



**HAL**  
open science

## géopolitique de l'oubli

Daphné Le Sergent

► **To cite this version:**

Daphné Le Sergent. géopolitique de l'oubli. Les Presses du Réel, 2018, Jeu de paume/CAPC/Museo Amparo, 978-2-87721-241-0. hal-04360097

**HAL Id: hal-04360097**

**<https://hal.science/hal-04360097v1>**

Submitted on 4 Jan 2024

**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

# C

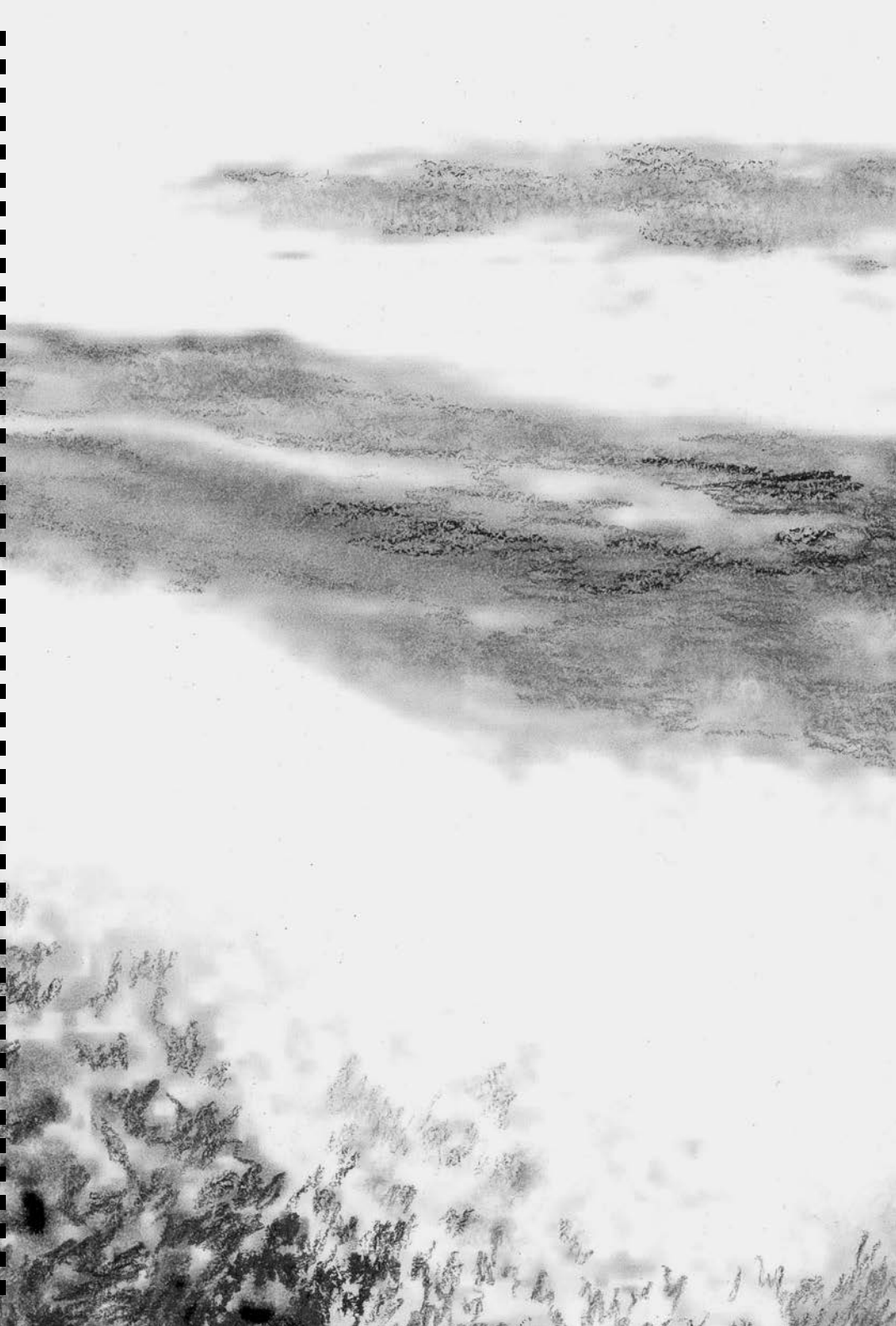
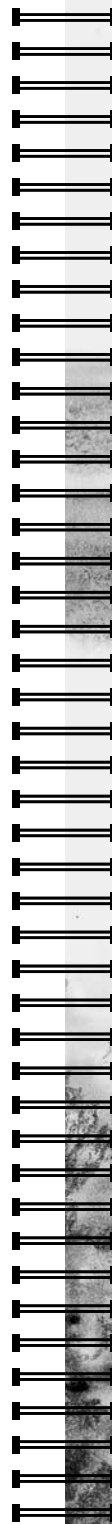
NOVLANGUE\_  
Programmation Satellite 11  
Français / English – 14 €  
ISBN: 978-2-87721-241-0

