. Ensuite je voudrais laisser à chacun la liberté de se construire sa propre opinion et peut-être élaborer une réflexion critique face aux sujets abordés.

3-3 Le montage chez Bertolt Brecht, analysé par G.Didi-Huberman

Le livre *Quand les images prennent position* porte essentiellement sur deux ouvrages de Bertolt Brecht : le premier, *Arbeitsjournal* ou *Journal de travail*, couvre les années d'exil du dramaturge allemand, soit 1933-1948 ; le second, *Kriegsfiibel*, ou *ABC de la guerre*, a

été commencé au début de la guerre et s'est achevé par une publication tronquée (du fait de la censure est-allemande) à Berlin en 1955. Ces deux ensembles ont en commun d'être des montages d'images (souvent légendées) découpées par Brecht dans la presse et associées à des textes composés à cet effet (voir figure 31, p.52). Didi-Huberman présente donc ce *Journal de Guerre* comme un « gigantesque montage de textes aux statuts les plus divers et d'images également hétérogènes qu'il découpe et colle ». C'est la pensée de distanciation qui est à l'oeuvre dans *ABC de la guerre*. Sans elle, on est condamné, lorsqu'on regarde des images, aux " clichés linguistiques " (Benjamin). En analysant le dispositif de l'*Abécédaire*, Didi-Huberman met en évidence les deux enjeux majeurs du rapport aux images : celui de leur production et celui de leur lecture qui implique " de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier³⁴ " afin d'échapper aux " clichés visuels " qu'elles véhiculent.

La prise de position de Brecht dans le *Kriegsfibel* passe par un montage documentaire. Il se présente comme une diatribe contre la guerre, à la fois didactique et engagée. Ce livre de grand format dispose sur des doubles pages des photographies de la guerre en noir et blanc accompagnées de quatrains écrits par Brecht. La forme de l'épigramme qu'il utilise renvoie à l'Antiquité où ces courts textes étaient gravés sur les tombes. Brecht décrit lui-même son agencement de textes et d'images comme des « photo-épigrammes ». Ainsi le sens moderne de l'épigramme amène une dimension satirique, jusqu'à devenir une arme politique.

L'idée avancée est qu'il faut savoir lire les images pour comprendre le monde. Ruth Berlau annonce, dans l'avant-propos de *Kriegsfibel*, que « le livre veut enseigner l'art de lire les images ». Elle les compare à des hiéroglyphes. Brecht reprend ainsi à son compte le constat de Laszlo Moholy-Nagy qui redoute que « l'analphabète du futur » soit celui qui ne sache comment décrypter les images. Cet analphabétisme des images est

³⁴ George Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 36.

aussi évoqué par Walter Benjamin dans *La petite histoire de la photographie* (1931, cf. première partie, *La distanciation*).

Pourquoi des images ? « Parce que pour savoir il faut savoir voir. Parce qu' "un document est plus difficile à nier" qu'un discours d'opinion³⁵ ». Brecht utilise le montage comme solution à ce problème.

Pourquoi le montage ? Parce que c'est déplacer les images à un autre niveau de lecture. La photo documente un moment de l'histoire mais, une fois montée avec les autres, elle induit une réflexion. D'où le choix de l'épigramme, comme légende des images, celui-ci acquérant une dimension critique et prenant l'image de biais, créant ainsi un écart étrange qui trouble la perception familière des clichés.

« Le montage sera aussi l'une des réponses fondamentales au problème de construction de l'historicité. Parce qu'il n'est pas orienté simplement, le montage échappe aux téléologies, rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet chaque événement, chaque geste³⁶. »

Dans la vision brechtienne de l'exposition historique, *prendre position* équivaut à *prendre connaissance*. De ce fait, « créer un montage d'historicité » c'est « puiser des éléments dans le réel, qui induisent par leur mise en forme un effet de connaissance nouveau qui ne se trouve ni dans l'intemporelle fiction, ni dans la factualité chronologique des faits de la réalité³⁷ ». Or, ainsi que stipulé dans la première partie, ce montage de la complexité se nomme *la distanciation*. « Ainsi la distanciation serait la prise de position par excellence car elle permet de montrer, disjoindre les évidences pour mieux ajoindre, visuellement et temporellement, les différences³⁸. » C'est donc faire

³⁵ *Ibid* p. 33.

³⁶ George Didi-Huberman, « L'image brûle », publié dans *Penser par les images, Autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, France, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 27.

³⁷ George Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 64.

³⁸ *Ibid*, p. 68.

apparaître l'image en informant le spectateur que ce qu'il voit n'est qu'un aspect lacunaire et non pas la chose entière, la chose même que l'image présente.

« La distanciation que Brecht nomme *art de l'historicisation* est un art qui rompt la continuité des narrations, en extrait les différences et, composant ces différences entre elles, restitue la valeur "critique" de toute historicité³⁹. » Ainsi, distancier toutes choses permet de démontrer où elles se situent dans les rapports historiques et politiques. C'est une opération de connaissance qui tend, au moyen de l'art, vers une possibilité de regard critique sur l'histoire.

Sur le plan politique, la distance facilite la dislocation et le remontage, ou « réalité historique ». Ce terme est employé par Brecht en accord avec sa volonté de ne pas « rendre le réel » mais plutôt de le rendre « problématique ». Il en résulte une position politique de l'exposition, que Brecht oppose à la « prise de parti » qui se soumettrait à l'appareil idéologique. Brecht explique que le montage rend équivoque, improbable voire impossible, toute autorité de message ou de programme. Dans un montage, les éléments prennent position au lieu de se constituer en discours et de prendre parti.

D'après Didi-Huberman : « Le montage en tant que prise de position tout à la fois topique et politique, le montage en tant que recomposition des forces nous offrirait ainsi une *image du temps* qui fait exploser le récit de l'histoire et la disposition des choses⁴⁰. »

La politique se dévoile donc par excellence grâce au montage, par le choix de l'anachronie qui permet de remonter le cours de l'histoire. Ainsi la construction de l'événement se fait par pièces détachées, à travers la représentation simultanée du passé et du présent.

Le montage agit donc comme moyen de distanciation dans mes peintures. Les différents objets et événements superposés et confrontés les uns aux autres appellent à une

³⁹ *Ibid*, p. 68.

