



HAL
open science

Glisser dans la chorégraphie du réel

Ariane Maugery

► **To cite this version:**

Ariane Maugery. Glisser dans la chorégraphie du réel. Focales, 2020, Photographies mises en espaces, 4: Photographies mises en espaces. hal-03559195

HAL Id: hal-03559195

<https://hal.science/hal-03559195>

Submitted on 6 Feb 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



Focales

4 | 2020

Photographies mises en espaces

Glisser dans la chorégraphie du réel

Ariane Maugery

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2804>

ISSN 2556-5125

Ariane Maugery, « Glisser dans la chorégraphie du réel », *Focales* n° 4 : *Photographies mises en espaces*, mis à jour le 15/07/2021, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2804>

Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Ce document est sous licence CC BY-NC 2.0 FR

< <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/fr/> >

Glisser dans la chorégraphie du réel

Ariane Maugery

Si on me frappe sur la tête, les étoiles danseront devant mes yeux :
c'est le film de danse de mon système nerveux [1].

Loin de conduire à un absentement du réel, les dispositifs plastiques hybrides tendent au contraire – dans un entrelacement de la vision, de l'audition et de l'action – à impliquer une disponibilité particulière, en convoquant une multiplicité de strates temporelles et une mémoire en acte. L'immersion dans des espaces mouvants met littéralement en œuvre la mémoire comme « coexistence virtuelle [2] » selon l'expression de Gilles Deleuze commentant Henri Bergson. Ainsi ces pratiques peuvent-elles « faire de l'immersion un facteur d'enchantement [3] » en favorisant une qualité de présence qui tient d'une écoute de la spatialité et engage une relation forte au réel.

Au travers de pratiques qui détournent la photographie de son appréhension première – en tant qu'art de l'empreinte et de l'instantané – afin de rendre sensible une durée, s'instaure une esthétique de la distraction qui, à partir d'une approche centrée sur le corps décentré, s'intéresse à la place du sujet dans l'expérience. Ce dernier se fait sujet épars [4], « hypersensible aux variations de forces, à leur type, leur intensité, à leurs plus fines textures [5] », intimement corrélé au milieu dans lequel il est immergé ici et maintenant.

Le feuilletage temporel comme intensification de la perception

Dans la lignée des artistes marcheurs tels que Richard Long, l'arpenteur photographe Éric Bourret met en œuvre une pratique qui dépasse les limites du médium en « prenant à revers les constitutifs du processus photographique, la photographie par définition ayant le pouvoir d'arrêter le temps [6] ». Il joue des surimpressions d'un même motif sur le même négatif, matérialisant ainsi une durée, une épaisseur temporelle qui happe le spectateur dans une expérience

1. Jonas Mekas, « Trente-neuf notules sur la danse et le cinéma », *Revue d'esthétique*, n° 22 : & la danse, 1992, p. 86.

2. Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1968, p. 56.

3. Stéphane VIAL, *L'Être et l'Écran*, Paris, PUF, 2013, p. 276.

4. Ce caractère dispersif, disséminé du corps est relié à la notion d'« espace du corps » que José Gil substitue à la notion d'image du corps, insatisfaisante selon lui, ou plutôt d'« espaces du corps » puisqu'il y a justement multiplicité d'espaces à incorporer. « L'espace du corps est fait de lamelles, d'exfoliations, de surfaces et de volumes qui supportent la perception des choses. Ces espaces "contiennent" les rapports du corps aux choses, tels qu'ils sont intégrés dans le corps même et tels qu'ils se traduisent les uns dans les autres. » José GIL, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985, p. 122.

5. José GIL, « Ouvrir le corps », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 65.

6. Éric BOURRET, interviewé par Aude LAVIGNE, « Les carnets de la création : Éric Bourret, photographe marcheur », France Culture, 27 février 2015 : < <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/eric-bourret-photographe-marcheur> >.

immersive [7]. Lors d'une exposition à la galerie « Espace à Vendre » à Nice [8], le spectateur était invité à un parcours entre montagnes et horizons marins au travers d'une série de fragments de paysages feuilletés, captés au cours de marches effectuées ces dix dernières années. Éric Bourret travaille selon un protocole méthodique de prises de vue (stipulant leur nombre et leur rythme) qui accompagne une expérience perceptive intense, de la Sainte-Victoire à l'Himalaya ou au Parc national du Mercantour.