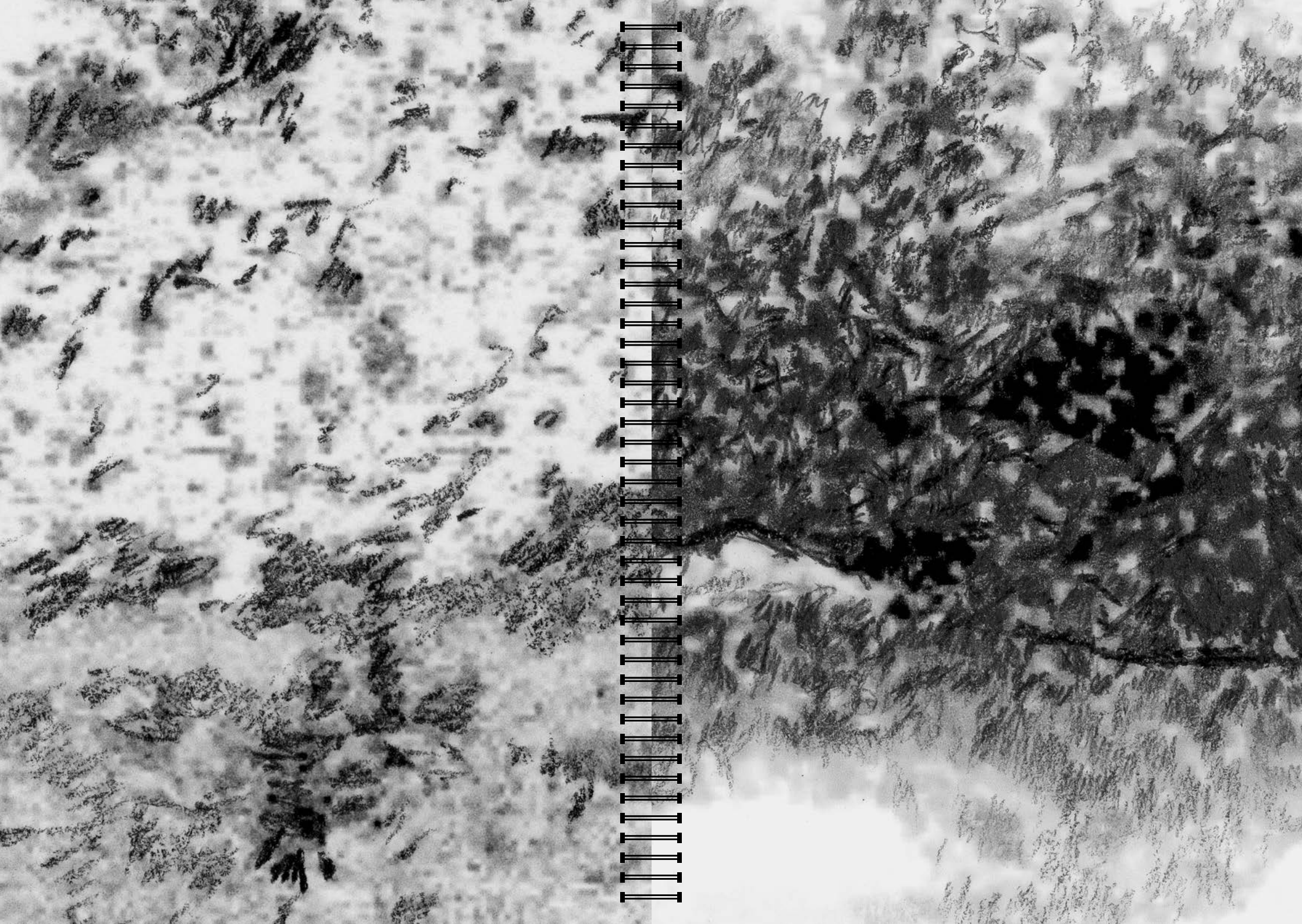


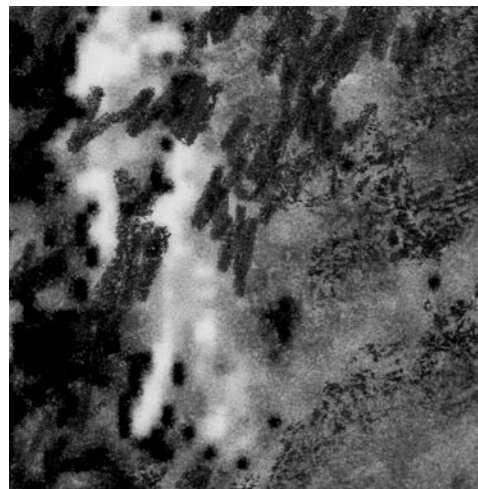
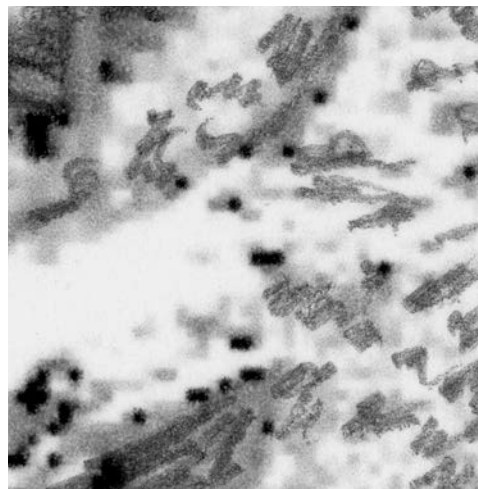
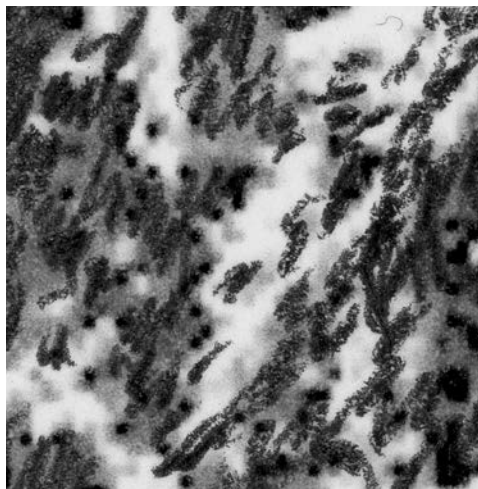
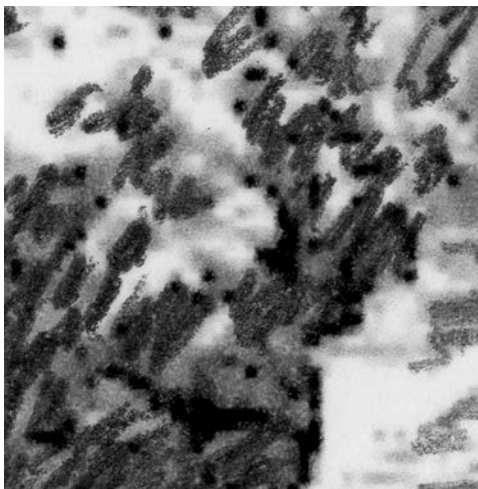
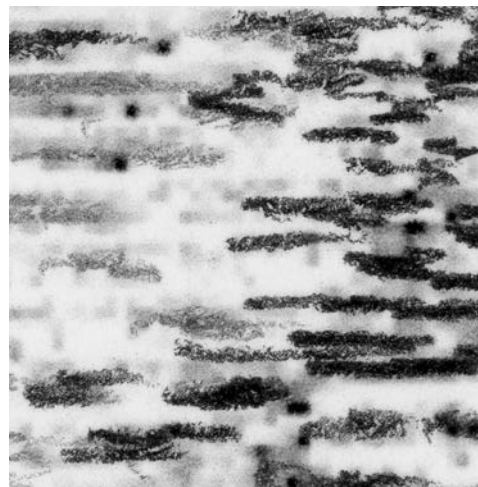
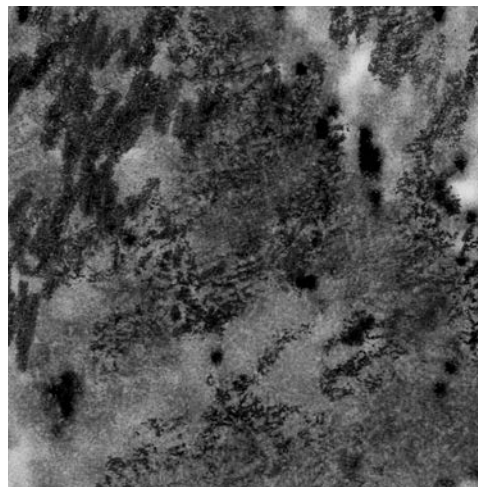