⁴⁰ *Ibid*, p. 126.

réflexion critique sur l'histoire (présente ou passée) et révèlent la rue comme témoin de ces actions et changements.

Le choix d'approfondir cette notion de montage sur le plan historique et théorique amènera, je l'espère, une meilleure compréhension de ces peintures ainsi que de mon projet de fin de maîtrise, que je vais aborder dans ce dernier chapitre.



QUATRIÈME PARTIE

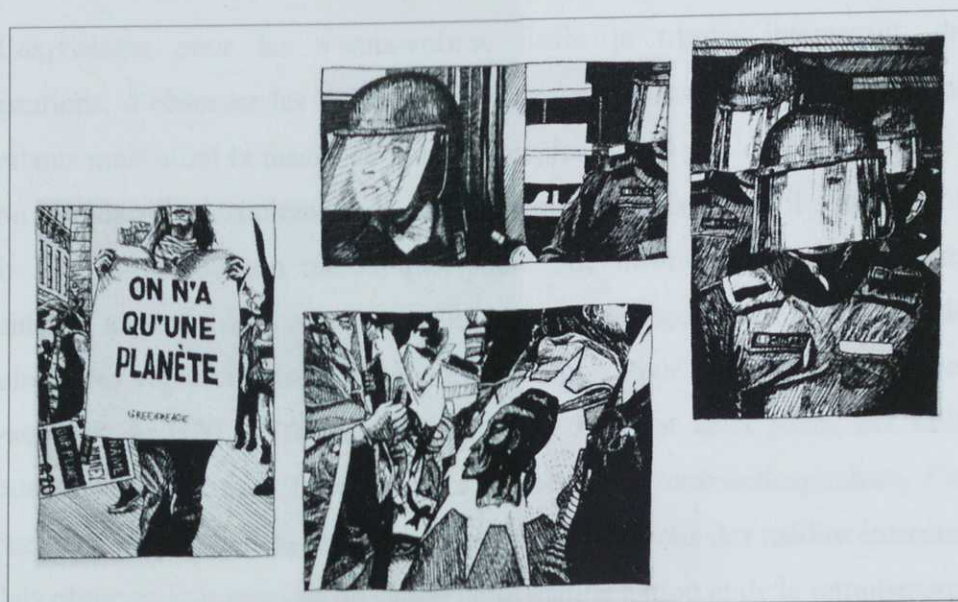
DE LA PHOTOGRAPHIE AU DESSIN, DU RÉEL À LA FICTION

C'est en articulant mes deux pratiques et par une accumulation des différentes notions abordées précédemment, que le projet « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 » a été créé. Je réalise des dessins à partir d'images photographiques prises d'un point de vue documentaire. L'ensemble prend la forme d'une série de dessins où j'introduis deux ou trois citations traitant de la notion de hors-champ. Les dessins sont réalisés au stylo à encre noire sur des cadres blancs en bois.

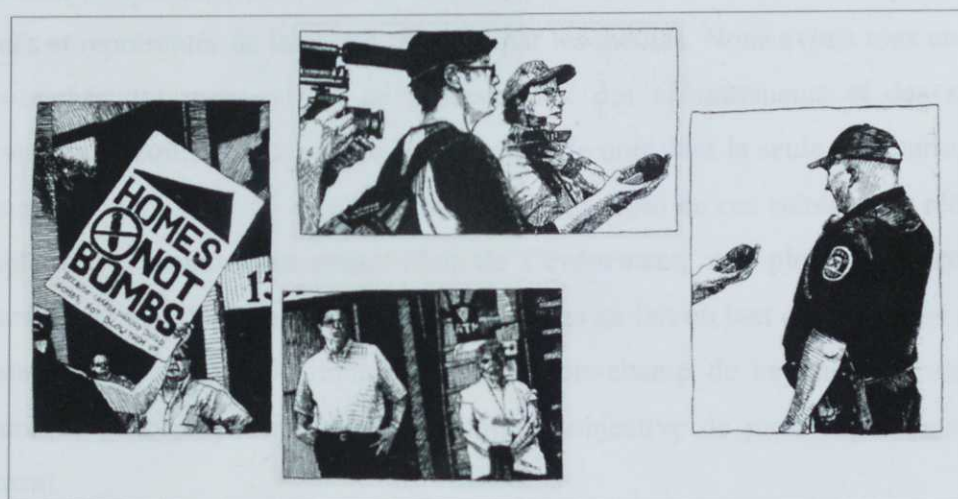
4-1 « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 »



10 *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail)*, 2011, encre sur bois, 19x40 cm.



11 *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail)*, 2011, encre sur bois, 20x40 cm.



12 *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail)*, 2011, encre sur bois, 19x36 cm.

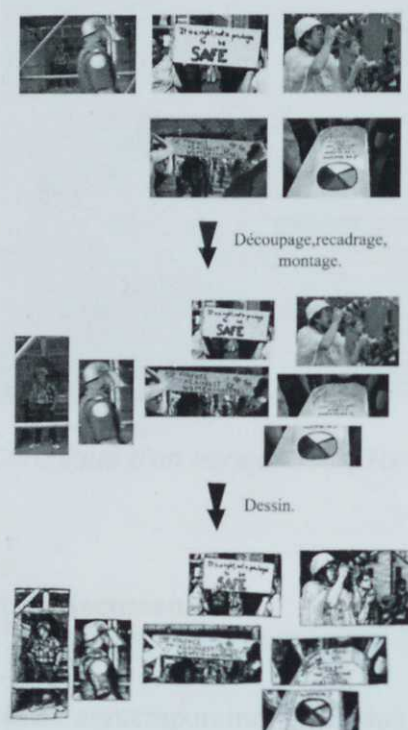
Je me sens concernée par les mouvements de protestation pour diverses raisons, dont mon propre militantisme. Ces mouvements figurent à mes yeux le rassemblement d'une population dans un moment solidaire pour défendre une ou plusieurs causes, c'est un

lieu d'expression pour les « sans-voix ». Enfin je trouve intéressant, dans ces manifestations, d'observer les différents acteurs qui construisent ces mouvements : les manifestants mais aussi la masse de journalistes, les forces de l'ordre, le public. Chacun joue son rôle dans le déroulement de ces événements, mais quand il s'agit, par la suite, de voir leur retransmission médiatique, seule une infime partie de ces acteurs est représentée. J'ai voulu dans ce projet m'intéresser à la façon dont les médias de masse construisent les représentations de ces événements. Pour cela je me suis rendue au contre-sommet du G20 à Toronto en juin 2010. Pendant deux jours, des milliers de manifestants ont défilé pour faire entendre la voix de la lutte anticapitaliste. J'ai choisi cet événement, en particulier, parce que c'est un rendez-vous des médias internationaux. Je voulais observer leur manière de capter cette manifestation et de la retransmettre.

