Hélène Mutter (Arba-Esa & ULB)

L'Oeil du ciel : une archéologie aérienne – Basculement de reliefs et écritures de surface – Des conséquences de la guerre sur notre environnement visuel

« Nous vivons aujourd'hui avec un œil dans le ciel, celui de la télésurveillance, du multimédia, l'œil de Dieu mis sous contrôle »

La guerre fait aujourd'hui de la ville un nouveau matériau, mouvant, aléatoire.

Entre modifications et évolutions topographiques, ces paysages et territoires liés à la géopolitique et aux situations de conflits sous-tendent ce rapport évident entre intérieur et extérieur, visible et invisible, un espace qu'on ne voit pas, dissimulé, caché. Prélèvements, accumulations, superpositions, par quels moyens rendre visible et révéler une certaine densité géographique ? Le projet met en avant le rapport entre verticalité et horizontalité, projectiles et surface d'impact, où les reliefs viennent se confondre dans la planéité du regard en surplomb. Comment révéler des structures de territoires invisibles à l'œil nu ? A travers l'analyse des nouvelles technologies employées par les militaires, drones, caméras-suicide, le rapport de l'homme à la machine, qu'est-ce que la vue aérienne nous donne réellement à voir ? Les archives militaires sont souvent des documents rendus publics, accessibles à tous. Dès lors, comment mettre en place un dispositif qui puisse rendre compte aujourd'hui de la valeur de ces documents ? Ce sont des images qui incitent à fuir ou à prendre position. « On rend visible ». Mais tout n'est pas perceptible. « La Machine de Vision » de Paul Virilio est une machine à produire des images. Car nous produisons massivement des images. Dans son ouvrage, Virilio souligne ce qu'il appelle une «crise de la temporalité historique», tout en questionnant «l'histoire événementielle qui prend le dessus de l'histoire générale». Urbaniste, l'écrivain est surtout connu pour ses écrits sur la vitesse, sur le temps réel, vécu, celui de «l'accident de l'histoire». A travers la télésurveillance, notre vision tend à devenir technologique, dans un monde en permanence sous contrôle. Nous vivons aujourd'hui avec un oeil dans le ciel, celui de la télésurveillance, du multimédia, l'oeil de Dieu mis sous contrôle.

Symbole de la liberté de mouvement, le vol aérien rend compte de « l'oeil machinique de la caméra (qui) ambitionne, lui aussi, de pouvoir « piquer » ou monter en vrille au gré de ses désirs » (Teresa Castro, « Vues aériennes et cinématisme, 1898-1969 », in *Vues aériennes : seize études pour une histoire culturelle*). Un champ de bataille détruit ne ressemble désormais guère plus à une scène de désolation qu'à un paysage abstrait, régi par la linéarité de la composition du paysage. Ces vues annoncent les « cartes par avions » qui seront réalisées dans le but de cartographier les champs de bataille, mais joueront également un rôle décisif quant au devenir architectural des villes. « Fruit d'un ciné-œil mécanique, libérées de l'immobilité humaine, aspirant à la continuité du mouvement, s'élevant dans les airs et descendant vers la terre, elles illustrent une nouvelle forme de percevoir et de regarder le monde », (Teresa Castro, *op.cit.*), ce qu'Harun Farocki appellera bien des décennies plus tard l'Oeil/Machine.

En latin, *Machina* désigne la machine, l'engin, et est étroitement liée avec la notion d'invention. Inventions humaines, la peur et l'utopie se mêlent dans ce terme de machine qui recouvre tant de dispositifs différents. La machine fascine autant qu'elle terrorise, et menace de remplacer le travail humain. Echo direct d'un processus économique particulier, les machines sont au cœur du travail du cinéaste Harun Farocki. Il ne cesse d'explorer les différentes dispositions de la « machine » cinéma, cette machine à images, à travers le documentaire, l'archive, la guerre ou la sécurité. Analysant continuellement le monde des machines, il crée en 2000 *Oeil Machine* (il en fera plusieurs versions, I en 2000, II en 2002 et III 2003). Ce travail explore simultanément les images enregistrées par les machines actuelles telles que les caméras de surveillance, ainsi que celles issues des machines de guerre. La plupart du temps, les images proviennent d'archives. Ce ne sont pas des images qui cherchent à restituer une réalité, mais qui font partie d'une opération technique. « (...) Je me suis intéressé à ces images parce qu'il devenait évident qu'un nouveau type d'images était en train d'apparaître. En peu d'années, les images sont redevenues significatives dans l'industrie militaire et dans les usines. Le traitement informatique des images allait acquérir un statut qu'elles ne possédaient pas avant » (Extrait de l'entretien entre Harun Farocki et André Habib réalisé à l'occasion de l'exposition de Harun Farocki "*One Image Doesn't Take The Place Of The Previous One*", Montréal, 2007). Ces nouvelles images numériques, auxquelles Farocki accorde une importance primordiale dans son travail, sont peu à peu témoins d'une certaine déshumanisation, où la frontière entre humain et machine s'efface peu à peu. Un récent article parut dans *Le monde informatique* le 08 août 2014 nous explique qu'il serait désormais possible de voir à travers les murs grâce à des drones. Une étude menée par des chercheurs de l'Université de Californie Santa Barbara (UCSB) démontre en effet que grâce au réseau wifi et des signaux radios envoyés et reçus par un couple de robots, nous pourrions détecter la présence d'un objet ou d'une personne derrière des murs de béton.

Dans son ouvrage *A travers les murs: l'architecture de la nouvelle guerre urbaine* publié en 2008, l'architecte israélien Eyal Weizman nous explique comment la ville est devenue le matériau même de la guerre. « (...) Les soldats doivent se faire architectes et urbanistes, détruisant la ville arabe et la reconstruisant en même temps suivant leur image culturelle à eux. Construction et destruction sont complémentaires, presque indiscernables, la destruction elle-même n'étant qu'un remodelage stratégique et tactique de l'environnement ». Les territoires deviennent aujourd'hui un vaste laboratoire spatial, où occupation, contrôle et nouvelles techniques d'attaque représentent le centre névralgique de la guerre des villes. En établissant un lien entre la guerre et son impact sur l'architecture urbaine, il est intéressant de constater l'évolution du paysage urbain. Entendons par évolution le mouvement permanent de la ville en chantier, en construction et déconstruction, voire destruction permanente. « La réflexion sur l'urbanisme est largement passée dans des centres de recherche où des militaires travaillent sur l'art de construire/déconstruire ».

« Occupation, contrôle et nouvelles techniques d'attaque représentent le centre névralgique de la guerre des villes »

Une zone en chantier pourrait finalement être comparable à une zone détruite, dévastée, ravagée. A l'origine, le mot «grue» désignait un oiseau, qui donna ensuite son nom à une machine de guerre du fait de son allure. Il n'est pas difficile de penser également à la grue de chantier, immenses machines que l'on voit quotidiennement. Mais qu'est-ce réellement une ville en devenir? La photographie joue un rôle important dans ce rapport entre la ville et le chantier. Elles se conviennent l'une à l'autre. la photographie permet en effet d'immobiliser un instant, une présence, ces choses qui ne seront plus là, qui sont en devenir. Meydenbauer, ingénieur allemand contemporain de Nadar, décida d'utiliser la photographie afin de réaliser des mesures indirectes d'édifices, les prises de mesures directes étant souvent périlleuses. Il invente alors le terme « photogrammétrie », méthode qui permet le relevé de mesures architecturales basée sur les grands principes de la géométrie descriptive. Cette technique se situe en étroite relation avec l'apparition de la photographie aérienne inventée par Nadar quelques années plus tôt, ainsi qu'avec la reconnaissance aérienne et l'étude de la cartographie militaire. Comment saisir un modèle à distance? Telle pourrait être la question qui résumerait le principe photographique. Une certaine distanciation par rapport au danger, dans le contexte de la guerre, mais sans en révéler directement la présence. Mais la ville est aussi un passage, une halte. Elle n'est pas de l'ordre de l'accueil, car elle conserve ce côté fugitif, tout comme la photographie. Le chantier est un paradoxe et se construit comme tel : il est une idéalité et une confusion, l'ordre et le chaos. Il défigure la ville, étant lui-même « infiguré ». « Le chantier est un monstre qui tient de l'hydre », Une réelle dynamique existe entre le chantier et la guerre, ce qu'on pourrait même appeler «le chantier de la guerre». Ce «monstre» est directement lié à la technique et aux machines, dont l'objet est clairement le sol.