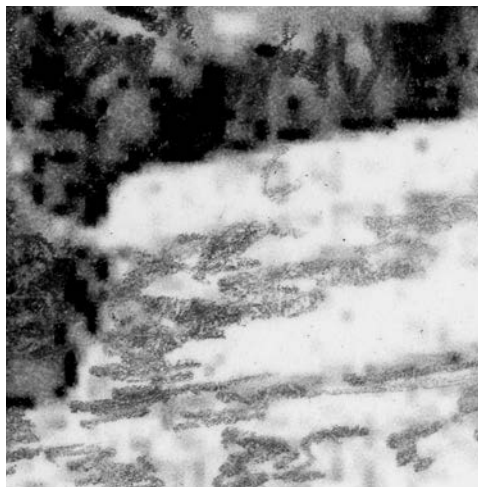
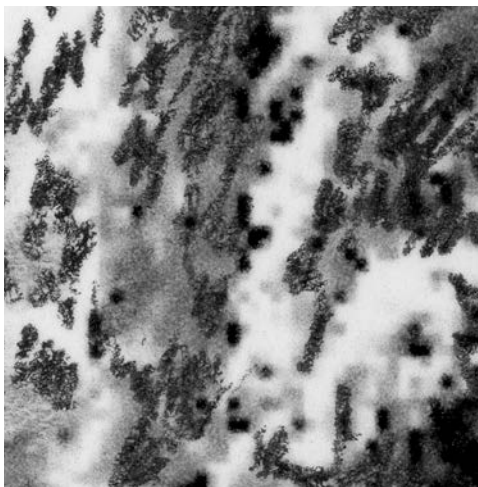
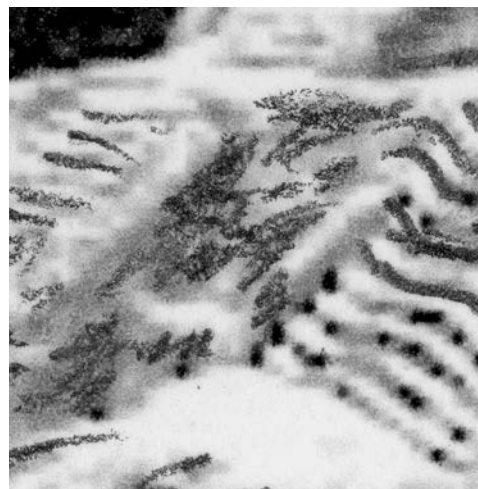
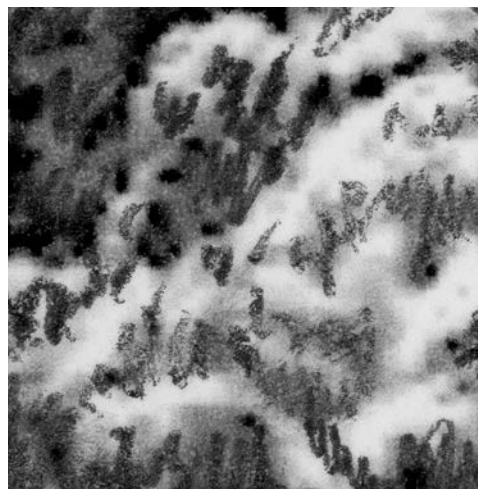
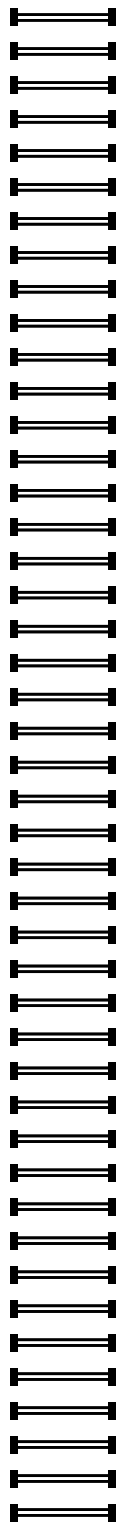
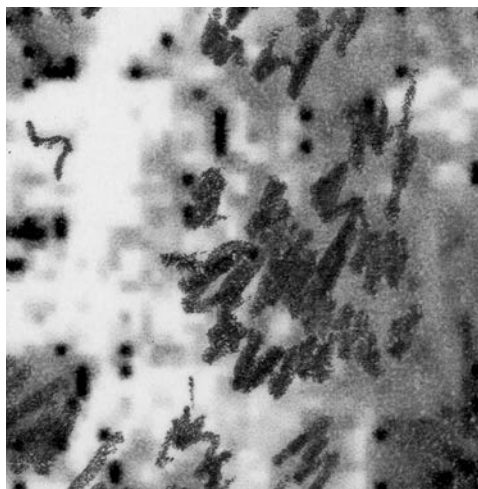
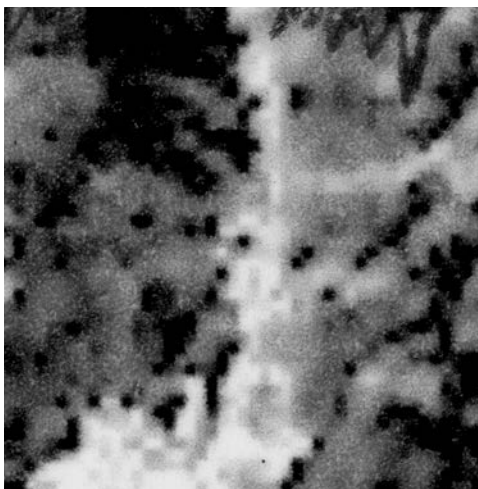
9 782877 212410