› Éric Bourret, vue de l'exposition « Zéro, l'infini », galerie « Espace à Vendre », Nice, avril-juin 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les fragments de milieux parcourus par un corps en marche n'apparaissent pas comme des objets disposés dans un espace objectif à partir d'un poste fixe d'observation, mais figurent autant de perceptions articulées par des rapports de tension, de façon musicale ou dansante, des différences de potentiels entre un corps et son environnement. Loin de présenter des objets de contemplation coupés de tout contexte, les photographies de grandes dimensions, aptes à impliquer le visiteur dans une expérience immersive, génèrent dans leur mise en relation un champ de présence sollicitant une expérience kinesthésique du spectateur qui se trouve incorporé aux cheminements de l'artiste au travers d'espaces naturels.

La marche engendre une profondeur spatiale et musicale au travers de la scansion des pas, au fil du rythme de la progression. Les surimpressions photographiques restituent cette danse d'un corps métastable et mettent « en présence de cette danse du sujet par rapport à lui-même [9] ». Au cours de la marche, s'instaure une cadence qui s'étend à l'espace alentour. Le corps s'espace de lui-même, de ce qui le supporte; il est pris dans la suite des pas et s'inscrit dans le rebond élastique qui creuse un écart. L'élan sans cesse répété de l'appui au sol augmente la flexion des genoux et propulse le corps en l'air, le temps de reposer le pied qui se concentre à nouveau au sol. Le centre de gravité du corps s'élargit, devient plus ample avec la foulée, selon l'effet différentiel des montées et des descentes du corps autour de son centre.

7. Le travail d'Éric BOURRET est visible sur < <http://www.documentsdartistes.org/bourret> >.

8. L'exposition « Zéro, l'infini » s'est tenue du 7 avril au 16 juin 2018 au Château, galerie « Espace à Vendre », à Nice.

9. Jean-Luc NANCY, dialogue avec Mathilde MONNIER, « Seul(e) au monde », *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Tours, éditions du Centre National de la Danse, 2002, p. 57.

Le sujet se divise dans la marche dans une prise d'élan recommencée. C'est pourquoi cet exercice empêche la polarisation puisqu'il est coupure et reprise (coupure d'un saut et reprise d'un élan). Le pied et le sol forment un ensemble percussif, un *quantum* rythmique [10] et induisent dans leur alliance contrariée et discontinue, une écoute spatiale du paysage. L'espace semble dès lors se musicaliser et s'approche de la conception straussienne de la spatialité, essentiellement liée à la dimension acoustique (dimension originale du sentir [11]). Considérant l'espace à partir du corps qui se place dynamiquement dans le monde, Strauss décrit la spatialité comme expérience d'un sujet au sein du milieu où il se meut. L'espace perçu est milieu d'existence où le corps percevant se situe. Au plus près des mouvements du monde, à partir d'un ancrage dans le réel, des pratiques telles que celle d'Éric Bourret rendent visible, tactile, la musicalité immanente du corps dans sa relation au monde dans l'instant.

Ses feuilletages photographiques restituent une musique naturelle. Comme l'écrit Rudy H. Fuchs à propos de la démarche de Richard Long « marcher, est [...] une façon d'acquérir une connaissance beaucoup plus intime qu'on ne le ferait en se contentant de regarder. Marcher est, de bien des manières, une intensification de la perception [12] ». Les lignes d'horizons marins démultipliées de la série « Zéro, l'infini », montrées conjointement avec les surimpressions de *Kosmos* placées au sol, se présentent comme embrayeurs de mouvement et déclencheurs d'expérience perceptive. Les installations d'Éric Bourret ne se contentent pas de reproduire une expérience visuelle de la nature mais proposent la traversée de différents potentiels qui rendent sensible la densité des moments vécus.