Les dessins, réalisés à partir de photos prises sur place, font la chronique de ces deux jours de manifestation. Cependant ils pourraient représenter n'importe quel grand mouvement de contestation à travers le monde. En effet, ces événements sont toujours fabriqués et représentés de la même manière par les médias. Nous avons tous en tête les images-clichés des mouvements de protestation : des affrontements et des saccages d'une violence extrême de la part de jeunes vêtus de noir dont la seule motivation est un maximum de chaos pour un maximum d'adrénaline. Loin de ces stéréotypes réducteurs et simplistes, je propose un contre-récit de l'événement, une plongée au cœur des coulisses d'une manifestation. Je ne m'intéresse pas au fait en tant que tel, mais à ce qui se passe à sa périphérie. Je donne à voir le hors-champ de ce que la presse nous communique pour proposer une représentation subjective de mon expérience de cet événement.

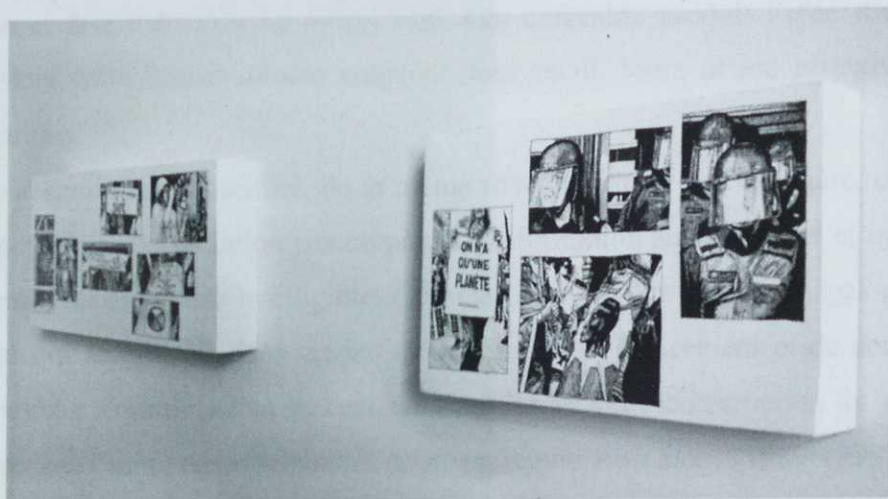
Ici les dessins incluent l'événement tout en élargissant le cadre afin de rendre présents le public, le paysage, le dispositif médiatique et celui des forces de l'ordre habituellement absents de ce genre de « reportage ». Ce choix d'élargir le cadre et de montrer le hors-champ des images médiatiques, veut remettre en cause la manière dont se construit l'événement.

Au sujet de la construction des dessins, il est à noter que les photographies réalisées à cette occasion sont fragmentées, recadrées puis montées et confrontées les unes aux autres dans un même cadre, en employant le dessin (voir diagramme p.). Je réutilise ici la notion de montage comme moyen de distanciation, ainsi que le choix de documenter le hors-champ de ces manifestations, créant ainsi une double distance dans ces dessins. Ce choix de transposer des photos en dessins et de les mettre en scène, a pour but d'offrir une lecture différente des images, d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion. En effet, l'image (après montage) offre plusieurs niveaux de lecture sans hiérarchie. Tout se joue dans cette disposition d'éléments qui se répondent, dialoguent ou se contredisent. Le regard se perd et finalement identifie de multiples strates de lecture. Par le montage, des liens narratifs sont perçus à travers lesquels se crée un dialogue entre réel et imaginaire. Rancière dit que le fait d'agencer différents éléments permet de proposer des possibilités de penser une histoire, ainsi « Le réel doit être fictionné pour être pensé⁴¹ ».

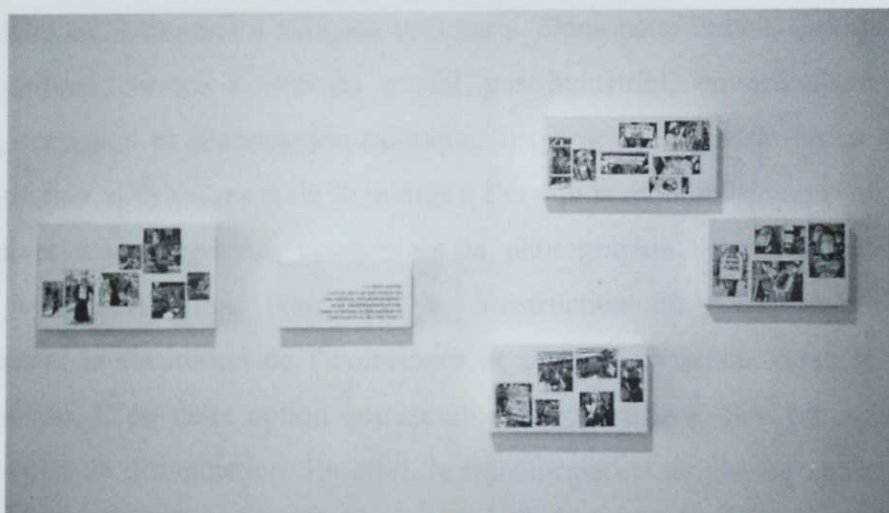


13 Etapes de la construction d'un dessin pour le projet *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010*, Diagramme.

⁴¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Éditions La fabrique, 2000, Paris, p. 61.