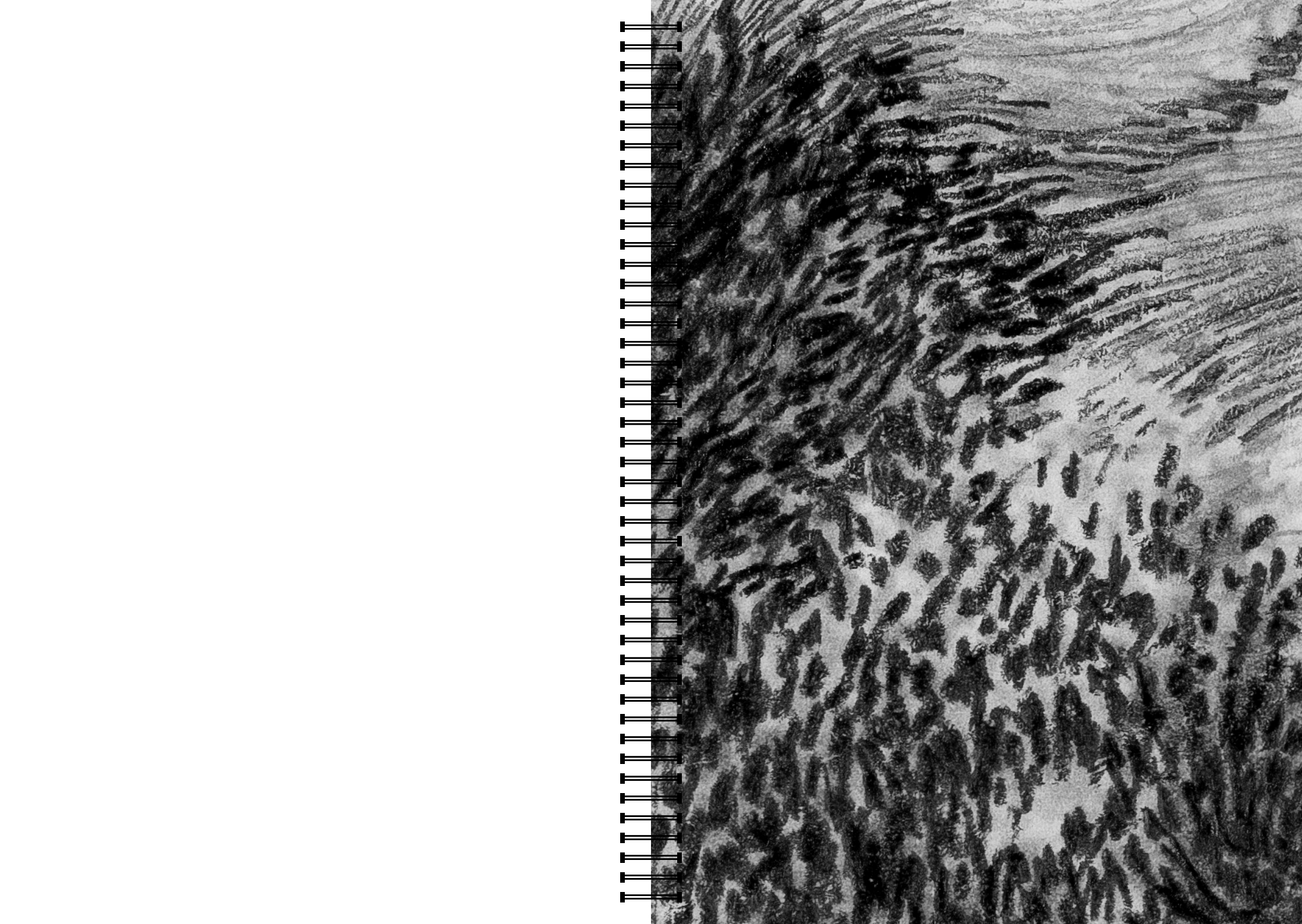
Cette édition, conçue pour l'exposition « Géopolitique de l'oubli » dans le cadre du cycle « NOVLANGUE\_ », se présente comme un manuel de recherche. Elle aborde la question de la construction du regard à l'ère des pratiques Internet. Les termes usités rattachent le projet à la classe C du vocabulaire orwellien, celle des mots techniques.