La tendance généralisée, portée par les interfaces numériques, d'un étourdissement dans l'immédiateté d'un présent permanent, se trouve déjouée ici au travers de l'errance au sein de strates de temps multiples, suggérant une disponibilité qui convie au mouvement et à une écoute du monde en mouvement permanent. En quelque sorte, Éric Bourret place le spectateur dans un état de réceptivité primordiale, offrant un accès à une mise en état de danse au sens où, pour Jean-Luc Nancy, « tout devient danse, tout le monde danse, tout commence par la danse parce que c'est naissant, c'est natif, initial, inchoatif [13]. »

Dans les installations photographiques de cet artiste marcheur, le spectateur expérimente un état semblable à celui que décrivait Friedrich Nietzsche à propos de la création de l'artiste dionysiaque :

Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsqu'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un

10. C'est-à-dire une dimension élémentaire du rythme.

11. « Dans le sentir, le "Je" et le "monde" se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde », Erwin STRAUS, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 417.

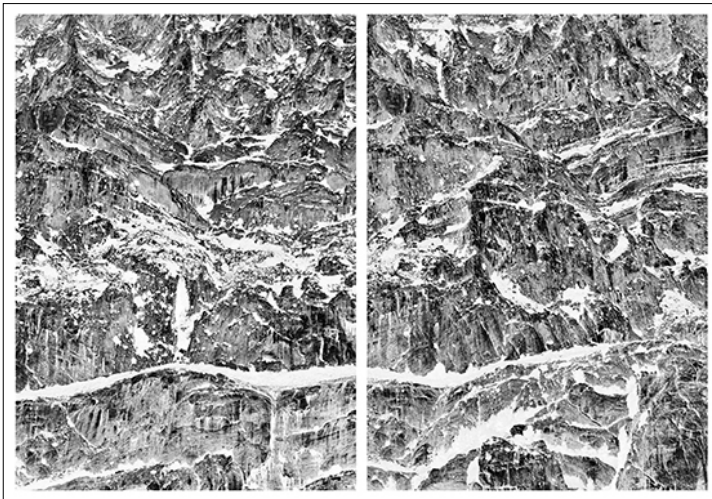
12. Rudy H. FUCHS, *Richard Long*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 99.

13. Jean-Luc NANCY, dialogue avec Mathilde MONNIER, « Seul(e) au monde », art. cit., p. 112 : « Rien de plus commun non seulement aux hommes mais aux vivants – oui, plantes et animaux – que le "lever", le "se lever", le "se porter... en avant, au-devant, à l'écart". L'herbe qui pousse, le lierre qui grimpe, le ver qui se tortille, le poisson... ».

gnetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque [14].

Sans doute peut-on dire qu'il y a danse dès que l'on se glisse dans les mouvements du monde à la manière du *surfer* qui se livre aux plis des vagues. Cette façon de s'accorder dynamiquement avec le réel révèle une multiplicité d'états de conscience, de flux temporels coexistant dans une temporalité feuilletée, éclatée.

Les « espaces temps » stratifiés d'Éric Bourret invitent ainsi à se fondre littéralement dans le paysage. Ses installations font passer des palpitations de l'œil à un dessaisissement, une ivresse du mouvement et un vertige dans lequel la perception vacille et s'aveugle. Du fait de la vibration créée par la surimpression des mêmes motifs, les photographies paraissent subtilement animées, de manière inversée au film *Ten Skies* [15] de James Benning, qui semble *a contrario* rendre « photographique » l'image filmique. La « micro-modulation des images qui apparaissent [16] » met quasiment en présence d'images sonores. Au sein de l'exposition « Zéro, l'infini », des condensations de constellations feuilletées constituées d'agrégats photographiques issus de durées hétérogènes introduisent le spectateur dans une dilatation du temps qui provoque une sorte de « *drone state of mind* [17] », une sorte de « bourdon » à la manière des espaces sonores de La Monte Young. Ce dernier et sa compagne Marian Zazeela proposèrent en 1962, avec leur installation lumineuse et musicale *Dream House*, le concept d'une œuvre jouée en continu. Comme les environnements sonores et lumineux de ce couple d'artistes, les espaces infinis d'Éric Bourret, procurent l'expérience d'une durée vécue. La profondeur spatiale s'inscrit dans les superpositions de strates extraites par Éric Bourret qui, par contagion, donnent à éprouver une conscience affectée par le rythme hypnotique de la marche.