14 *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail mise en espace), 2011.*



15 *Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 (détail mise en espace), 2011.*

4-2 La fiction documentaire

Dans la société contemporaine, grâce aux technologies audiovisuelles, une multitude de traces se construisent : de l'information instantanée, des témoignages vivants, textuels ou visuels, tous plus éphémères les uns que les autres. Cette accumulation d'images,

celles des médias comme celles des particuliers, entraîne, dès leur création, leur exposition et leur diffusion en temps réel. Cet ensemble produit l'idée d'une image directe. Mais cette image directe empêche tout recul, toute action réflexive sur ces représentations.

La *fictionalisation* est pensée ici, de la même manière que le fait Rancière, c'est-à-dire comme moyen de distanciation par rapport à l'information surabondante et instantanée, ce qui permet de la rendre intelligible. Comme nous l'avons vu, les images ne rendent pas le réel qui se conçoit dans un jeu de relation, de déplacement et de construction. Certains artistes comme Allan Sekula vont envisager cette construction du réel par la *fictionalisation*. Connu essentiellement pour son œuvre *Fish Story* (1989-1995), soit cent cinq photographies prises à travers le monde, présentées sur un mode séquentiel et accompagnées de textes, Allan Sekula, dès les années 70, a su réfléchir à la fonction documentaire qu'il nomme « réalisme critique ». Dans cette œuvre, Sekula aborde le travail maritime comme oublié du travail post-industriel, en articulant littérature, allégorie, document et dénonciation politique. Il ouvre une série de pistes comme les concepts de flux, d'échanges et de frontières à l'ère de la mondialisation (voir figure 32, p.53). Lui et d'autres artistes considèrent la photographie comme un dispositif de narration et d'intellection. Pour eux, la construction du documentaire implique simultanément la restitution de l'événement et sa mise en scène, donc le réel et sa *fictionalisation*. C'est cette notion qui est mise en place dans mon projet et utilisée comme moyen de distanciation. En effet, la transformation de photographies de forme documentaire en dessins et leur disposition dans le cadre créent une narration sortie de mon imaginaire : c'est donc une fiction documentaire.

J'emploie ici le terme de « fiction documentaire ». Ces deux mots, dans la pensée collective, sont radicalement opposés. Ils sont pourtant, je pense, complémentaires. Dans l'idée de fiction documentaire, c'est moins le terme document que la démarche documentaire qui est évoquée. Cependant, par l'utilisation du dessin, la dimension documentaire est réduite au minimum dans ce travail.

La fiction est présente dans notre quotidien, nos actions, nos représentations sociales et politiques du monde qui nous entoure. Et l'art dévoile cet acte de fiction permanent. La fiction est un mode narratif, elle raconte un fait, elle l'expose. Le documentaire raconte comment on expose ce fait. C'est en cela que ces deux termes sont complémentaires. On peut prendre pour exemple l'œuvre *Manifestations du collectif des sans papiers de la Maison des Ensembles, place du Châtelet, Paris*. (2001-2003) de Bruno Serralongue (voir figure 33, p.53). À partir de 2001 jusqu'en 2003,

« il se rend chaque semaine à la manifestation du collectif des sans-papiers de la Maison des Ensembles pour ne prendre à chaque fois qu'un cliché témoin de cette attente de régularisation en actes. Pour obtenir un effet plus politique qu'esthétique, il établit un protocole qui donne une permanence à l'événement. (...) La temporalité dans laquelle s'inscrit Serralongue vient contrecarrer toutes les instantanéités liées à l'image événementielle. (...) Serralongue photographie le contexte de l'événement, dans ce qui le constitue de façon bien plus complexe que le seul jaillissement éphémère sur lequel repose tout le dispositif médiatique⁴² ».

Ici il y a exposition d'un fait sur un mode narratif (fiction) ; la manière dont Serralongue expose ce fait, c'est-à-dire en documentant chaque semaine l'événement, nous montre comment ce fait est exposé (documentaire). C'est aussi le cas dans mon projet : je montre par la mise en place des images comment le dispositif de sécurité est omniprésent, je raconte un fait (fiction) ; par le choix des images, leur répétition, leur cadrage (document) je dévoile comment ce fait est exposé.

Que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire, il y a narration d'une histoire. Mais la fiction ne révèle pas le processus alors que le documentaire repose sur l'exposition de ce processus. La fiction documentaire est avant tout une démarche qui construit un

⁴² Article « *Bruno Serralongue, Communauté d'attente* » de Cedric Schönwald, Art 21, Été 2010.

discours contre l'idée d'une objectivité médiatique. Ce choix de fiction documentaire relève d'une politique de distanciation. Par la révélation du processus d'exposition de l'événement, le spectateur a accès à cette construction, entraînant sa déstabilisation puis son interrogation sur la façon dont les médias de masse élaborent leurs propres représentations de l'événement.

Aussi il est important de préciser que la fiction documentaire propose le dévoilement d'un travail subjectif, une proposition de vision, de compréhension du monde.

Régis Durand en parle dans *Images-mondes, de l'événement au documentaire*, disant qu'une expérience unique est impossible à évoquer autrement que par un détour, par l'invention d'une forme. L'artiste qui essaie de traduire cette expérience s'écarte de l'expérience vécue (le moment vrai, la réalité absolue) ;

« cela pourrait apparaître comme une perte, mais cette divergence est en fait la seule manière de tenter de s'en approcher, au travers d'une construction imaginaire. C'est ce que Lacan avait énoncé en affirmant que la vérité "s'avère dans une structure de fiction", dans les méandres et les feintes de l'imaginaire⁴³ ».

Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, parle du travail de fiction comme moyen, pour les artistes, de

« changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects ».

⁴³ Paul Ardenne et Régis Durand, *Images-mondes, De l'événement au documentaire*, monografik Éditions, Blous, 2007, p. 138.

Il ajoute que « la fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère le disensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et la signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures⁴⁴ ».

Penser la fiction permet ainsi de révéler cet ensemble complexe qui fait de l'art un espace politique.