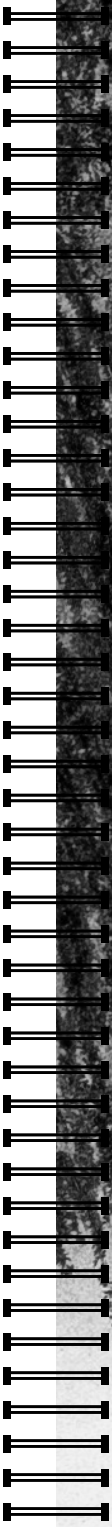
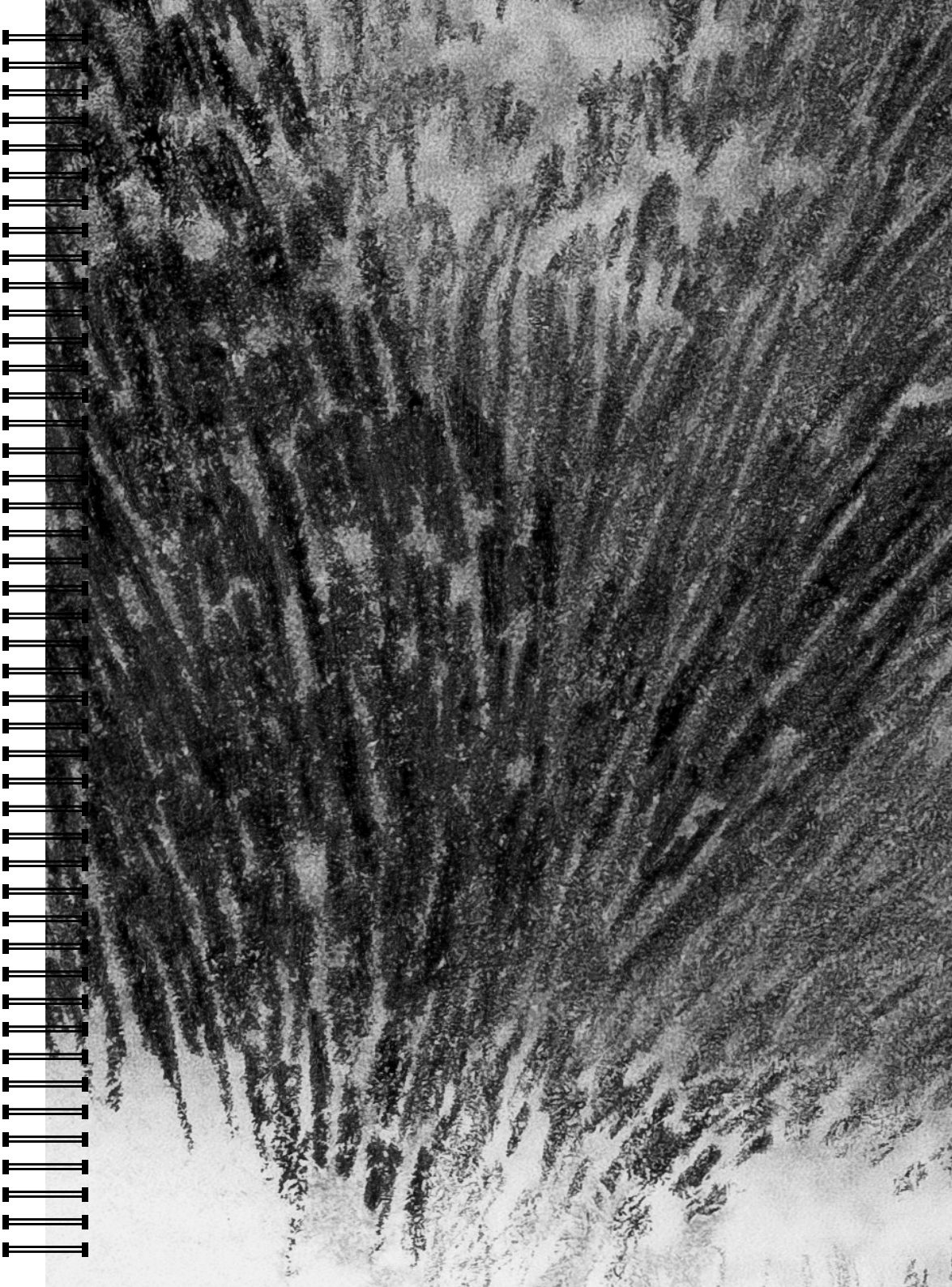
This edition, specially created for the exhibition *Geopolitics of Oblivion* as part of the *NEWSPEAK\_* cycle, is presented as a research manual. It addresses the question of how the gaze is constructed in the age of the Internet. The terms used relate the project to class C of Orwell's "Newspeak" vocabulary, i.e., the vocabulary of technical terms.