› Éric Bourret, *Sainte Victoire. La montagne de crystal*, 2014. Tirages jet d'encre mat sur papier Hahnemühle, 200 x 140 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

-
14. Friedrich NIETZSCHE, « La vision dionysiaque du monde » [1870], *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 291.
15. Le film *Ten Skies* (2004), de James Benning, présente une succession de dix plans fixes de ciel, durant chacun dix minutes.
16. Éric BOURRET, interviewé par Aude LAVIGNE sur France Culture, *op. cit.* : < <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/eric-bourret-photographe-marcheur> >.
17. *Drone State of Mind* est le titre d'une pièce sonore de l'album *Drums and Drones* (2013) de Brian Chase, batteur inspiré de la musique drone de La Monte Young et Marian Zazeela.

La vision simultanée des divers plissements stratifiés de la *Montagne Sainte-Victoire* appelle la sensation haptique des sédimentations des couches terrestres, plaçant le visiteur au milieu d'une conjonction de plans produisant une rumeur visuelle, proche du vrombissement provoqué par l'entrechoquement des vagues éprouvé au-dessus des images de la série *Kosmos* présentées au sol. Si le paysage se fait sonore dans l'art expérientiel d'Éric Bourret, c'est parce qu'il place le spectateur dans un visible qui porte « à l'écoute [18] » : le spectateur par contamination, de façon méthexique et non mimétique, éprouve dans les sédimentations des plans, la sensation des espaces parcourus. Devenu caisse de résonance, il s'approprie physiquement l'accord sensible du corps du marcheur au lieu, en entrant dans la tension vertigineuse des plans. L'artiste fait ainsi passer une écoute des paysages parcourus et met en présence de l'irreprésentabilité de la montagne, en suggérant « un présent qui n'est pas un être mais plutôt un venir », un espace-temps « qui ouvre un espace qui est le sien, l'espacement même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération [19]. »

Plutôt qu'un mixage des représentations, la superposition des plans dans son développement en épaisseur produit une texture montagnaise prise dans un inachèvement permanent et emportent le spectateur dans son sillage. Les images d'Éric Bourret invitent à percevoir que l'espace n'est pas réductible à une simple addition de phénomènes sensibles dont l'expérience serait faire successivement, de même que la durée vécue ne se réduit pas aux coups d'horloge se succédant dans un enchaînement numérique. L'ensemble des phénomènes avec lesquels l'être interagit forme un tout *in situ*, une ambiance, une atmosphère. Ainsi, pour celui qui est distrait, les coups d'horloge se fondent dans une multiplicité non numérique, qualitative, de fusion, d'interpénétration. La répétition génère un phénomène hypnotique par engourdissement des zones superficielles de la conscience et entraîne par là même une écoute de la durée pure. Ainsi, les montagnes photographiées par Éric Bourret, loin d'être mutilées par une vision séparatrice et abstraite du monde, restituent la matière dans la mélodie immanente au rythme vital que constitue la pure durée bergsonienne.



› Éric Bourret, *Dans la gueule de l'espace*, 2011. Tirage jet d'encre baryté HahnemAhle, 110 x 135 cm contrecollé sur dibond. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

18. Voir Jean-Luc NANCY, *À l'écoute*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002.

19. *Ibid.* p. 32.

Ainsi le dualisme cartésien de la pensée et de l'étendue se trouve dépassé pour laisser la place à la réalité ontologique d'un pluralisme de durées ou de rythmes, qui constituent autant de degrés de l'être au sein d'une échelle intensive de perception du réel. La mise en tension d'un même motif réitéré, notamment dans la série de surimpressions de paysages enneigés *Dans la gueule de l'espace*, produit une sensation de multiplicité qualitative, qui transcrit un état de fascination, une immersion dans l'écoute d'une consigne rythmique secrète. Sans doute « cette vie intérieure [...] toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances [20] » constitue-t-il le lieu d'une expérience intensive.