La Machine (telle que l'a analysée Harun Farocki), est à mettre en relation directe avec les vues d'avion qui ont apporté de nouvelles technologies et qui ont complètement transformé notre rapport au sol. Une architecture, un ouvrage en maçonnerie est souvent synonyme d'identité et d'espace, en raison des caractéristiques qui les rattache à un lieu. Mais la maçonnerie fait également directement référence à la vanité des efforts de construction face aux forces de la mort. Le thème des ruines a d'ailleurs été très étudié à la fin de la Renaissance. Tout comme le chantier, dont elle fait partie intégrante, qu'elle constitue même presque en totalité, la maçonnerie est basée sur une dialectique bien précise: la surface et la masse. Ces deux aspects sont à mettre en relation directe avec la technique et les matériaux. La vérité du matériau est une idée moderne selon laquelle c'est son identité qui définit la maçonnerie.

Etymologiquement, le mot allemand *mauer* signifie « consolider, fortifier », et fait référence aux méthodes de construction des forteresses d'un point de vue architectural.

C'est le matériau béton qui symbolisera réellement la démesure de l'activité constructive. Le Corbusier sera l'un des représentants les plus célèbres du mouvement architectural Brutalisme (mais c'est Hans Asplund qui inventa le terme "*brutalist*") dont la préoccupation dominante sera « L'architecture, c'est avec des matières brutes établir des rapports émouvants ». L'architecte réinventa complètement le béton afin d'en faire un matériau nouveau, et d'une certaine noblesse. « La forme extérieure du béton solidifié est physiquement perceptible et a perdu toute la lourdeur métaphysique qui caractérisait le béton dans son état embryonnaire de pâte informe; l'ancien monolithe massif perd sa nature foncièrement liée au sol et se transforme en son parfait contraire, un réseau spatial d'éléments linéaires, une enveloppe fine comme une feuille, un empilement vertical de dalles minces et de poteaux porteurs… » (Andre Deplazes, *Construire l'architecture; du matériau brut à l'édifice*, Birkäuser, 2008).

Suite aux menaces aériennes survenues dans l'entre deux-guerre, il est important de souligner le rôle des architectes qui étudient dès lors de nouveaux dispositifs urbains afin de protéger les populations civiles. Dès 1930, Le Corbusier prend cette nouvelle problématique en compte afin de concevoir sa «Ville radieuse». Ce sont clairement des questions de vie et de mort qui accompagnent ce projet. Villes modernes en ruines qui s'effondrent sous le poids des conflits, villes envahies de broussailles où la nature reprend ses droits, sont des thèmes récurrents aujourd'hui. « L'espace nous accapare. Nous ne possédons de lui que ce que l'oeil peut parcourir. Mais il nous épuise, nous effraie, nous appelle, nous chasse. Nous nous imaginons qu'il nous voit, mais nous n'avons aucune importance à ses yeux, nous disons que nous le maîtrisons, mais nous ne faisons que profiter de son indifférence » (Mesa Selimovic, (1910-1982) *Le Derviche et la mort*, écrit en entre 1962 et 1966).

Cette dimension dialectique entre futur et passé se retrouve également dans le travail de l'artiste Robert Smithson (1938-1973), figure majeure du mouvement artistique *Land Art*, qui déclara en 1969 : « Notre futur tend à devenir préhistorique ». Les cartes ont joué un rôle important dans son travail. Imaginaires et réelles, elles permirent à Smithson de prolonger l'espace des galeries ou des musées, en le faisant coexister à la nature. La carte et le territoire sont intimement liés. Fiction réelle et réalité fictive à la fois, la carte nous permet d'évaluer ce que nous ne pouvons percevoir lorsque nous sommes au sol, à savoir l'évaluation des distances. Smithson avait comme projet l'aménagement de l'aéroport de Dallas, afin de construire un « art aérien ». « Le vieux paysage du naturalisme et du réalisme a été remplacé par le nouveau paysage de l'abstraction et de l'artifice (…) Le paysage commence à apparaître plus comme une carte 3D que comme un jardin rustique ».

Robert Smithson a remis en cause l'existence même de la vie, allant jusqu'à se demander : « Y a-t-il de la vie sur terre ? » Cette crainte se développa avec l'arrivée de l'industrialisation, la machine devenant une véritable menace pour l'homme, du fait de son automatisation de plus en plus courante. Œuvres qui s'inscrivent avant tout dans le présent, un présent interrompu, intemporalité bien plus étrange à contempler que ne pourrons l'être le passé ou le futur.

Pays Sages, photographies, bois, métal dimensions variables, 2015

Paulo Alves (ARBA-ESA, UCL)

Recent practices in experimental-based artistic research, part I: the example of dance and post-dramatic theatre collective laboratories[1]

1. Introduction

While one major strand of artistic research has mostly to do with the appraisal academia makes of the practices and processes in arts, the second major strand consists mainly on research carried out by artists themselves. If our attention focuses on the latter, we can observe that, rather than simulating the (fairly standardised) protocols of academic research, artists have shown an increasing appetite for engaging into experimental work that takes the form of a "game" and exhibits some resemblance with decision theory laboratories. This practice is mostly common in dance and in post-dramatic theatre research, where experimental workshops have been flourishing, providing the ideal format and fields for (1) experimenting in a group of artists who have not necessarily co-operated before, (2) working on the basis of clearly defined assumptions given to participants but then to "get lost" in pure arrival, and for (3) drawing conclusions mostly in the form of some body work, presented in a show at the end of the laboratory. In this article we assess the status of these labs.

2. Some examples

Over the last years, Brussels has proven to be a hub for experimentation in performance arts, following a tradition that boosted in the aftermath of the enlargement of the European Union to central European countries. We have been able to participate in and/or observe a broad array of experiments taking place in centres such as Sign Six[2], Bains Connective[3],

ZSenne[4] or a.pass[5], where a specific form of learning and experimentation has increasingly become usual. We shall give a few examples of protocols by some of the artists working in these centres.

"To test certain concepts in ways of which words are not capable"

In "From my senses to senses it takes: how do we pass from an organic act to a social one?", Eve Bonneau announces a workshop taking place in Sign Six through the following invitation[6]:

"This research emerged from the need to feel there, to follow the transformation before any intellectual intervention, and in a state of consciousness to make it visible and readable (legible).

It is a research on a sensory language which builds itself from what it is, where the articulation of our sensations guide us in a chain of movements, actions, living the body event without corresponding to a configured understanding, where senses take sense.

At first we will developed a "TEST OF PRESENCE", an individual sensorial introspection without any outside voluntary stimulant. From these "tests of presence" we will chose "MICRO-EVENTS" which will be tested in the passage from the individual sphere to the collective one.

In the last stage we will experiment potentialities of transposition of the sensation through other elements: writing (word), voice, materials, objects, spaces... In order to propose another reading of these sensations and to test the empathic transmissions. Sensation is also going to be part of a physical debate in the transposition from one body to another. A mirror situation reflecting the validity of a sensation.

We will question the activation of the memory by the experience, the re-composition of a sensation, the common sensation, the sensation understanding in its social sphere."

One should note that the announcement of this "workshop" is made public through an open call; selected participants are requested to pay a fee. No details are provided on the profile the candidates should show. Another example is provided by the protocol enounced by Stef Meul in his "Naked Millieu" project, developed in the context of a.pass[7]:

"Naked Milieu is a five day workshop wherein we will develop 'performative experiences'. The methodology originates from an ongoing research called Naked Recourse, currently being conducted by Stef Meul at apass (advanced performance and scenography studies).

The first few days we will focus on individual interpretations from 'single sentences' to physical experiences. The following days we will transform the experiences by applying existing 'articles' and finally we will figure out different ways in group to formulate the experiences into new articles and annexes.

The material for Meul's workshop[8] includes a brief description of its intentions (most notably "to develop a practice wherein laws find a physical application within the (a)social public sphere"). It also includes a list of single sentences (most of which are unrelated, some of which are absurd) from which the articles of a "lawful bible" are to be constructed. Such a Law is expected to be "coherent, reality based, absurd, legal". The idea is then to embody those articles in perfomed actions and to observe if "regular collective executions" emerge which still abide to the Law.