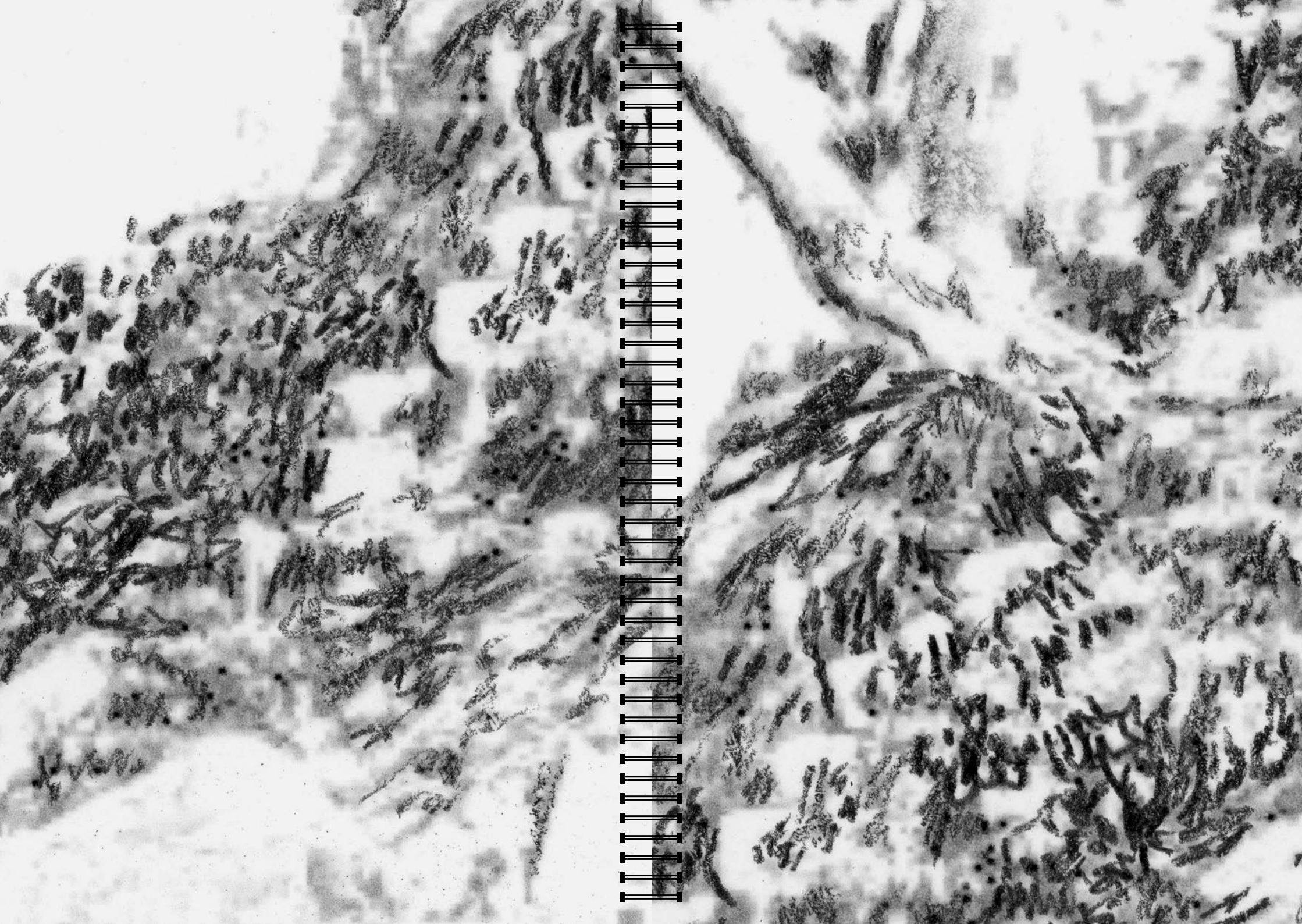






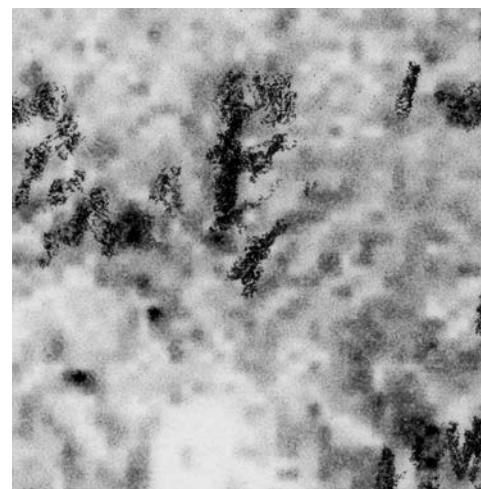
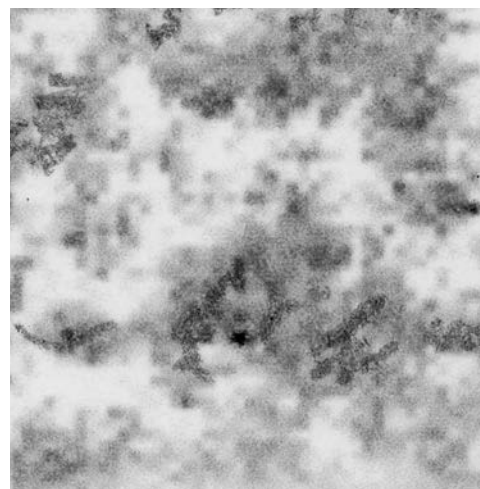
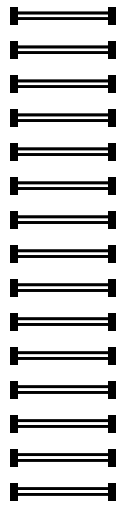
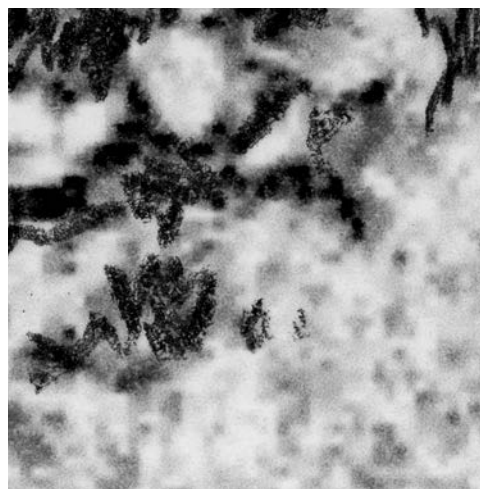
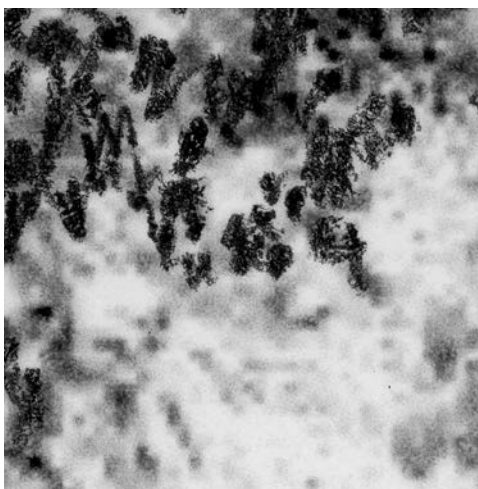
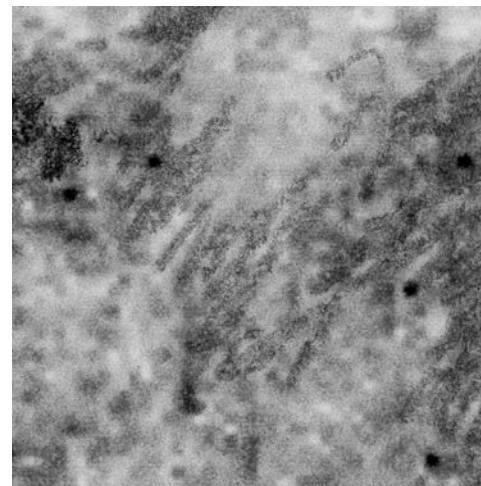
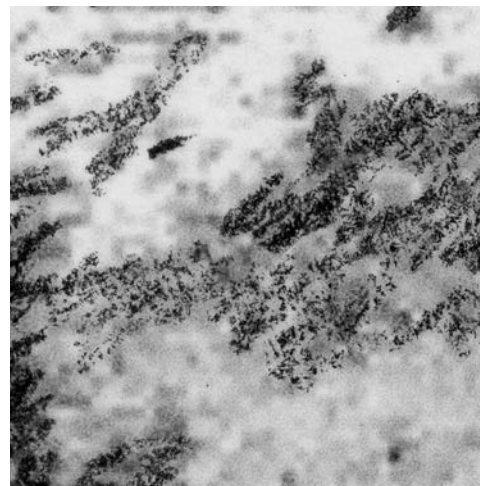
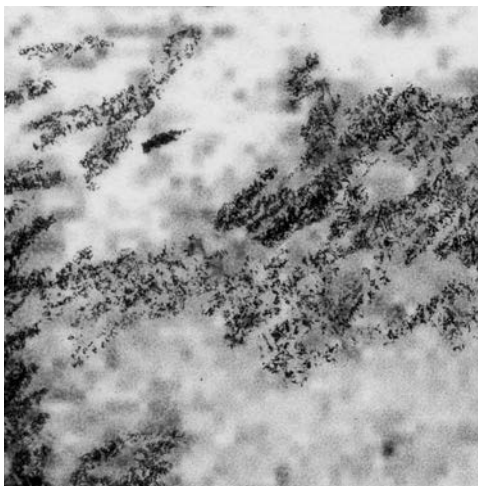
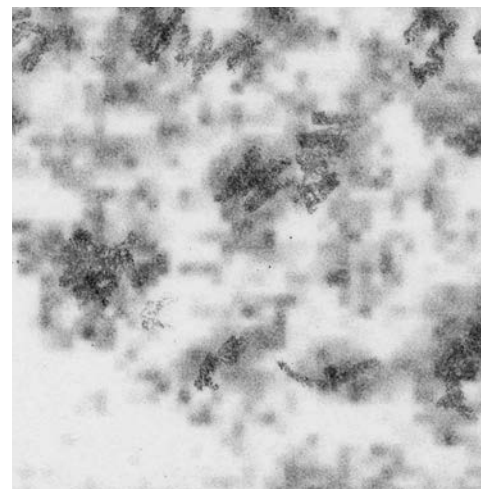
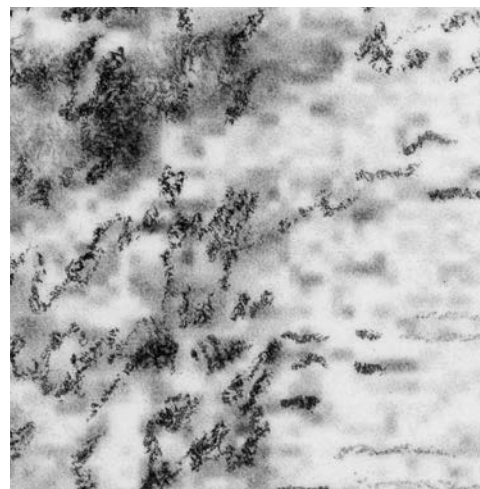
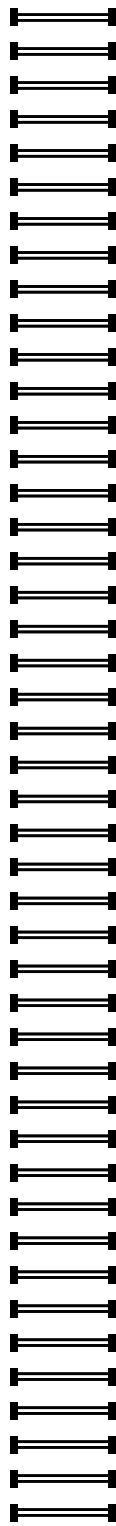
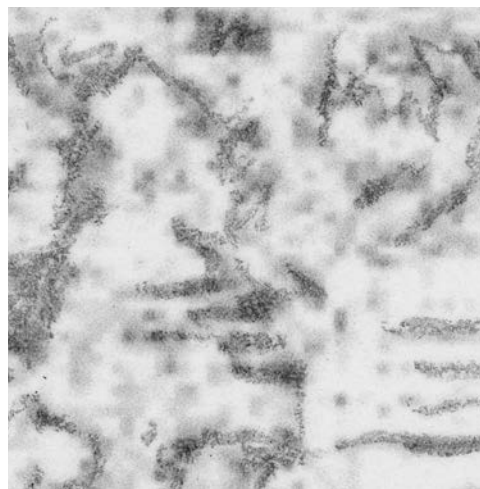
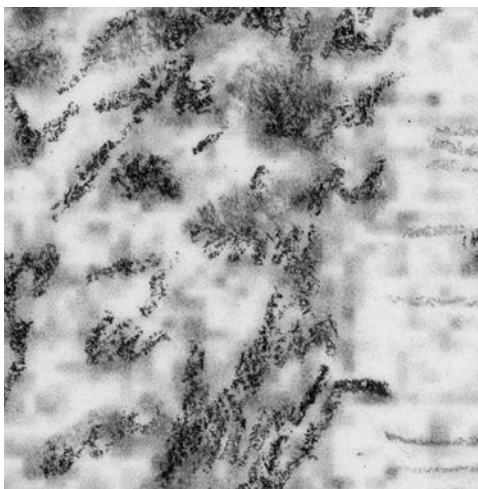