Le parallèle avec le cinéma, manifeste dans l'ensemble de mon travail, est particulièrement évident dans ce projet avec l'emploi de vocabulaire spécifique comme hors-champ, documentaire, fiction, montage etc. Dans « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 », j'emploie chaque cadre comme une séquence à l'intérieur de laquelle un montage d'images est nécessaire pour qu'une narration se crée, ce sera donc au spectateur d'en déterminer la lecture. Ainsi chaque tableau devient une fiction ouverte à différentes interprétations, le tout formant une narration continue, ce qui est comparable au montage de plusieurs séquences dans un film.

Au cinéma, de nombreux artistes sont passés du documentaire à la fiction, qu'ils ne considèrent pas comme moins trompeuse. C'est le cas de Krzysztof Kieslowski dont la conviction est qu'« on ne peut traduire le Réel de l'expérience subjective qu'en lui donnant l'apparence d'une fiction⁴⁵ », « Car le Réel ne se présente jamais *tel quel*, il ne peut apparaître que dans un faisceau de fictions et de déplacements⁴⁶. » Il est intéressant également de citer Dominique Baqué :

⁴⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, 2008, Paris, p. 72.

⁴⁵ « La théologie matérialiste de Krzysztof Kieslowski », *Lacrimae Rerum, essais sur Kieslowski, Hitchcock, Lynch et quelques autres*, Éditions Amsterdam, 2005, trad. Christine Vivier.

⁴⁶ Paul Ardenne et Régis Durand, *Images-mondes, De l'événement au documentaire*, monografik Éditions, Blous, 2007, p. 138.

« Si, avec *le Docu-menteur*, Agnès Varda semble largement assimiler cinéma documentaire et fiction, si Jean-Luc Godard a souvent énoncé qu'il n'y avait pas de clivage essentiel entre ces deux formes de cinéma, c'est à Jean Rouch qu'il revient d'avoir assimilé au plus loin documentaire et fiction⁴⁷ : "Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double, est déjà le passage du monde réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres, est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques⁴⁸." »

Pour en revenir à l'idée que toute objectivité est impossible, que ce travail est avant tout la traduction plastique d'une expérience et non la « vérité » de l'événement, on peut se pencher rapidement sur l'œuvre de Chris Marker. Il réalise un *ciné-ma vérité* et revendique le fait de garder une esthétique forte tout en faisant du cinéma dit « direct », pour montrer la présence du réalisateur, ses choix, ses cadrages, ses montages. Ainsi il ne prétend pas à *une* vérité mais à *sa* vérité. La fiction offre ici un regard, une histoire, le montage d'un imaginaire mental comme c'est le cas dans *La Jetée* (1962). Chris Marker, dans *Le fond de l'air est rouge* (1977), propose des documents perturbateurs par les champs de vision qu'ils ouvrent mais aussi par les champs de réflexion qu'ils provoquent. Ces champs de réflexion dégagent une zone d'échange considérée comme nécessaire, entre le réalisateur et le récepteur de ces images-récits.

Utiliser la fiction permet ainsi de proposer au spectateur un travail subjectif qui construit l'image-document. La fiction documentaire présente le récit de la formation d'une image ; par cette démarche, l'image devient un lieu d'échange et de réflexion. Chris Marker, Jean Rouch et tant d'autres ne présentent pas leurs images comme « ce qui s'est passé », mais comme ce qu'ils ont vécu, des moments de vie à partager, à échanger. Ces

⁴⁷ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 227.

⁴⁸ Jean Rouch cité par Guy Gauthier, *Le documentaire. un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 84.

cinéastes réfléchissent à l'écart créé entre un événement et ce que l'image en montre.

4-3 Un autre rapport au hors-champ.

Dans ce projet, le hors-champ est un des thèmes centraux, au même titre que le mouvement de contestation. C'est pour cela que deux citations traitant du hors-champ seront reproduites dans l'espace d'exposition. Ces phrases seront écrites sur des cadres ou directement sur le mur. Le fait de mettre en avant cette notion permet d'ouvrir des pistes de réflexion pour ne pas s'arrêter à la seule représentation de l'événement.

Ici la notion de hors-champ est abordée de manière différente. Contrairement aux séries de photographies dont j'ai parlé précédemment, je n'amène pas le spectateur à penser à ce qui est hors-cadre, mais au contraire je fais le choix de montrer le hors-champ des clichés médiatiques auxquels nous sommes confrontés quotidiennement. Par exemple, dans plusieurs cadres, plutôt que de montrer une arrestation en cours, je tourne mon appareil photo et prends les photographes et caméramen qui se précipitent pour capter l'action. Les photojournalistes ne sont jamais présents dans ce style de reportages, ils sont le hors-champ de leurs propres images. Ici, ils sont dans le cadre et l'action devient le hors-champ de mes images.

Il n'y a donc pas d'images spectaculaires pour ne pas tomber dans le voyeurisme et le sensationnel. Mais les à-côtés de l'événement sont montrés, par exemple la couverture médiatique et le dispositif de sécurité, les moments d'accalmie ou encore le public. C'est aussi, je pense, une représentation plus éclairée, notamment sur la réalité de la diversité sociologique des manifestants, loin de la caricature propre aux médias grand public. Ainsi on peut voir qu'une multitude de causes sont défendues, par des gens qui viennent des quatre coins de la planète. De plus, ce qui est intéressant dans le fait de montrer le hors-champ, c'est qu'il est une zone de frictions, c'est là que se jouent les rapports de

force. Ces rapports de forces seront d'autant plus rendus évidents par la mise en scène et la confrontation des différentes images.

Cette mise en scène, c'est-à-dire l'agencement de cases, laisse des espaces vides, blancs qui prennent alors le statut de hors-champ. En effet, par la création d'un nouveau cadrage : je montre ce que les médias ne montrent pas, (je révèle le hors-champ des images médiatiques), un nouveau hors-champ est créé (ici ce sont les espaces vides). Gilles Deleuze aborde cette idée d'un hors-champ infini dans *L'image mouvement* : « Un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc⁴⁹. »

Pour mieux comprendre ce raisonnement, on peut reprendre l'exemple cité précédemment : plutôt que de photographier une arrestation en cours, je vais capter les journalistes qui se précipitent pour enregistrer l'action. Dans mon cas, je montre le hors-champ des images médiatiques : on voit uniquement les journalistes, l'arrestation devient donc le hors-champ présent dans les espaces vides (que le spectateur peut imaginer). On peut aussi prendre l'exemple de la série *London tourist* (1993) du photographe Carl de Keyzer : plutôt que de photographier les bâtiments touristiques de Londres, il va capter uniquement les touristes prenant ces bâtiments en photo. Ainsi, à l'inverse des photographies habituelles de ces lieux, le bâtiment devient hors-champ et le touriste est dans le cadre (voir figure 34, p.54).