3. Laboratory or workshop?

The first question that might arise is the status of such moments of experimentation. Regardless of the way they are announced, are these workshops or are they laboratories? Does the reference to "experiments" and "research" in Bonneau, or to "performative experiences" in Meul, betray the workshop tag? The Institute for Research and Innovation in Social Services (IRISS) states that "whilst workshops are extremely useful learning environments, unlike a lab they do not allow you to test a change in context and experience the risks associated with this change". To this distinction, IRISS[9] adds the following array of features that make for the difference between laboratories and workshops:

Labs	Workshops
Takes place in situ	Can take place anywhere
Involves the people with experience of working or living with in the context being explored	Can involve anyone
Designed around a contextual issue	Designed around themes
Are designed to test something	Are designed to learn something
Focus on experiential learning	Focus on cognitive understanding
There is no 'one' facilitator	Are facilitated
The group decides what is being tested	The facilitator usually decides what you do
Need to be designed to accommodate context, cultures, knowledge, and experiences of participants	Can be repeated with little or no changes

The way the above-mentioned experiences, and many others of the kind, are conducted and formulated actually reveals that they combine elements of both, but sometimes they seem to illustrate a third category which does not actually show features which are the mix of those of laboratories and of workshops. From laboratories we see they pick up chiefly the focus on "experimental" learning, rather than cognitive understanding strictu sensu: although competencies should most likely be acquired at the end, this is not the central aim of these exercises; in no case the transmission of knowledge from the facilitator to the participants is in the centre of the process, and the dynamics of the experiment are not such that one is supposed to learn through maieutics mediated step-by-step by the authority of a facilitator, nor to learn as in the context of a classroom. Indeed, in a classroom, as in a workshop, (1) the learner actually learns if the facilitator confirms he/she has given the right (which in any case, is not really learning but confirming), (2) the learner gives a wrong answer, and other participants give a right answer, leaving the first learner to learn from the group – under the permanent oversight of the facilitator whom confirms which and why answers are right or wrong. While no participant(s) really decide what is being tested, Bonneau and Meul assume the role of the facilitator, though with a nuance: here, the facilitator does not decide narrowly what participants do – as the "how to do" is defined in fairly open terms and what is ultimately done is bound to be driven by the group of participants – their empathy, their room to post different behaviours and outcomes, the capacity of the facilitator to observe and expose such interactions. One should again note that the questions formulated at the beginning are more open than a binary "prove right versus prove wrong" of an initial work hypothesis (in this aspect, we might be departing from the scientific laboratory – note that Bonneau's question is a "How"): indeed, there is no wrong answer, the objective of these performance experiences rather seeming to be about opening up possibilities (and understanding how vast the array of possibilities might be) rather than narrowing them down to those that are bound to be considered as "acceptable". These experiments are designed to test something and, again, also to learn – but the learning process does not come from above, but from within the group and within the practice, and the risk that is common to (scientific) laboratorial practice takes a different shape, as there is less a risk of failing in the outcomes but to the uncertainty about how the process and the interaction will work. We should also notice that these experiments tend to be site and context-specific: even if such sites, contexts and cultures might change, the fact that they do is taken into account in drawing up conclusions about "what happened" during the experience, and how differently did it happen when compared with a similar experiment carried out with disparate initial conditions.

"When artists are more concerned about understanding the mechanism of decision-making itself more than on the outcome of interaction, we seem to be already beyond the realm of labs and even further away from workshops"

Nelson (2006) discusses extensively the challenging times faced by the "bodily dissemination of knowledge" and the difficulties in affirming such knowledge as rational, due to the suspicions that the research method might not be rigorous enough (as initial hypothesis are not really testable or falsifiable) and tends not to be bound to be put in words[10]. Still he argues (p. 107) that if "knowledge in dance, physical theatre and other performance practices is (…) incommunicable in words but disseminable through a process of workshop education (…), then practice-as-research practices begin to meet acceptable criteria for research which approximate to scientific and scholarly investigation", having the power to "test certain concepts in ways of which words are not capable". To some extent, we are reminded that practice-as-research in arts has a farther-reaching sense than McNiff's (1998) concept of art-based research[11]. This being said, we wonder if such practice-as-research practices should be limited to knowledge dissemination only or also to the broader process of collective knowledge discovery and generation. When artists as those mentioned above are more concerned about understanding the mechanism of decision-making itself (or of body-listening) more than on the outcome of interaction, we seem to be already beyond the realm of labs and even further away from workshops. The "testing" Nelson refers to is, as we have seen, less about narrowing possibilities – to build or to reaffirm a single hegemonic theory – but to broaden them. It is quite telling that among the tools we find in Meul's Naked Millieu project there are quotations drawn from Victor Taylor's "Refusing Theory: Avital Ronell and the Structure of Stupidity"[12]. By matter of curiosity, it should be noted that Stef Meul was one of the participants in the workshop by extreme performance artist Rocio Bolivar revealingly named "Think to stop thinking and perform".

4. End of part I

In addition to the issues analysed above, we would wish to explore whether any clustering of themes of these workshop/labs occurs, and to what extent these practices can be applied with added value to visual arts (presenting and analysing additional experiments for that sake). We also wish to seek further theoretical "support" for these practices in literature. We shall however leave those additional enquiries for a sequel to the current article.

1 This article is a subsection of a paper presented at the 3rd Conference on Arts-Based Research and Artistic Research earlier this year. The original paper was the basis for a conversation circle we promoted in that occasion. We gratefully acknowledge the feedback of the participants in the conversation circle and also at a seminar organised by the students of ED20 during which a stub of the paper was presented. The usual disclaimer applies.
2 www.sign6.org/
3 www.bains.be/
4 http://www.zsenne.be/artists-by-year/2014
5 www.apass.be/
6 See under http://www.thedancer.be/?type=classes&txt_id=1210&lng=
7 See http://apass.org/individual-practice/stef-meul/naked-milieu/ and also http://stefmeul.net/
8 To be found at https://drive.google.com/folderview?id=0ByoXBwuoEhRemtuV045dExNOW8&usp=sharing
9 Source: Institute for Research and Innovation in Social Services (IRISS); retrieved from www.iriss.org.uk/
10 Robin Nelson (2006) Practice-as-research and the Problem of Knowledge, Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 11:4, 105-116, DOI: 10.1080/13528160701363556.
11 McNiff (1998), Art-based research. London: Jessica Kingsley Publishers.
12 Retrieved from the Journal for Cultural and Religious Theory (http://www.jcrt.org/archives/04.2/taylor.shtml)

Aleksandra Chaushova (La Cambre & ULB)

Comment narrer une idéologie

A quel point les documents sont-ils documentaires ?

L'histoire au niveau quotidien, telle qu'on pourrait la lire dans les journaux est fondue principalement sur l'idéologie et la représentation. Stuart Hall dit que l'idéologie « vise à fixer le sens voulu »[1], et même plus : elle vise à fixer le passé voulu. Ce jeu de fixation est particulièrement visible dans les journaux issus sous des régimes totalitaires. On dirait que la coupure du monde provoquée par de tels régimes et le manque d'information qu'elle engendre provoquent un excès de l'imagination.

Les journaux de l'époque de la guerre froide donnent l'impression que la réalité est contaminée par la fiction. Des récits des personnes existantes pour de vrai contiennent des évènements qui n'avaient jamais eu lieu. De l'information quotidienne est juxtaposée avec des reportages fictionnels. Les photos de Staline où des personnages disparaissent ou apparaissent selon l'ordre du jour sont célèbres. Nikolai Yezhov, commissaire du peuple aux Affaires intérieures (gérant de l'NKVD) qui lui-même avait aidé à effacer presque la moitié de l'élite politique et militaire soviétique et des centaines des milliers d'autres, fut effacé de la photo faite avec Staline à côté du canal du Moscow. Lev Kamenev était « édité » d'une photo de célébration de la Révolution d'Octobre prise en 1919. Leon Trotsky disparut d'une photo prise le 5 mai 1920 à la place Sverdlov durant un discours publique de Lénine. La place Sverdlov est toujours là. Pourtant, ces effacements ne se limitent pas aux personnes, mais également aux objets : des affiches de démonstration changées ou bien une montre sur le poignet du soldat de la célèbre image Le Drapeau rouge sur le Reichstag.

Cependant, on pourrait observer la même chose chez des photos toutes simples : des reportages où des travailleurs sont collés, heureux, sur leur lieu/décor de travail. Un autre genre de ce type de fiction est celui des biographies idéologiquement correctes des chefs d'état et des personnes importantes. De plus, ce caractère « correctif » de la fiction est utilisé également pour réviser les biographies des « ennemies du régime ». Voici un extrait du journal bulgare « Tribunal du peuple » de 1945 :

Les verdicts contre des journalistes, des écrivains etc.

Hier midi le sixième corps du Tribunal du peuple prononça son verdict contre les journalistes, les écrivains et les hommes publics accusés profascistes. On condamne : As. Tzankov, prof. As. Kantradzhiev, général Nikola Zhekov (...) Iordane Badev – tous portés disparus et fuis en Allemagne, à mort et à une peine de 3 millions leva, les trois derniers à une peine de 50 mille leva.

En fait les personnes portées disparues et censées avoir fuit en Allemagne, avaient déjà été tuées par le régime communiste. Paradoxalement cette actualité fictionnelle a servi pour légaliser une réalité.

Dans son livre *Metafiction* Patricia Waugh suggère qu'il y existe un ensemble des conventions qui déterminent la compréhension bien réussie d'une œuvre de fiction en tant que fictionnel. Par exemple : « la relation du narrateur au lecteur, le ton de la voix, les gestes paralinguistiques, la référence aux environs immédiats »[2]. Basés d'une part sur la réalité et partiellement inventés, il y existent des textes et des images qui transgressent les conventions de la fiction et suggèrent qu'ils sont des documents.