À l'instar des œuvres plastiques « contextuelles [21] », certaines pratiques photographiques mises en espace, même simplement installées au sol, telles que *Kosmos* d'Éric Bourret, consistent à affirmer une présence plutôt qu'à donner une représentation. En ouvrant le présent de strates de temps multiples, ces travaux enveloppent le spectateur dans un espace-temps multidimensionnel. Les « feuilletés temporels » d'Éric Bourret sont vecteurs d'intensité, au sens où l'intensité d'un phénomène se définit comme la différence entre deux états relatifs à ce phénomène. L'intensité est d'abord le siège de frictions de tensions hétérogènes ; elle découle d'une différence de potentiels.

Une sorte de mirage topologique

Les dispositifs de spatialisation photographique qui immergent le spectateur dans des espaces temps multidimensionnels le placent dans cette « zone diagrammatique [22] » dont parlait Gilles Deleuze au sujet de Francis Bacon, phase latente, silencieuse et intense où coexistent des présences actuelles et virtuelles. Pour Bacon, il s'agissait de faire éclater la forme en produisant de la catastrophe, c'est-à-dire en faisant intervenir à l'intérieur même de la figure des procédés susceptibles de briser la représentation. Ainsi, le spectateur ne serait plus placé à distance, mais englobé dans la situation.

L'espace n'est pas une réalité en soi, toute entière déployée, de part en part extérieure à elle-même. Notre rapport au monde est le milieu d'une expérience de perception qui se donne toujours comme déjà là. Il enveloppe tout, y compris le sujet qui l'appréhende. Selon une conception qui tient la dimension processuelle de la réalité comme primordiale, des artistes s'emparent de l'espace, de son volume et mettent en œuvre diverses formes de spatialisation de la photographie afin de faire partager au spectateur ce sentiment de mobilité, proche d'un état de danse.

20. Paul VALÉRY, « Philosophie de la danse », in *Théorie poétique et esthétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1399.

21. Paul ARDENNE, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

22. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996, p. 65.



- Lionel Bayol-Thémines, *Into the Cloud*, 2015. Installation photographique, cubes de bois, aluminium, photos, dimensions variables, ici 300 cm de hauteur sur 25 m² au sol. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La dissolution des bords du cadre dans des installations multimédias, estompant la frontière entre espace virtuel et espace réel, invite à révéler le corps comme accès au monde privilégié dans le rapport aux interfaces. Au travers de ses installations photo- et vidéographiques, Lionel Bayol-Thémines interroge « la fabrication des images et la capacité de la photographie numérique à générer d'autres réalités [23] » en mettant simultanément en présence du réel et du virtuel. Il réalise ainsi des espaces hybrides qui propulsent le spectateur non dans une représentation mimétique ou indicielle du réel, mais invitent à déambuler dans l'« entre [24] » que le philosophe François Jullien définit, dans le cadre de ses recherches sur la pensée chinoise, comme cet espace de tension riche de potentialités.

Dans *Into the Cloud* (2015), un ensemble de cubes de bois et aluminium sur lesquels sont contre-collées des photographies de nuages, est disposé sur 25 m² en tas à même le sol, invitant le spectateur à éprouver physiquement ces images de ciel, figures de l'évanescence paradoxalement mises en volume dans des cubes. Dans une certaine mesure, cette pièce fait penser à une installation de Robert Morris réalisée en 1965 qui consistait en une série de quatre cubes d'une hauteur d'un mètre chacun, espacés et recouverts de miroirs. De même que l'œuvre de Robert Morris, l'installation de Lionel Bayol-Thémines offre au spectateur qui en fait le tour et déambule autour des cubes, selon un état de disponibilité non orientée, glissé dans le procès du réel comme le sage chinois selon François Jullien [25].

23. Lionel BAYOL-THÉMINES, site de l'artiste : < http://www.bayol-themines.com/crbst_54_m.html >.

24. François JULLIEN, *L'Écart et l'Entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.

25. François JULLIEN, *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1998, p. 155 : « [...] le sage épouse la congruence : s'étant affranchi de tout jugement catégorique, il juge "au gré". Au gré – c'est tout. Il n'y a même pas à distinguer si c'est au gré du monde ou de soi. »