Mon choix, en tant que photographe, est de me placer dans la foule, afin de réaliser des images vidées de toute mise en scène médiatique et de tout caractère dramatique, et pénétrer les lieux aux enjeux de représentation forts. C'est en voyant ces autres facettes de l'événement, que le spectateur combine et confronte d'autres images qu'il garde en mémoire : il crée ainsi des associations en faisant appel à son imaginaire car, on le sait, la compréhension d'une œuvre dépend des connaissances du spectateur. Il doit ainsi puiser dans le bagage de références qu'il a accumulé pour générer une association d'idée

⁴⁹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 29.

avec l'œuvre qu'il regarde. Jean-Luc Godard écrit qu'« il n'y a pas d'images justes, juste des images⁵⁰ ». Cela signifie que les images seules ne disent rien en elles-mêmes : elles ne sont expressives que dans leurs mises en rapport mutuelles. C'est ce que fait le spectateur en puisant dans son imaginaire d'autres images qu'il connecte avec celles présentées ici : une « troisième image » sera ainsi présente dans son esprit. C'est cette troisième image qui provoquera une réflexion et permettra un regard critique.

4-4 Entre fiction documentaire et bande dessinée.

Il est impossible de présenter le projet « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 », sans aborder dans sa conclusion l'influence de la bande dessinée. Ici l'esthétique et le procédé sont empruntés au 9e art. La bande dessinée est constituée d'articulations, séquences, plans, rythmes, durées et lectures que l'on retrouve dans le cinéma. En effet, la manière dont peut se construire une narration est semblable dans la bande dessinée, dans le cinéma ou dans mon projet. L'enchaînement de différents plans crée une structure séquentielle du récit et permet au spectateur de faire des liens et de construire une narration dans son imaginaire. Ces deux arts populaires sont pour moi des influences de longue date. Choisir ces agencements de cases qui dialoguent, ces dessins noirs sur fond blanc pour narrer une expérience et interroger la construction de l'image médiatique est une référence à la BD reportage. Ce genre, appelé en Amérique « *graphic journalism* », est de plus en plus présent dans la bande dessinée. Cet art populaire a longtemps souffert d'un déficit de légitimité, mais grâce à sa théorisation et à de nouvelles formes telles que la BD reportage, il a acquis une certaine reconnaissance culturelle⁵¹. Ce nouveau genre donne à voir et lire des expériences de reporters ou bédéistes, souvent racontées à la première personne ou mettant en scène le dessinateur lui-même. C'est le cas par exemple du travail d'Art Spiegelman avec son très remarqué

⁵⁰ Jean-Luc Godard, *Vent d'Est*, 1969.

⁵¹ Boissier & Lavergne, *Le BD reportage et ses maîtres*, Médias, décembre 2005.

Maus (1986) qui retrace la vie de sa famille (racontée par son père) pendant l'Holocauste, avec les juifs incarnés par des souris et les Allemands par des chats (voir figure 35, p.54). Les reportages de Joe Sacco donnent à la bande dessinée un ton politique ancré dans le réel. Après plusieurs séjours dans la « zone de sécurité » musulmane de Gorazde, en Bosnie, en 1995, Joe Sacco (journaliste et bédéiste) publie *Gorazde*, le récit de trois années de guerre civile à partir de témoignages de plusieurs survivants. L'album entremêle ces différents destins en utilisant un montage polyphonique et un dessin très réaliste accompagné de chronologies et de cartes retraçant les différents épisodes du conflit (voir figure 36, p.54). Joe Sacco relate le conflit à partir de ses propres rencontres tout en multipliant les points de vue. Le journalisme de bande dessinée ne vient donc pas exclusivement de la BD, mais s'élabore à la frontière de ces deux disciplines.

Les récits de ces BD reporters partagent tous quelque chose que résume assez bien Art Spiegelman: « La prétendue objectivité sous-tendue par l'appareil photo est tout aussi mensongère qu'un récit écrit à la troisième personne du singulier⁵². » À partir de ce constat, « faire du journalisme en bande dessinée c'est manifester ses partis pris et un sentiment d'urgence qui font accéder le lecteur à un autre niveau d'information⁵³ », affirme-t-il. Le fait que le reporter soit présent en permanence tout au long du récit, qu'il soit le point depuis lequel il s'organise, impose une évidence chez le lecteur : il n'est pas neutre. Nous pouvons au contraire le voir à l'œuvre, construire le récit. Le journalisme de bande dessinée encourage le lecteur à prendre une certaine distance face aux sujets abordés. En effet, voyant que c'est la narration d'une expérience subjective, aucune identification n'est possible, c'est un point de vue qui est exposé et non pas le fait dans son ensemble. Boissier exprime bien cette distance :

« En mettant en avant sa propre humanité, le BD reporter encourage ses lecteurs à garder la distance nécessaire avec ce qu'ils lisent. À cela s'ajoutent

⁵² Art Spiegelman, Columbia Journalism review.

⁵³ Ibid.

les propriétés narratives particulières du BD reportage : pour cette raison, la bande dessinée est remarquablement appropriée pour décrire la fragmentation de l'expérience pendant une crise sociale ou politique, ou des points de vue incommensurablement opposés au cours d'un conflit⁵⁴. »

Je ne considère pas mon travail comme du journalisme, loin de là, mais je retrouve dans cette forme d'expression une volonté de transmettre au spectateur ou lecteur une expérience subjective qui induit une distance face aux sujets abordés, et l'amène à adopter un regard et une réflexion critique. De plus il me semble intéressant d'emprunter une forme d'« art populaire » pour créer une œuvre d'« art contemporain ». Présenter ces cases dessinées sur des cadres/châssis (support habituel de la peinture) augmente la confusion et pousse la réflexion sur les hiérarchies et frontières qui peuvent exister entre ces différentes cultures artistiques.