Cette conscience de la nature fictionnelle de la création des documents historiques, amène à réfléchir encore plus loin : les actualités fictionnelles pourraient être vues en termes des procédés narratifs. En fait, la distinction entre auteur/auteur implicite/lecteur implicite/lecteur proposée par Wayne Booth dans *La rhétorique de la fiction* pourrait être transposée à la création des documents également. Finalement, les actualités fictionnelles sont écrites par des auteurs implicites pour des lecteurs implicites. Elles sont soumises aux modes de narration, et plus particulièrement ceux de la tradition du réalisme littéraire : elles construisent une narration réaliste. Une fiction qui déclare "*All is true*".

La vraisemblance désigne la ressemblance d'une narration à la réalité, ou bien la vérité. Elle réfère à la plausibilité de la narration. Elle est également liée à la suspension volontaire de l'incrédulité : quand un lecteur confronte une œuvre fictionnelle, il doit suspendre leur jugement quant à la crédibilité de la narration. Ce processus a place non seulement au cours de la lecture/regard d'une œuvre de fiction, mais également quand on confronte des documents. Ainsi, on pourrait penser la crédibilité d'un document comme étant exclusivement conçue par le lecteur. Pourtant, une narration non-fiable ne doit pas nécessairement être vue en termes négatifs. Comme le suggère James Phelan, elle pourrait éloigner, mais également créer un lien encore plus fort entre le lecteur et le texte. Et qu'est-ce qui se passerait si l'artiste occupe la place de l'auteur idéologique ?

1 "*[Ideology tries to say that is what it means, it doesn't mean anything else, it's not going to change, that tomorrow it's gonna mean the same thing] it aims to fix the wanted meaning*". Hall, Stuart. « Representation and the Media » lecture. The Media Education Foundation , 1997, DVD, 55 min.
2 "*(…) the relation of speaker to hearer, tone of voice, paralinguistic gestures, indexical reference to the immediate surroundings*" – traduction A. C. Waugh, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, New Ed. Edition, November 16, 1984, p. 88.

Teodora Cosman (Arba-Esa & ULB)

La moitié pleine et la moitié vide

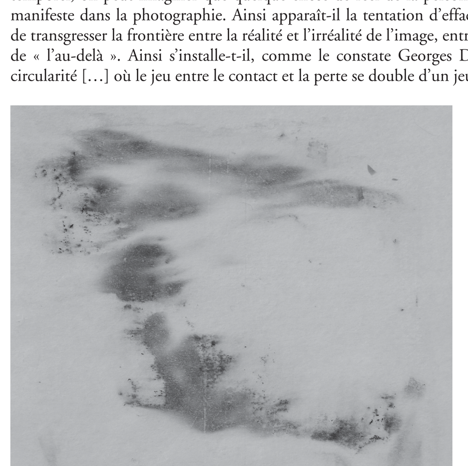
Introduction

Cet article propose la lecture parallèle, d'une manière visuelle, de deux bien connus essais sur la photographie : *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin[1] de 1931 et La Photographie de Siegfried Krakauer[2] de 1927. Tout comme l'anecdote de la moitié pleine et la moitié vide d'un même verre d'eau, ces deux textes proposent deux visions sur la photographie diamétralement opposées. Là où l'un d'entre eux voit « la moitié pleine », c'est-à-dire une présence du référent qui excède la représentation, le caractère d'image [*der Bildcharakter*] de la photographie (Benjamin), l'autre voit « la moitié vide », l'absence totale et irrémédiable du celui-ci de et par son image photographique. Deux points de vue contraires, tous les deux cependant ancrés dans l'idée que la photographie « reproduit » son référent, tout en procédant par contiguïté (*i.e.* la théorie « indiciaire »[3]). Par le jeu successif de la contiguïté, du pliage temporel, on peut imaginer que quelque chose de réel de la personne représentée (même disparue) se manifeste dans la photographie. Ainsi apparaît-il la tentation d'effacer la barrière de la représentation, de transgresser la frontière entre la réalité et l'irréalité de l'image, entre le monde des vivants et le monde de « l'au-delà ». Ainsi s'installe-t-il, comme le constate Georges Didi-Huberman, « une inquiétante circularité […] où le jeu entre le contact et la perte se double d'un jeu entre l'*encore vif* et le *déjà mort*. »[4]

Par conséquent, l'« inquiétante étrangeté » de la photographie, *das Unheimliche*[5], réside dans l'« effet de résurrection », la rencontre impossible entre ce qui est et ce qui n'est plus (ou, plutôt ce qui en reste). Si pour certains cet « effet de résurrection » signifie une épiphanie du référent, la présence fantasmée de l'être aimé, pour d'autres cet effet se rapproche des terreurs des cauchemars, de l'imaginaire des choses inanimées qui s'animent, des cadavres vivants et des fantômes.

Par une technique qui se rapproche de celle du montage, nous désirons mettre en lumière, d'une manière visuelle, ce parallélisme négatif, utilisant l'image et le texte comme deux éléments interchangeables : l'image (photographique) fonctionnera non seulement comme élément illustratif, mais (aussi) comme texte, alors que la citation, en dehors de la place qu'elle occupe dans le déroulement du texte, fonctionnera (aussi) en tant qu'image. Nous désirons installer ainsi une dynamique entre le visuel et le textuel afin de mieux mettre en évidence une modalité spécifique du fonctionnement de la pensée artistique en tant qu'élément processuel dans la genèse de l'œuvre.

« La présence « réelle » du référent brise « la surface » de l'image comme si celle-ci était un décor, s'imposant de derrière elle, tout comme une flamme tenue derrière une photographie »



La moitié pleine

Petite Histoire de la photographie de Walter Benjamin présente (au moins dans sa première partie) une construction fantasmatique concentrée autour de « l'effet de résurrection » des vieilles photographies.[6]

« […] La photographie, dit-il, nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier: dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l' "art". »

Cet effet apparaît chaque fois comme un surplus de présence du référent qui usurpe l'irréalité de l'image, son caractère d'image [*der Bildcharakter*]. Benjamin revient sur ce point, insistant sur le fait que ces photographies représentent *plus* qu'une image :

« Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image (*die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat*)[…] »[7]

La plasticité de ce passage est évidente : « la réalité », la présence « réelle » du référent brise « la surface » de l'image comme si celle-ci était un décor, s'imposant de derrière elle, tout comme une flamme tenue derrière une photographie finirait par perforer, par pénétrer (« brûler de part en part ») son carton. (Le mot employé par Benjamin, *durchsengen*, qui signifie brûler partout, roussir, peut nous faire penser à la surexposition, surnommée « image brûlée » dans le jargon photographique, puisque la lumière en excès « brûle » la surface de l'image, en réduisant certaines parties à un blanc uniforme).

Cette manifestation décrite d'une manière presque épiphanique, comme « singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il »[8], une détermination technique-temporelle, elle étant réservée, comme l'affirme l'auteur, aux « vieilles photographies », celles de l'époque préindustrielle de cette dernière. Avec son industrialisation et sa standardisation, la représentation s'ossifie, devenant un décor de pacotille. À titre d'exemple, Benjamin décrit par *ekphrasis* une photographie de sa collection personnelle représentant Kafka enfant :

« Debout, dans un costume d'enfant trop étroit et presque humiliant, chargé de passementeries, le garçonnet, âgé d'environ six ans, est placé dans un décor de jardin d'hiver. Des rameaux de palmier se dressent à l'arrière-plan. Et comme pour rendre ces tropiques capitonnés encore plus étouffants, le modèle tient de sa main gauche un chapeau démesuré à larges bords, comme en portent les Espagnols. Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux. »

Dans cette description emblématique le regard du personnage, signifiant ici « la réalité » de derrière l'image, devient le point de fugue qui brise la barrière de la représentation (du décor), re-instituant paradoxalement l'*aura* dans une image destinée à illustrer sa disparition.[9] Cette « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure »[10] qui perfore l'image représente la faille (et aussi sa faillite, car elle ne réussit pas à rester image) de la re-présentation à partir de laquelle le corps du disparu est reinstitué par métonymie, dans un fantasme rétrospectif pareil au *topos* littéraire de Gradiva.[11]

Cet appétit pour l'immortalité est décelé par Benjamin dans les « vieilles photographies » par une affinité naturelle entre l'homme et son milieu :

« Dans les anciennes images, tout était fait pour durer ; non seulement les incomparables groupes que formaient les personnes et dont la disparition fut certainement l'un des symptômes les plus précis de ce qui se passait dans la société de la seconde moitié du siècle, même les plis que faisait un vêtement duraient plus longtemps. Qu'on observe simplement la redingote de Schelling ; ainsi vêtu, celui-ci peut accéder en toute confiance à l'éternité : les formes qu'elle a prises à son contact ne sont pas indignes des rides de son visage. »

La moitié vide

Dans une théorisation légèrement antérieure, l'essai de Siegfried Krakauer sur la photographie nous présente une conception diamétralement opposée, centrée sur l'échec de celle-ci dans construction de la mémoire personnelle et collective.