Ce faisant, dans l'installation de Robert Morris, il perçoit l'espace de la galerie, son propre corps dans cet espace et ceux des autres visiteurs, mais comme une réalité fragmentée, disjointe. Dans l'œuvre de Lionel Bayol-Thémines, les cubes ne renvoient pas l'image du spectateur dans l'espace réel, mais semblent l'impliquer dans une autre dimension avec des images de ciels solidifiés qui apparaissent comme des bribes de matière numérique, tels des « pixels géants tout droit sortis d'un écran [26] ». L'artiste donne ainsi « une matérialité à des images qui n'en ont pas, tout comme l'objet qu'elles représentent, le ciel », mais aussi au *cloud* [27], cette gigantesque mémoire informatique où les données stockées sont accessibles de n'importe quel lieu connecté. Ces cubes matérialisent à la fois une texture intangible, les nuages, et le virtuel, les pixels, en projetant le visiteur dans une autre dimension.

Ainsi Lionel Bayol-Thémines met-il en scène les mutations invisibles qui se trament du fait de l'industrialisation intensive et des manipulations excessives de notre planète en donnant à méditer sur un futur proche, artificialisé. Il le matérialise non seulement dans sa structure interne quand il modifie le code numérique de l'image, mais aussi dans son déploiement spatial, l'incarnant à l'échelle un, comme pour rendre palpable le virtuel, la dimension numérique de plus en plus prégnante des existences démultipliées sur les réseaux sociaux.

Comme le pose Jacques Rancière, « le réel doit être fictionné pour être pensé [28] ». On rapporte qu'Albert Einstein pratiquait de telles expériences de pensée, *Gedanken Experiment*, qui ont permis à sa théorie de la relativité de voir le jour. Ainsi, en se demandant si son visage se refléterait dans un miroir s'il se déplaçait avec celui-ci à la vitesse de la lumière, il déduisit que la vitesse de la lumière est la même dans tous les référentiels. De nouvelles possibilités, de nouvelles alternatives peuvent être dégagées grâce à l'invention de cas hypothétiques, fictifs. Ainsi, loin de faire surgir l'universel du singulier ou la nécessité de l'accidentel, la possibilisation constitue l'expérimentation d'une diversification et d'une complexification du monde.

Dans une deuxième version de l'installation *Into the Cloud*, Lionel Bayol-Thémines présente une multitude de petits cubes de béton disséminés sur le mur et maintenus vissés comme en suspension par le sommet. Il expérimente, comme nombre de créateurs à l'ère de la post-photographie [29], à partir de la même collection de ciels photographiques, des possibilités d'agencements d'un matériau préexistant. Wolfgang Tillmans met en œuvre une telle interrogation sur la façon dont « les œuvres existent physiquement dans le monde et comment elles mènent des vies différentes dans des espaces différents [30]. » Dans un texte intitulé, « Quand la photographie cesse d'en être », André Rouillé rend compte de cette différence de nature et non de degré entre les techniques photographiques numérique et analogique. Contrairement au régime de l'empreinte fonctionnant sur le mode de la reproduction, la matière numérique n'est pas vouée à la

26. Lionel BAYOL-THÉMINES, site de l'artiste.

27. Le *cloud* n'a néanmoins rien de gazeux puisqu'il consiste en fait en de gigantesques équipements informatiques dans des *datacenters* énergivores.

28. Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 61.

29. L'expression « *post-photography* » est initiée par William John Mitchell, dans *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, The MIT Press, 1992.

30. Wolfgang TILLMANS in *Lighter*, Hamburger Bahnhof, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 47. Cité par Olivier LUGON, « Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie », *Art Press* 2, n° 34, « La Photographie, un art en transition », 2014, p. 84.

répétition de l'identique mais module plutôt des champs de possibles au sens où chaque image peut se renouveler en une constellation différente et induire d'autres perceptions, générant différentes qualités attentionnelles selon les contextes :

[...] la photo-argentique fonctionne sur le mode du « moule » (une forme fixe générant une série d'occurrences identiques) tandis que la photo-numérique ressortit, elle, à la « modulation » – chaque image étant emportée dans les devenirs de ses infinies transformations et variations [31].

Into the Cloud 2 présente une multitude de petits modules cubiques de ciels, mêlant le visiteur à une sorte de danse des éléments qui semble figer l'explosion de pixels saisis dans des carcans de béton.