⁵⁴ Boissier & Lavergne, Le BD reportage et ses maîtres, Médias, décembre 2005.

CONCLUSION

La rédaction de ce mémoire m'a permis d'organiser et de clarifier les principales notions mises en œuvre dans ma pratique artistique. Je réalise que mon travail actuel est une combinaison de diverses influences culturelles et politiques ainsi que de multiples références théoriques du champ des arts, que j'ai pu approfondir par la pratique durant ma maîtrise. La lecture de ce mémoire permet, je l'espère, de comprendre cette accumulation de références qui guident mon travail.

Au terme de ce travail, je constate que ces questionnements sur le statut de l'image, la construction d'un événement par les médias de masse et la représentation d'une réalité subjective, sont des sujets qui sont toujours au cœur de mes recherches. Je pense approfondir ces réflexions par une pratique du dessin et de la photographie et souhaite trouver la forme la plus juste pour interpeller les spectateurs et problématiser ces sujets. La distanciation est, je pense, une bonne stratégie pour amener le spectateur à porter un regard critique. J'espère trouver de nouveaux moyens de distanciation afin de pousser plus loin mes questionnements.

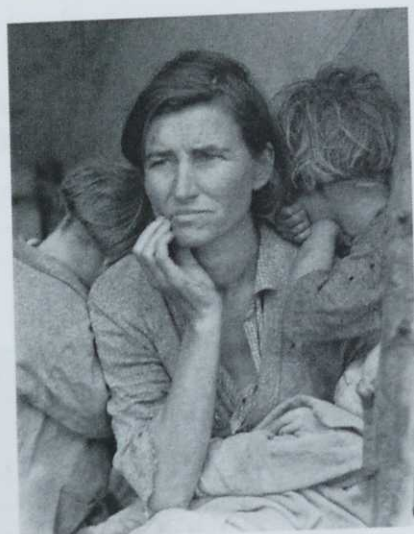
Pour en revenir à « Chronique d'un hors-champ, Toronto 2010 », ce projet exige temps et attention afin d'en déchiffrer les différentes strates de lecture ; pour certains, il s'agira peut-être d'une série de dessins esthétiquement séduisante et attirante, sans plus. Par contre, pour ceux qui tenteront de « lire » ces images, après une phase d'interrogation, d'incompréhension peut-être, ce projet déclenchera une réflexion sur le statut de l'image médiatique, la représentation du réel et la construction de l'événement.

APPENDICE 1

ŒUVRES CITÉES



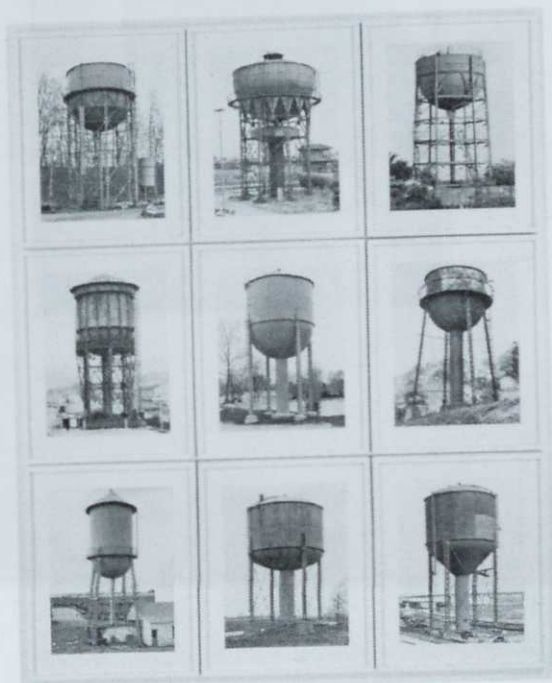
16 Walker Evans, *Buds Field*, 1936.



17 Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936.



18 Sander, *Young Farmers, Westerwald*, 1914.



19 Bernd et Hilla Becher *Reservoir d'eau*, 1980.



20 Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992,
livre d'artiste, 17,5 x 11 cm, 148 pages,
Paris, Hazan, et Londres.



21 Sophie Ristelhueber, *Everyone*
#14, 1994.



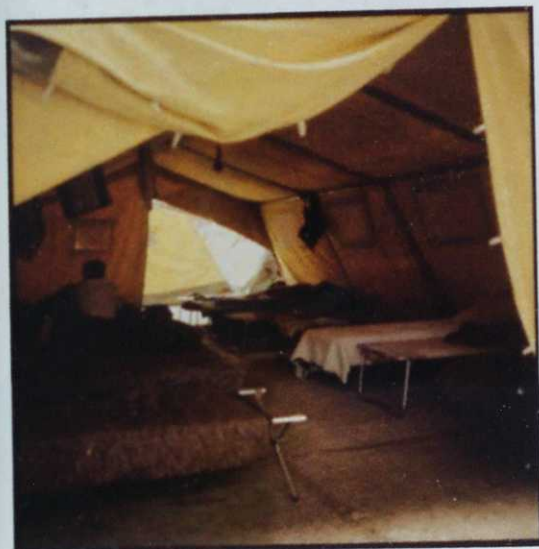
22 William Klein, *Gun 1 (New York)*,
1955.



23 Sebastio Salgado, *Exodes*,
1999.



24 Jacqueline Salmon, *Le Hangar*,
Sangatte 2001.





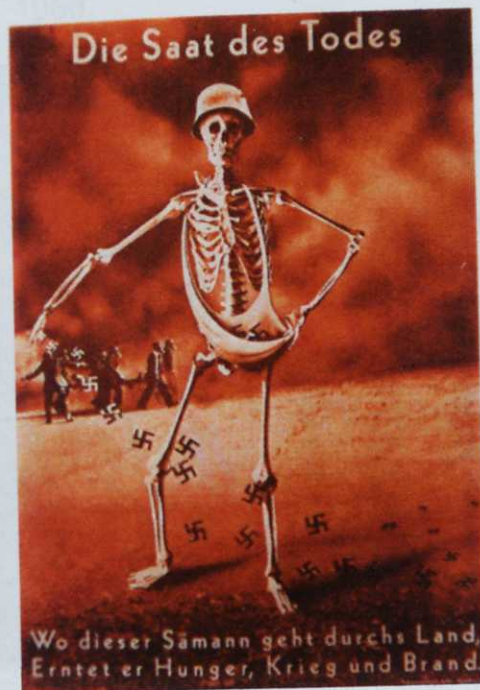
25 Raoul Hausmann, *Tatlin at home*, photomontage, 1920.