« Qui regarde d'anciennes photographies frissonne. Car celles-ci ne rendent pas visible la connaissance de l'original, mais la configuration spatiale d'un instant ; ce n'est pas l'homme qui ressort sur sa photographie, mais la somme de ce qu'il faut soustraire de lui. La photographie le détruit en le reproduisant ; et si jamais l'homme coïncidait avec la photographie, il n'existerait pas. »

Krakauer oppose la notion de « monogramme », une « image-mémoire » décantée de génération en génération (et, par conséquent, symbolique) en tant que vraie marque d'une personne, à celle de « ressemblance » proposée par la photographie. Dans une distinction quasi-platonicienne entre original et reproduction, la photographie ne reste pas juste une image, ratant ce qui est essentiel, mais pire encore, elle est une variante dégradée, corrompue de l'image, elle est *moins* qu'une image.

Afin d'illustrer cette dichotomie, « image-mémoire » vs. « ressemblance » photographique, Krakauer prend deux exemples génériques (parce que en *ekphrasis*) : la photographie de la « diva du cinéma » vs. « le portrait de la grand-mère ». Si, dans la *photographie contemporaine* (celle de la diva), la (re)connaissance de « l'original » est encore possible, ceci se passe non pas à cause, mais en dépit de « la ressemblance » de la photographie, grâce à la présence d'une liaison mnémonique directe avec la personne représentée. Par contre, la *vieille photographie* s'avère propice aux constructions imaginaires.

« Soit, c'est donc la grand-mère. Mais en réalité c'est une quelconque jeune fille en 1864. La jeune fille sourit sans relâche d'un sourire toujours identique; le sourire reste figé, sans plus référer à la vie dont il est extrait. La ressemblance ne sert plus à rien. Les mannequins dans le salon de coiffure sourient de la même façon figée et perpétuelle. Le mannequin n'est pas d'aujourd'hui, il pourrait être au musée avec d'autres de son espèce dans une vitrine portant l'inscription: « Costumes folkloriques, 1864 » […] la grand-mère sur la photographie est, elle aussi, un mannequin archéologique qui sert à l'illustration du costume de l'époque. »

Gaston Bachelard distingue dans ce type de « rêverie pétrifiante » un vrai « complexe de la Méduse »[12] ; et, en effet, la peur du pouvoir « médusant » de la photographie a hanté bien longtemps son imaginaire.[13] Dans sa contemplation méprisante de la photographie, Krakauer utilise une cascade d'épithètes dépréciatifs pour « immobiliser » son adversaire, tels que « résidu », « décomposition », « néant », « enveloppe humaine », « reste abandonné », « le corps d'un mort », « cadavre », « spectre », « déchet », se fixant finalement sur la métaphore du mannequin. Mais, comme l'observe Bachelard, « parfois, dans la contemplation de l'inanimé, nous sommes victimes d'une volonté inverse. La pierre, le bronze, l'être immobile dans le fond même de sa matière, prennent soudain une offensivité. L'antique statue retrouve ses malé-fices. »[14] La création imaginaire tourne contre son auteur, acquiescant des dimensions cauchemardesques :

« Sur la photographie, le costume de la grand-mère est reconnu comme un reste abandonné qui voudrait maintenir sa puissance. Comme un cadavre, il se réduit à la somme de ses éléments particuliers et se dresse pourtant avec allure comme si la vie était en lui. Sur la vieille photographie, même le paysage, et tout autre objet matériel, est un costume. »

« La faille de la re-présentation à partir de laquelle le corps du disparu est reinstitué par métonymie »

Notes

1 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie* [trad. de l'allemand par André Gunthert], *Études Photographiques 1*, 1996. Sauf mention contraire, tous les fragments cités sont extraits de cette édition.
2 Siegfried Krakauer, *Die Photographie* [trad. de l'allemand par Olivier Lugon], dans Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)* (Nîmes: Éd. Jaqueline Chambon, 1997), pp. 356-365. Tous les fragments cités sont extraits de cette édition.
3 On désigne par théorie indicielle la pensée de la photographie qui considère, tout comme Rosalind Krauss : « Every photograph is a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object; its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seems to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings. » Voir Rosalind Krauss, Notes on the Index: Seventies Art in America, October 3 (1977), pp. 68-81.
4 Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions du Minuit, 2008, p. 100.
5 Voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985.
6 Voir Teodora Cosman, « Les yeux qui ont vu l'Empereur » ou du regard dans la photographie, *Philobiblon. Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities 2* (2014), pp. 568-578.
7 Pour le texte allemand on a utilisé Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, *Gesammelte Schriften*, vol.2, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977, pp. 368-385.
8 C'est la première définition benjaminienne de l'aura, en tant qu'elle apparaît un peu plus loin dans le texte.
9 Ici nous rejoignons la thèse de Carolin Dutlinger, qui dans son analyse des textes de Walter Benjamin sur la photographie, montre l'engagement particulier du philosophe envers la photographie de Kafka. Celui-ci s'avère exemplaire lorsqu'en découle, en contradiction avec la thèse benjaminienne même, un modèle paradoxal, post-auratique de l'aura, qui n'est plus une notion historiquement et technologiquement déterminée, mais résulte d'une « particular form of interpretative engagement, an imaginary encounter between viewer and image ». Voir Carolin Duttlinger, « Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography » in *Poetics Today*, 29:1, 2008, pp. 79-101.
10 C'est la définition du punctum, donnée par Roland Barthes dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 49.
11 Gradiva est une nouvelle de Wilhelm Jensen rendue célèbre par son commentaire freudien, dans laquelle un archéologue tombe amoureux d'une femme représentée sur un antique bas-relief et qu'il retrouve « ressuscitée » à Pompei. Voir Sigmund Freud, Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen (Paris : Gallimard, 1986). Sur le topos du fantasme rétrospectif en photographie voir André Gunthert, « Le Complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection » in *Études Photographiques*, n°2 (1997).
12 Voir Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, chapitre VIII, « La Rêverie pétrifiante », pp. 205-232.
13 Ce thème a été longuement développé par Barthes : « La Photographie transformait le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée : pour prendre les premiers portraits (vers 1840), il fallait astreindre le sujet à de longues poses […] ; on inventa alors un appareil, nommé l'appuie tête, sorte de prothèse, invisible à l'objectif, qui soutenait et maintenait le corps dans son passage à l'immobilité : cet appuie-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, le corset de mon essence imaginaire. » dans Barthes, *op. cit.*, 29.
14 Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 227.
15 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 99.

Conclusion

Ce jeu du plein et du vide, de la présence et de l'absence, peut être envisagé à juste titre par le biais du « paradigme de l'empreinte » relevé par Didi-Huberman :

« […] de même que le processus d'empreinte se développe techniquement dans le contact intime des contraires (formes et contre-formes), de même le paradigme de l'empreinte doit se penser dans le contact – le lien anthropologique – du vivant et du mort […]. »[15]

Dans cette logique processuelle (et paradoxale), propre à la pensée artistique, les contraires ne s'excluent pas, ils sont complémentaires, deux faces de la même médaille. Pour finir avec une considération personnelle, toute affirmation d'ordre artistique doit contenir sa propre négation afin de réunir une vérité complète. En d'autres termes, pour nous, en tant qu'artiste, la même photographie peut être en même temps « la diva du cinéma » et « le portrait de la grand-mère ».

Yogan Muller (La Cambre & ULB)

Dans les mailles du paysage

« A celle ou celui qui veut véritablement voyager dans l'espace : (…) abandonner les discours hantés par les figures tutélaires, les figures d'autorité et leur structure de contrôle qui traversent la vieille conversation de tout le monde, pour reprendre la langue à son compte, seul et en silence, pour produire des écarts à l'intérieur même de toute saisie du donné, pour fracturer le réel et se déplacer. »[1]

I

Aujourd'hui en recherche, il est d'usage de parler « concrètement » voire dans une courbette de parler de « faits[2] concrets ». D'accord, j'essaie avec le paysage. De quoi parlons-nous concrètement en disant paysage ? Est-ce l'étendue toujours en vue de la définition ou bien de l'*invu*[3] que l'artiste, notamment, va révéler ? En d'autres termes, s'agit-il de physique ou bien de phénoménal ?