- › Lionel Bayol-Thémines, *High Land*, 2015. Installation de 13 photographies couleur pigmentaire contrecollées sur aluminium et panneaux de bois, dimensions variables, de 8 à 9 m, hauteur maximum 2,07 m. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans *High Land* présentée lors de l'exposition *Silent Mutation* à l'Artothèque de Caen et à la BnF à Paris en 2017, un très grand leporello montrant une série de montagnes enneigées fictives se déployait dans l'espace à la manière d'une onde qui semblait figurer l'amplification des menaces de pollution et de dégénérescence de la nature jusqu'aux endroits les plus intouchables de notre planète. En faisant « coexister de façon symbiotique le réel et le virtuel [32] », l'artiste générait ainsi des fictions, des « processus d'étrangement [33] » qui prolongeaient le réel comme autant de germes rendus possibles par de singuliers déplacements de perspective, « fracturant » ainsi le donné.

31. André ROUILLÉ, « Quand la photographie cesse d'en être », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015 : < <https://journals.openedition.org/appareil/1336> >.

32. Lionel BAYOL-THÉMINES, site de l'artiste.

33. Thierry DAVILA, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du vingtième siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 164.

Entrer dans l'image

Ainsi certains artistes plasticiens impliquent-ils le spectateur dans des espaces temps qui mixent réel et virtuel, suscitent une intensification de l'être-au-monde, produite par les différences de potentiels des milieux traversés. En serpentant parmi ces champs de forces, dans ces environnements qui amènent à se concentrer sur le processus de perception lui-même et non sur un objet spécifique, le spectateur devient personnage rythmique, mobilité intensive ou pour le dire encore autrement dans le sillage de Gilles Deleuze, matière en voie d'individuation. Le « spectateur » est contraint de redéfinir son espace kinesthésique en développant une perception périphérique, génératrice d'un état proche de la danse. Les faits d'instabilité d'énergies peuvent être rapprochés des phénomènes non-linéaires étudiés par la physique. Comme l'écrit Michel Serres, « l'espace perceptif est dense d'ondes [34] ».

Ces artistes, qui travaillent à une forme d'écoute, déploient une esthétique de la distraction où le sujet n'apparaît plus comme un sujet percevant mais comme « un sujet résonant [35] » qui laisse un champ intensif retentir en lui ; ils s'attachent à creuser « le fait intensif du corps », tel que Gilles Deleuze le décelait dans les peintures de Francis Bacon. Roland Barthes qui a théorisé cette écoute post-moderne, la définissait comme une « écoute panique [36] » telle que la concevaient les grecs Dionysiens, c'est-à-dire non comme une écoute dirigée qui focalise l'attention et la conscience sur quelque signifié, mais comme une écoute ouverte qui sonde la dispersion même.

Loin de postuler une stabilité du moi, une unité de la personne, tout se passe comme en une transition du régime optique à un régime de l'écoute où la dimension sonore privilégie une disposition de résonance par la tension de l'oreille et la vibration du corps. Dans ces démarches expérimentales, il s'agit de « vivre comme des flux [37] », d'exercer quelque chose de notre puissance, d'expérimenter un regard pierreux, un contact rugueux avec le monde, de se glisser dans sa non-linéarité et de combattre l'illusion d'un ailleurs séparé pour ne pas rester spectateur, à distance.

Je remercie très chaleureusement Lionel Bayol-Thémines et Éric Bourret qui ont autorisé gracieusement la diffusion de leurs images pour cet article.

34. Michel SERRES, *Naissance de la Physique*, Paris, Minuit, 1967, p. 63.

35. Jean-Luc NANCY, *À l'écoute*, op. cit., p. 44.

36. Roland BARTHES, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1982, p. 228.

37. « Cesser de se penser comme un moi pour vivre comme un flux, un ensemble de flux en relation avec d'autres flux, hors de soi et en soi. » Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1981, p. 68.

L'auteur

Ariane Maugery est docteur en Arts Plastiques et intervenante à l'Université d'Aix-Marseille. Sa démarche relie des constellations multiples, visuelles et sonores. Ses travaux présentés à l'occasion d'expositions, de festivals de vidéo expérimentale et lors de conférences internationales, portent sur des processus de perception stratigraphique, avec notamment un article paru en 2017 dans la revue *Sens Public* de l'Université de Montréal.