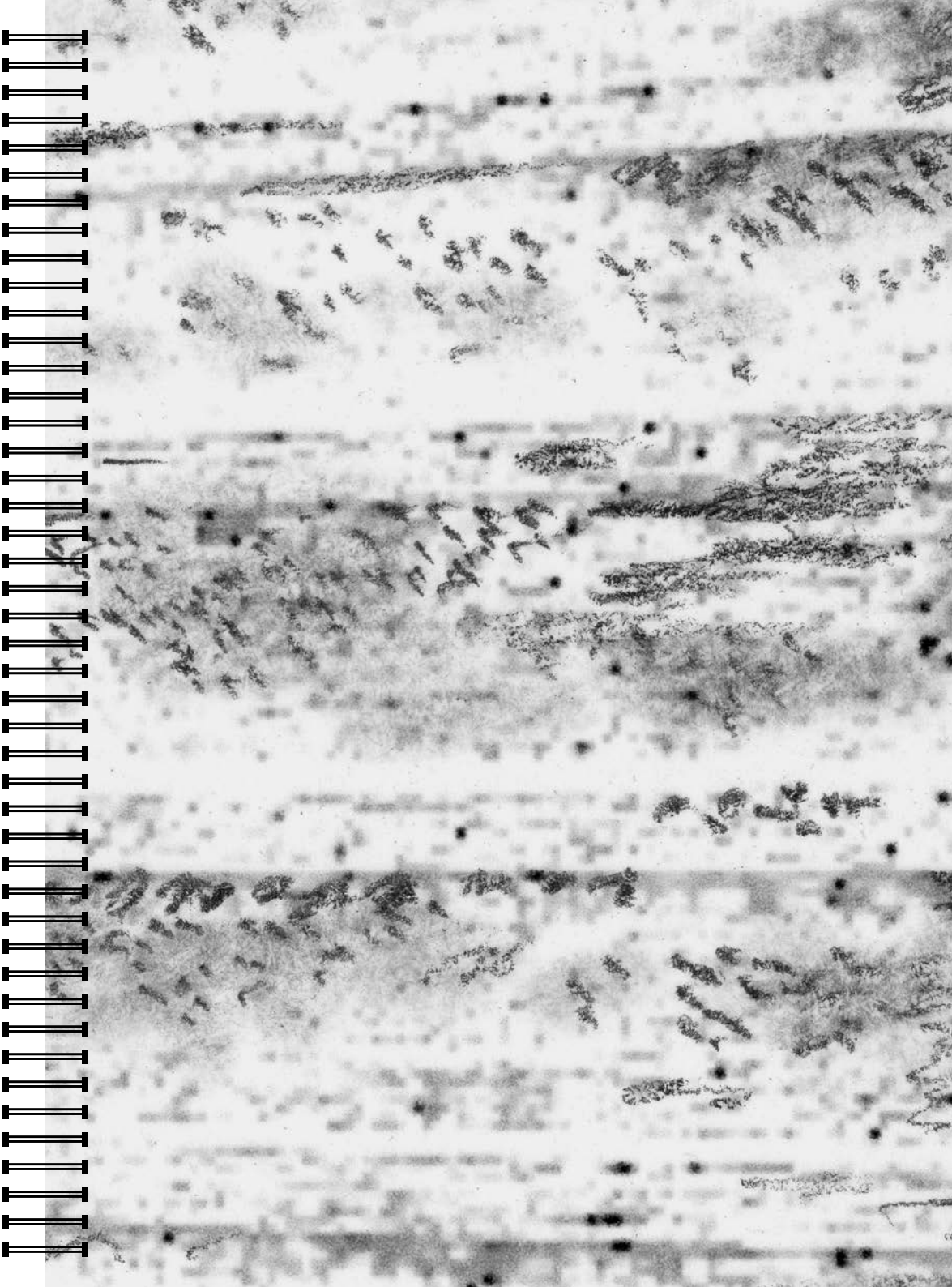


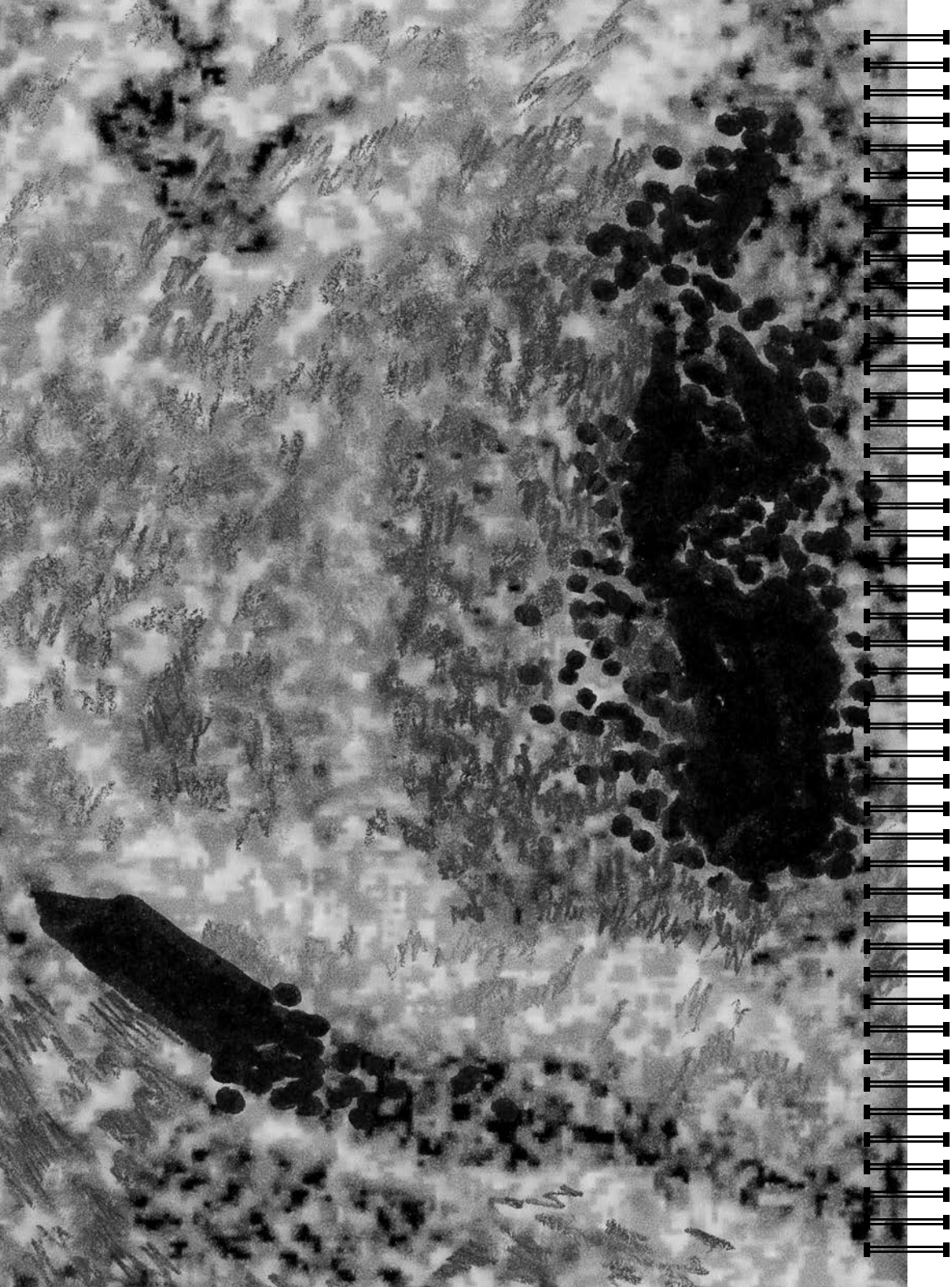












01

# MANUEL DE PHOTOGRAPHIE-DESSIN,

MANUAL FOR PHOTO-DRAWING,  
WRITING THE GAZE

## UNE ÉCRITURE DU REGARD

## I. LE PRINCIPE DE LA PHOTOGRAPHIE-DESSIN

La photographie-dessin consiste à dessiner à la surface de photographies.