II

Le paysage met la pensée classique en crise. Depuis les années 1970, de nombreux chercheurs, auteurs et artistes ont montré que le paysage ne tient dans aucun des « gabarits » classiques à notre disposition. En effet, il n'est ni exactement naturel, ni exactement culturel ; ni purement spatial, ni purement temporel ; pas plus objectif que subjectif ou humain que non-humain. Le paysage, comme le disait si bien le géographe Georges Bertrand et ce, dès 1978, est « un système qui chevauche le naturel et le social. »[4] Il faudrait donc, dans un nouvel effort, avancer que *le paysage n'est jamais exactement ce que l'on croit*, ce qui revient à dire qu'il est le siège d'une grande indécidabilité, rendant le choix « concret » impossible entre le physique et le phénoménal. Si c'est avec raison qu'il faudrait s'écarter de la béance ouverte, au motif que nous ne sommes pas équipés pour une telle traversée, notre résistance à penser l'*entre* (Jullien, 2012) est aussi grande que l'enjeu actuel de l'investir. Cette hybridité est un point noueux de conversation qui en agace beaucoup tout en inspirant une poignée d'autres et tout particulièrement les artistes, eux qui voient là, non pas une vacuité déraisonnable pour l'exercice de la recherche, mais un immense potentiel de travail puis de mise en œuvre. Oui, il y a beaucoup de travail. Or, comme celui-ci a pour but de faire avancer pratique et théorie ensemble en trouvant des moyens d'user réciproquement leurs usages respectifs – ceci n'allant pas de soi, il faudra revenir en amont de la méthodologie, c'est-à-dire à la méthode, μεθοδος, soit « « poursuite » (de…) d'où « recherche » »[5] et ainsi oser « concrètement » l'hypothèse processuelle. Pour compléter, j'emprunte à Francesco Careri l'insolente hypothèse suivante : « (…) Il vaudrait mieux considérer l'*errance* comme une *valeur* que comme une *erreur*. »[6] Une brûlante et courte phrase que Thierry Davila complète de ce que voici : « (…) Le marcheur est celui qui improvise (…) et fait du parcours une ligne à la fois maîtrisée et imaginée, préméditée et inattendue, accidentelle et délibérée, bricolée. »[7]

III

Je me plais à jouer avec l'évidence de la marche, de la photographie et du paysage, bien que ce sentiment d'aisance prévalait en début de recherche. A présent, un certain effroi lui succède car ces trois termes sont tout sauf évidents. Ils sont le siège de ce que j'appelle une *oscillation ontologique*. Ainsi, il faudra se méfier de leur évidence respective tout autant que de l'évidence de les aligner.

IV

Le paysage varie beaucoup mais cet argument est insuffisant. « Lorsqu'on trouve intéressant de faire de l'art, on ne peut pratiquer une quelconque et facile dérobade. L'art n'est pas fait ainsi. Il exige une attitude autrement plus rigoureuse »[8] rappelait Robert Smithson à ses comparses Michael Heizer et Dennis Oppenheim, dans une conversation d'*Avalanche* à l'automne 1970. Il en est de même pour le paysage visé par le marcheur et le photographe.

V

A la recherche de cette rigueur, l'expérience répétée de terrain en Islande révèle qu'en marcheur – plus en arpenteur qu'en flâneur, je me livre à une mesure du terrain avec l'empan de mes jambes. Mais ce n'est pas tout. La marche est un « instrument qui (…) possède cette propriété intrinsèque d'être simultanément une lecture et une écriture de l'espace. »[9] Donc, marcher ce n'est pas seulement recevoir mais aussi émettre. Notons que Francesco Careri ne parle pas ici de paysage mais d'espace. Ceci pose deux questions : celle, on s'en doute, de l'espace susdit puis celle du corps. L'espace est le grand cadre dans lequel le paysage s'instaure. Notons qu'au verbe « construire » je lui préfère « instaurer » et ce, afin de ne pas prendre immédiatement parti pour un paysage véhiculé par l'art, le principal argument de la théorie d'artialisation. En l'état, j'indique qu'à pied, je traverse progressivement du paysage mais d'abord de l'espace au fil du temps laborieux de la marche. En ce qui concerne le corps, c'est l'outil de la démarche, il devient donc *de facto* l'interface physique et sensible par laquelle passe de nombreux signaux, visuels bien sûr mais pas seulement, de l'extérieur vers l'intérieur mais aussi réciproquement. La représentation de l'espace s'accumulant dans mon sillage, j'instaure le paysage au travers d'une « expérience vécue du temps. »[10]

VI

Dans les dernières pages du troisième chapitre de *Lines : A Brief History*, l'anthropologue Tim Ingold développe un raisonnement par l'absurde en supposant l'existence d'un mode de transport sans aucune contrainte technique, c'est-à-dire sans aucune sorte d'attente et menant à insensiblement à bon port. Le raisonnement par l'absurde bute lorsque la vitesse des déplacements devient infinie, créant un *pure transport* procurant au voyageur un don d'ubiquité. Or, puisqu'il n'habite aucun des lieux traversés, il n'a jamais à s'y (se) transformer, un processus pourtant proprement humain car « intrinsèque à la vie, au développement et à la connaissance. »[11] Bruno Latour ironise également sur un tel transport fait de « déplacements sans transformation, de stricts enchaînements de causes et d'effets, de transport d'indiscutables nécessités »[12]. Il faut souligner qu'à leur manière, les deux anthropologues insistent bien sur le caractère laborieux de la constitution d'une connaissance et qu'ainsi, le *pure transport* est aussi « illusoire » que la « pure objectivité »[13]. Le marcheur choisit le labeur pour atteindre un nouveau site qui, même à un jet de pierre de sa position actuelle, ne peut l'écarter de ce « passer par », c'est-à-dire d'un temps proprement humain (*i.e.* vécu) du déplacement. Ainsi, contrairement au voyageur pressé qui « passe le plus clair de son temps sur place dans le lieu de ses escales, non pas entre ce qui les relie »[14], l'arpenteur suit la piste de ces nombreux secteurs intermédiaires, ces véritables *contre-temps*, car il a compris qu'en se déplaçant ainsi, il va tisser ensemble « la locomotion et la perception »[15] puis obtiendra une maille appelée « ordonnancement progressif du réel »[16] duquel découle une connaissance.

VII

En marche dans le paysage, se présente l'instant photographique. Contrairement à une expression du vocable populaire selon laquelle il suffit d'appuyer sur un bouton pour prendre une photo, je vais élargir l'analyse à ce qui se trouve avant et après la saisie. Reprenons-en le fil. Photographier c'est faire une importante série de choix, à commencer par décider de se mettre en route vers un site singulier. Alors que j'aurai pu en choisir mille autres, c'est celui-ci vers lequel j'ai décidé d'aller, pour la vue qu'il offre, sans aucun doute, mais aussi pour l'effort physique qu'il permet d'interrompre, tout autant que les formes proches ou lointaines qu'il agence en plus de ses propriétés lumineuses. En clair, je n'ai pas encore porté l'appareil à mon œil que j'ai commencé à composer. Lorsque c'est enfin le cas, je vois à travers un système optique un champ rectangulaire qu'il me faut ensuite sciemment composer. Puis bien placer l'infini dans l'image et attendre la bonne contingence lumineuse. Alors je retiens ma respiration et décide de d'appuyer sur le déclencheur, ce qui va ouvrir l'obturateur et fermer le diaphragme de l'appareil pendant un très court intervalle de temps. Nous sommes-nous suffisamment étonnés de cet instant ? Avons-nous bien compris qu'il émaille les définitions classiques de paysage, pour lesquelles le seul aspect visuel compte ? C'est bien au cours de cette fraction de seconde pendant laquelle le photographe ne voit plus, qu'une partie du paysage se fixe. Voilà donc un premier résultat fixé. Il est cependant, partiellement satisfaisant car nous allons maintenant nous convaincre qu'une large partie nous échappe encore. Pour cela, un bref détour par la théorie de l'artialisation est nécessaire. D'abord propre aux *Essais* de Montaigne puis appliquée au paysage par le philosophe Alain Roger, l'artialisation décrit la transformation du pays en « Paysage » par « la médiation de l'art »[17]. Ceci n'est pas sans rappeler la « construction culturelle »[18] chère au géographe anglais Denis Cosgrove. Par conséquent, avec l'image photographique maintenant saisie, nous pourrions croire qu'enfin le paysage, siège, souvenons-nous, d'une grande indécidabilité en obstacle à notre intellection, a été fixé. Le travail ne pourrait-il pas s'arrêter là ? Pour aussi séduisantes que soient ces théories, réduire le paysage au seul geste de l'art pèche par excès de précision, car l'approche du site est de très loin le plus long et le plus minutieux mais aussi dangereux des gestes instaurateurs. Ainsi, au lieu de se demander quand le travail s'arrête, ne pourrait-on pas, au contraire, se demander quand il commence ? Est-ce au moment de la saisie, des premiers pas posés sur le terrain ou bien pendant l'étude attentive de cartes des mois auparavant ? Lorsqu'il insiste sur la durée occupée par l'acte photographique, le photographe Robert Adams nous rappelle que la prise de vue ne représente presque rien du temps de travail total. En effet, à comptabiliser une centaine de 1/250 ou 1/500 de seconde, ce n'est jamais plus d'une seconde et demi de travail que j'ai effectué en une heureuse journée. Mais qu'est-ce au regard d'une harrassante de marche de six heures ?