26 Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine*, photomontage, 1919.



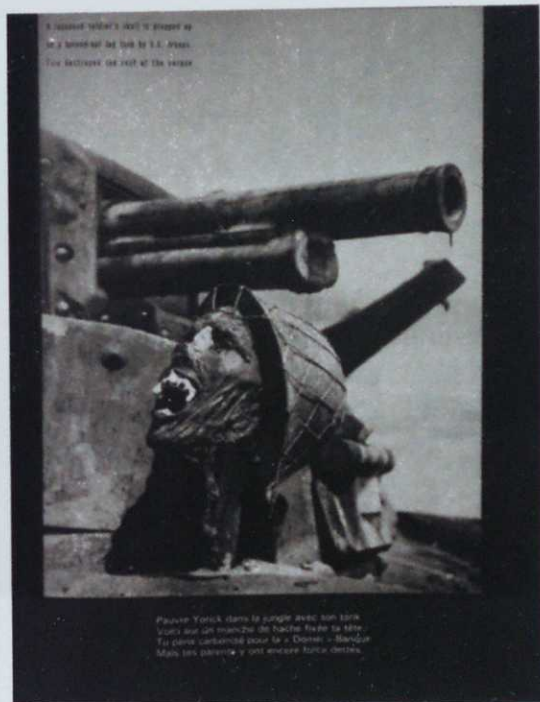
27 J.Heartfield, *La nation est unie derriere moi*, AIZ, 1933.



28 J.Heartfield, *Les semilles de la mort*, AIZ, 1937.



29 Alexander Rodtchenko, *Black Hand*, 30 Bernard Rancillac, *Sainte mère la Vache*, Vinylique sur toile, 116x89 cm, 1988.



31 Bertolt Brecht, *Kriegssfibel ou ABC de la guerre*, planche ? et 44, 1955.



32 Allan Sekula, *Panorama, Mid-Atlantic*, série *Fish Story*, 1989-1995.



33 Bruno Serralongue, *Manifestation du collectif des sans-papiers de la Maison des Ensembles, place du Châtelet, Paris. 2001-2003.*

34 Carl de Keyzer, *London Tourism*, 1993.



35 Art Spiegelman, *Maus*, Flammarion, Paris, 1987 (tome1) - 1992 (tome2).



36 Joe Sacco, *Gorazde la guerre en Bosnie orientale*, 1993-1995, Rackham, Montreuil, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages, catalogues d'expositions, monographies

- Ardenne Paul, 2002. *Le hangar*. Paris : Ed Trans Photographic Press.
- Ardenne Paul et Régis Durand, 2007. *Images-mondes, De l'événement au documentaire*, Blous : monografik éditions.
- Baqué Dominique, 2004. *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Editions flammarion.
- Bois Yve-Alain, 1993. *Martin Barré*. Paris : Flammarion.
- Bonitzer Pascal, 1999. *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Brecht Bertolt, 2000. *Ecrit sur le théâtre*. « Sur la distanciation », Paris : Gallimard.
- Brecht Bertolt, 1955. *Kriegssfibel ou ABC de la guerre*. Edition Pug.
- Briot Marie-Odile, 1973. *Peinture pas morte... La réalité selon Rancillac*. Villeparisis : Galerie du Centre culturel municipal.
- Chklovski Victor, 1965. « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*. Paris : Edition du Seuil.
- Deleuze Gille, 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Didi-Huberman George, 2006. « L'image brûle », publié dans *Penser par les images, Autour des travaux de George Didi-Huberman*. Nantes, : Edition Cécile Default.
- Didi-Huberman George, 2009. *Quand les images prennent position*, Paris : Les Editions de Minuit.
- Frizot Michel, 1987. *Photomontage, Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerre*. Paris : Centre National de la Photographie.
- Hausmann Raoul, 1931. « Conférence sur le photomontage », publiée dans *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*. Paris :l Chêne, 1975.
- Jouffroy Alain, 1996. *La leçon de peinture*. Arras :Centre Noroit.

- Krauss Rosalind, 1985. *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*. Paris : Centre Georges-Pompidou/Hazan.
- Poivert Michel, 2007. *L'événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris : Edition Hazan / Edition Jeu de Paume.
- Rancière Jacques, 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La fabrique.
- Rancière Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.
- Rouch Jean cité par Guy Gauthier, 2002. *Le documentaire. Un autre cinéma*. Paris : Nathan.
- Spiegelman Art, 1987 (tome1) - 1992 (tome2). *Maus*. Paris : Flammarion.
- Sacco Joe, 2004. *Gorazde la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995*. Montreuil : Rackham.
- Zizek Slavoj, 2005. « La théologie matérialiste de Krzystof Kielowski », *Lacrimae Rerum, essais sur Kielowski, Hitchcock, Lynch et quelques autres*, trad. Christine Vivier, Editions Amsterdam.
- Le mois de la photo à Montréal, le souci du document*, 1999. Sous la direction de Pierre Blache, Marie-Josée Jean et Anne-Marie Ninacs. Montréal : vox, Edition les 400 coups.

Articles

- Boissier & Lavergne, décembre 2005. *La BD reportage et ses maîtres*, Médias.
- Bertho Raphaële, 2008. « Retour sur les lieux de l'événement : l'image « en creux » », *Images Re-vues* [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2008. URL : <http://imagesrevues.revues.org/336>
- Depardon Raymond, 1993. « Pour une photographie des temps faibles », *La Recherche photographique*, Paris : n°15, MEP.

Koulechov, « Les principes du montage », 1935 dans *Koulechov on film*, sous la direction de Levaco, University of California Press, 1974.

Saussier Gilles, 2001. « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71.

Schönwald Cedric, Été 2010. « Bruno Serralongue, Communauté d'attente », *Art21*.