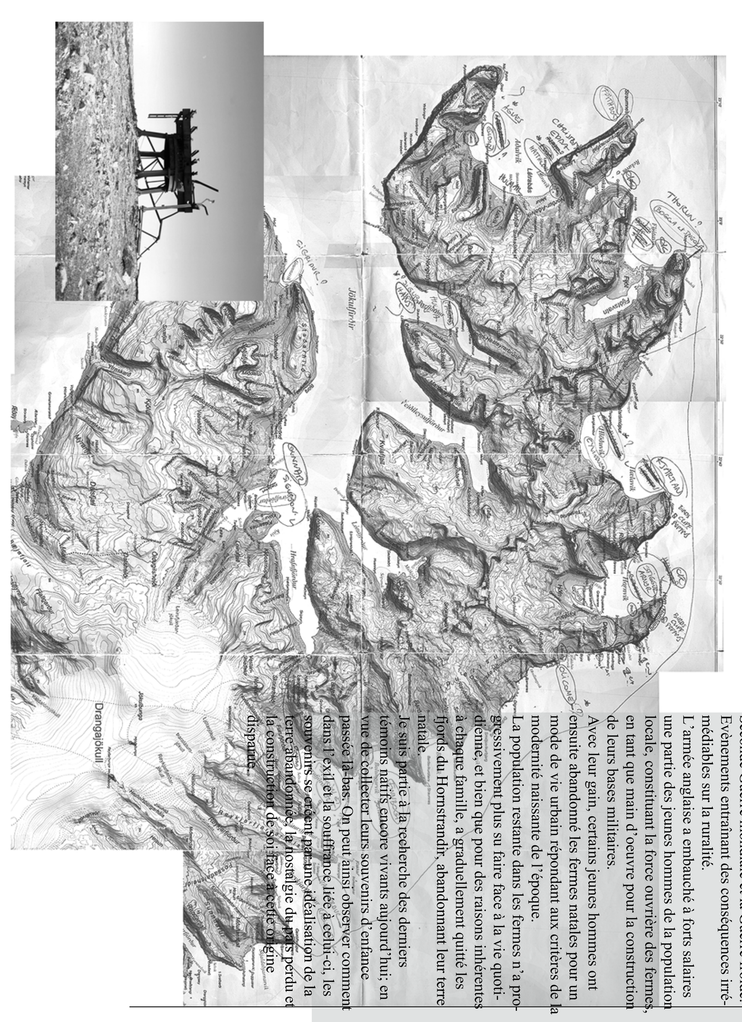
VIII

De ce qui précède, on le pressent, il est bien difficile de cantonner le paysage à une poignée d'images photographiques, celles que la théorie d'artialisation considère comme les seuls véhicules paysagers. Si nous nous fixons aux points de passage (anciennement appelés « point d'observation ») qui leur sont corrélatifs, alors la démarche paysagère est incomplète et se réduit à un ensemble épars de points sur une carte, l'équivalent du *pure transport* critiqué par les anthropologues Tim Ingold et Bruno Latour. Au contraire, en insistant sur le caractère laborieux du trajet à pied, nous avons conduit le discours dans l'*entre* là où se déploie le geste paysager instaurateur et ce, en préambule de l'acte photographique. Vivre (pour bien parler) du paysage suppose donc de se mettre en marche afin de faire l'épreuve de la « sensation vécue du temps », le corps mis en mouvement mais aussi en attente entre plusieurs sites choisis. Alors, à sa poursuite du paysage, la marche comme « lecture et écriture » permet de sentir de quelle maille le paysage se fait et la photographie file dans cette fluidité. En d'autres termes, pour atteindre le paysage comme une ressource du vivre, du penser et de l'habiter, il faut non pas vouloir le fixer mais parvenir à le *mobiliser*.

1 Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Editions du regard, 2002, p. 23. Italiques de l'auteur.
2 Se rappeler l'ambiguïté évidente du mot « fait » : d'une part c'est le participe passé du verbe faire et, d'autre part, un nom qui substantive « une situation telle qu'elle survient. » (TLFi à l'entrée « fait »).
3 Voir Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1991, pp. 11-17.
4 George Bertrand, *Le paysage entre la nature et la société*, Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest , t. 49, fasc. 2, 1978.
5 Voir le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) à l'entrée « méthode ».
6 Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud, p. 29.
7 Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Edition du Regard, 2002, p. 71.
8 Cité par Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Editions Carré, 2012, p. 314.
9 Francesco Careri, *op. cit.*, p. 29.
10 Barnett Newman, *Ecrits*, trad. fr. Jean-Luc Houdebine, Paris, Editions Macula, 2011 (1990), p. 248.
11 *Ibid.*
12 Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La découverte. 2012, p. 124.
13 *Ibid.*
14 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 101. Italiques de l'auteur. Je traduis.
15 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 78. Je traduis.
16 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 88. Je traduis.
17 Voir Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Rabiolot du Paysage » in Augustin Berque (sous la dir. de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, notamment p.114. Majuscule de l'auteur.c
18 Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, New York, 1983, p. 13. Je traduis.

Johanne Verbockhaven (Arba-Esa & UCL)

Hornstrandir Memories, Heart of a Forgotten Land
Souvenirs d'enfance en exil



Depuis 2009 je voyage à pieds dans la région des fjords reculés de la péninsule de l'extrême nord-ouest islandais, le Hornstrandir. Région désertée par sa population entre la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide. Événements entraînant des conséquences irrémédiables sur la ruralité.

L'armée anglaise a embauché à forts salaires une partie des jeunes hommes de la population locale, constituant la force ouvrière des fermes, en tant que main d'œuvre pour la construction de leurs bases militaires.

Avec leur gain, certains jeunes hommes ont ensuite abandonné les fermes natales pour un mode de vie urbain répondant aux critères de la modernité naissante de l'époque.

La population restante dans les fermes n'a progressivement plus su faire face à la vie quotidienne, et bien que pour des raisons inhérentes à chaque famille, a graduellement quitté les fjords du Hornstrandir, abandonnant leur terre natale.

Je suis partie à la recherche des derniers témoins natifs, encore vivants aujourd'hui; en vue de collecter leurs souvenirs d'enfance passée là-bas. On peut ainsi observer comment dans l'exil et la souffrance liée à celui-ci, les souvenirs se créent par une idéalisation de la terre abandonnée, la nostalgie du pays perdu et la construction de soi face au site d'origine disparu.

carte du Hornstrandir avec notes de travail en vue d'établir les liens entre chaque acteur de terrain encore vivant et son lieu de naissance - recherche en cours.

Clara Sobrino (ERG & ULB)

Transe

"Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose: il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler toute de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : il a sommeil, voilà ce qu'il pense ; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (…) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose."*

Le cinéma peut être compris comme un état altéré de conscience qui provoque une séparation temporelle avec le réel. L'expérience filmique crée un espace-temps qui décale l'individu de son instant présent.

Dans le noir de la salle de cinéma, le spectateur, immobile sur son siège, se laisse transporter. Il est violenté, arraché pour participer à l'action. La projection le projette, il se reconnaît sur l'écran et il se produit une dissociation corporelle ; il est dedans et dehors en même temps. S'il se laisse emporter, le cinéma occupe ses sens, ses perceptions du temps et de l'espace sont modifiées.

Dans le noir de la salle, il y a une perte de conscience individuelle, le spectateur devient partie d'une masse collective, d'un corps commun ; il oublie la présence des autres. En déposant sa volonté, il sort de soi vers un on-ne-sait-pas sans bouger de place. Grâce à l'obscurité dans laquelle se produisent les affects et à la lumière qui fascine comme les outils de l'hypnotiseur, l'image et le son l'ensorcellent. Le corps et la conscience sont mis en jeu, il y a une transformation du spectateur qui entre dans la salle avec la disponibilité de se laisser transporter. Le film est un voyage sans mouvement, un déplacement, un débordement du moment présent. Le spectateur est assis,

mais sa conscience est en mouvement constant, voyageur plutôt que voyeur, son œil suit le chemin que la caméra lui montre.

Les images et les sons ont la capacité de créer un espace-temps propre, une construction architecturale où se promène la conscience. Le montage opère comme un passage, changement de lieu, déterritorialisation. L'image, qui absorbe le spectateur, est un moment où se détruit le temps en forçant les limites de la réalité.

Le cinéma s'apparente au sortilège, l'abduction, le ravissement. Il emporte vers l'animalité, le primitif, l'enfance. Le mystique et le caché se dévoilent en permettant l'irrationnel d'agir dans le concret, pas seulement dans ce qui est projeté, mais dans l'appréhension générale du réel.

« Grâce à l'obscurité dans laquelle se produisent les affects et à la lumière qui fascine »

Et, que se passe-t-il quand le cinéma imite les effets, les pouvoirs et les armes de la transe ? Quand il cherche activement un effet physique sur le spectateur ? Cela porte vers une manière viscérale de comprendre le cinéma, comme une invitation aux sens. Pour convoquer l'expérience filmique, il doit dépasser la narration. Pour cela, le cinéma utilise ses éléments fondamentaux : lumière, temps, couleur… pour que l'évènement devienne une création d'expérience plutôt qu'une surface, qui génère des formes dans la rétine-conscience du spectateur. Plutôt que d'illustrer il provoque par l'artifice : le montage, les jeux de vitesses, le flickering, les coupes, les déformations, …, imitent des effets psychédéliques. L'émotion du spectateur est saisie par les affects, le stimulus. La répétition et le ralenti ont la capacité de créer un principe de fini et d'infini, une suspension du temps, pour ainsi augmenter l'aptitude générale du cinéma à créer son propre espace-temps. Le montage de flicker stoppe la linéarité temporelle et la direction spatiale. En se détachant de la narration, le film cherche les perceptions pures, les percepts. La conscience du spectateur, confrontée à l'absence « d'histoires cinématographiques », se libère et se tourne sur elle-même pour découvrir l'instantanéité de la réception du film. Au lieu d'un univers

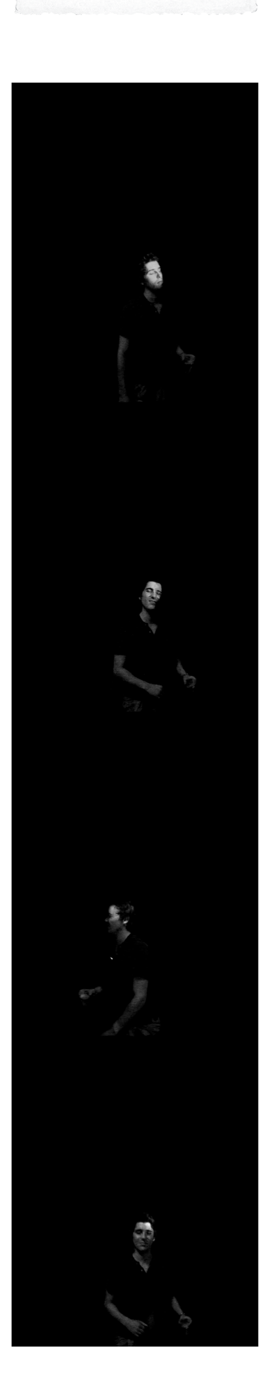
fictionnel illusoire off-screen, il se produit une rencontre avec le moment de visionnage. L'audience s'observe elle même en observant. Le spectateur prend conscience de son rôle actif. Le film se construit à travers la réponse physique du public. Il y a une grande complexité dans la réception du film de transe, entre la vision et la pénétration dans le sujet. Le spectateur oscille entre l'observation et la déconnexion, entre regarder et expérimenter, comme s'il avait deux corps au même temps, en tant que voyeur et en tant que participant dans l'action projetée. Il peut faire une analyse détachée ou/et se laisse absorber. Il y a questionnement sur l'activation et le contrôle du spectateur.

Ces affects peuvent être produits par des blocs de lumière, qui touchent rapidement et fortement les sens. Mais aussi par des images qui cherchent une métamorphose de la représentation en expérience. Ces images sont utilisées comme un affect en déplaçant la fonction purement sensorielle du flicker.

« Il y a une grande complexité dans la réception du film de transe, entre la vision et la pénétration dans le sujet »

Ces représentations peuvent montrer des scènes d'états de conscience altérée, qui produisent un effet de miroir entre le spectateur et le sujet filmé. L'archive devient un stimulus, il y a une analogie entre l'énergie des personnes exhibées et celles qui regardent. En exposant des personnes en transe, un état intérieur se fait visible, quelque chose qui ne peut réellement qu'être suggéré : le territoire de l'immatériel. Ces images communiquent une expérience non de communication, d'isolement.

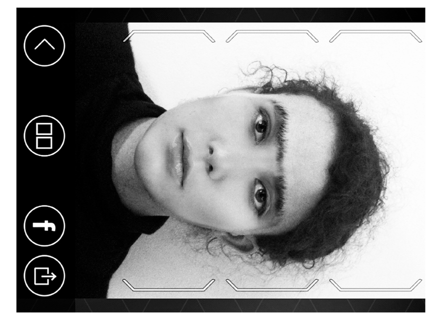
Il s'agit donc d'une tentative de traverser la façade de la représentation, de chercher de possibles filtrations entre la vision, la captation et l'expérience. L'accent est mis sur la phénoménologie filmique, en oscillant entre la matière pure de l'image -couleur, lumière, mouvement- et l'effet miroir avec la personne en transe. Le but est la monstration du pouvoir hypnotique tout comme la capacité analytique de la réception filmique.



* Roland Barthes, "En sortant du cinéma", in *Communications*, 23, 1975, pp. 104-107

Lucie Szechter (ERG & ULg)

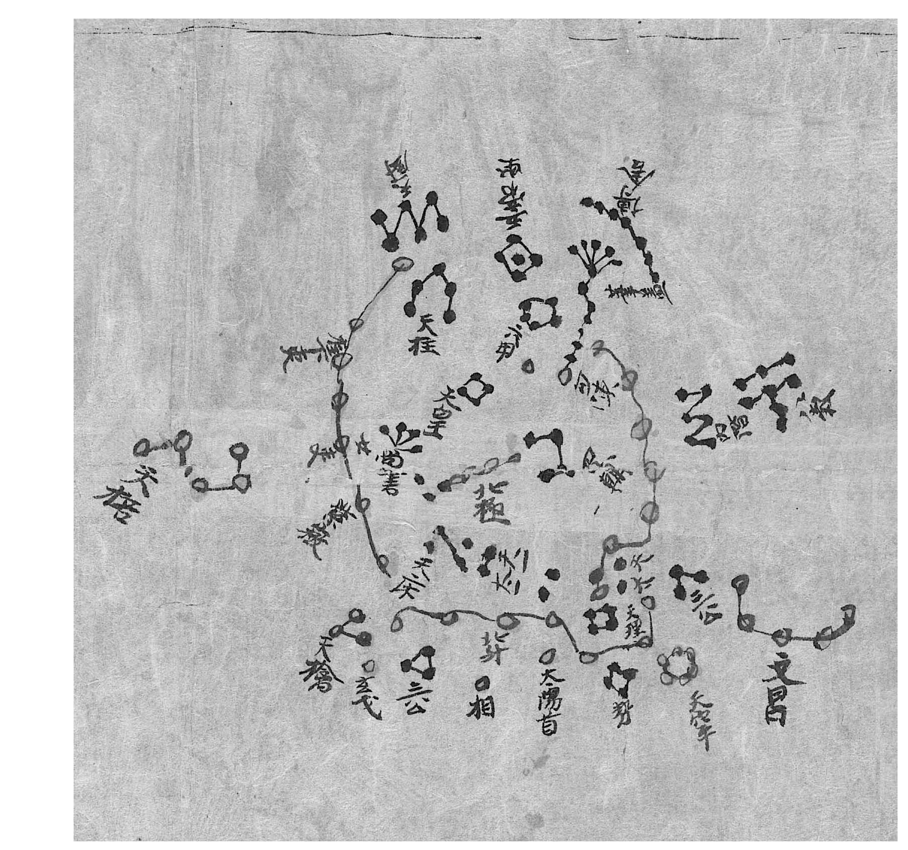
Photomontage couleur, 2015



L´Atelier

n°0

Revue belge de recherche en art et sciences de l'art



En couverture : Estelle Lebrun (ERG & ULB), Carte de l'Atlas de Dunhuang, le plus ancien atlas céleste conservé à la British Library de Londres, daté du VIIème siècle et découvert en 1900 dans le Monastère bouddhique, caves de Mogao. *Carnet d'atelier (1) – Documentation*, 2014-2015

Achevé d'imprimer en mars 2015 avec le soutien de l'ENSAV La Cambre. Bruxelles, Belgique.
Graphisme et mise en page : Aleksandra Chaushova, Yogan Muller et Johanne Verbockhaven.