Elle a pour principe d'accentuer certaines lignes ou certains tronçons de lignes déjà présentes dans la photographie.

Dans une photographie, la structure linéaire est donnée par celle de la scène captée, où les contours des objets sont reportés à sa surface. Dans une photographie-dessin, les traits, en accentuant ou transformant certaines zones, distribuent autrement l'attention que l'on portait initialement sur cette image. Ce tracé n'adhère plus nécessairement aux lignes de la trame photographique, il peut s'en écarter et faire émerger d'autres schémas visuels, évoquant des expériences perceptuelles mémorisées.

Le principe de la photographie-dessin est ainsi de projeter des sensations passées sur les sensations présentes, sur la perception directe de la photographie. Si cette photographie se présente comme document direct de la réalité, la photographie-dessin se tient du côté de l'empreinte sensorielle que laisse une chose ou un événement.

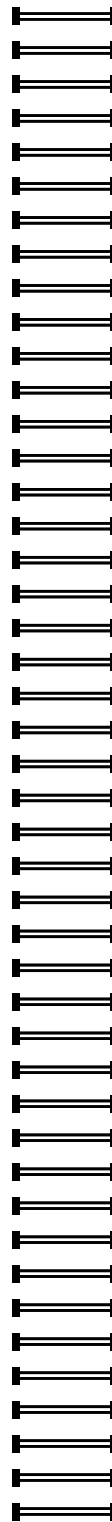
Photo-drawing consists of drawing on the surface of photographs.

The principle is to accentuate certain lines or sections of lines already present in the photograph.

In a photograph, the line structure is dictated by that of the captured scene, where the contours of objects are transferred to its surface. In a photo-drawing, the lines, by accentuating or transforming certain areas, differently distribute the attention initially paid to the image.

This line no longer has to adhere to the lines of the photographic grid; it can deviate from them and bring out other visual patterns, evoking memorised perceptual experiences.

The principle of photo-drawing is thus to project past sensations onto present sensations, onto the direct perception of the photograph. If the photograph is presented as a direct record of reality, the photo-drawing tends towards the sensory imprint left by a thing or event.



## II. ÉLÉMENTS PICTURAUX DE LA PHOTOGRAPHIE-DESSIN : LA LIGNE-CONTOUR

La photographie-dessin regroupe deux entités de lignes. Les premières sont les découpes des objets de la photographie que le dessin a choisi d'accentuer. Nous les appellerons « lignes-contour ».

Les secondes sont les sillons que trace le regard dans l'image. Elles sont guidées par la composition de l'image tout autant qu'elles obéissent à la subjectivité du spectateur qui décide librement de fixer plus ou moins longtemps tel ou tel élément. Nous les nommerons « lignes-passage ».

La ligne-contour marque une frontière entre la chose et son environnement extérieur. Elle découpe la chose du fond sur lequel elle se détache.

La ligne-contour instaure une stabilité des entités visuelles. Elle maintient dans son enveloppe une nuée graphique. Sans ligne-contour, tout agrégat visuel, comparable à une tache d'encre perdue dans une totalité, se raccroche aux mouvements généraux de la composition de l'image. En clôturant une forme sur elle-même, la ligne-contour instaure la permanence et l'identité de celle-ci. Elle évoque l'emprise qu'exerce la main sur la totalité mouvante du réel. Elle est force de saisie.

Un amas visuel détourné par la ligne-contour peut être isolé et nommé. La ligne-contour donne lieu à une représentation. Si en photographie les questions liées à la représentation d'une chose peuvent se formuler ainsi: « Quel est le cadre? Quelle est la focale? Sous quel point de vue orienter la lecture de l'objet? », en photographie-dessin la question se présente différemment: « À partir de quel seuil de cohésion un agrégat formel devient-il une forme identifiable? »

A photo-drawing brings together two sorts of line. The first are the outlines of the objects in the photograph that the drawing has chosen to accentuate. We will call these "contour-lines".

The second are the lines the eye follows as it scans the image. They are as much guided by the composition of the image as obedient to the subjective gaze of the spectator, who freely decides to look at a particular element for a longer or shorter length of time. We will call them "passage-lines".

The contour-line marks a boundary between the thing and its external environment. It makes the thing stand out from the background.

The contour-line creates a stable visual entity. It holds a graphic mass within its envelope. Without a contour-line, any visual aggregate, like an inkblot lost in a whole, gets linked to the overall movement of the image composition. By closing a shape in on itself, the contour-line establishes its permanence and identity. It is like the grip of a hand on the moving totality of reality. It is a force of seizure.

A visual mass delineated by a contour-line can be isolated and named. The contour-line gives rise to a representation. If, in photography, questions about the representation of a thing can be formulated as follows: "What is the focus? What is the focal length? From what point of view should the object be read?" In photo-drawing, the question is presented differently: "What is the cohesion threshold beyond which a visually amorphous mass becomes an identifiable form?"

### III. LIGNE-CONTOUR, OBJECTIVITÉ PHOTOGRAPHIQUE

La ligne-contour est issue de la prise de vue photographique. Elle obéit aux lois de déformation optique provoquée par l'angle de la prise de vue. Si la prise de vue est frontale, la silhouette de l'objet résulte d'un aplatissement. Les angles et proportions de l'objet initial, par exemple un bâtiment, sont préservés et reportés dans l'image. Cette platitude apparaît comme modélisatrice. On lui accorde les vertus d'une forme d'objectivité.

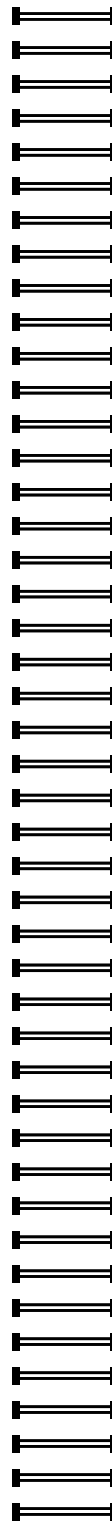
Une chose coupée net – frontalement – par la ligne-contour donne l'impression d'une stabilité objective. À l'apparence de losange que prend la table quand on la perçoit de biais, la photographie objective préfère les angles droits du parallélépipède. Elle donne la primeur à la modélisation tactile sur la vérité optique.

En revanche, si l'angle de la prise de vue est prononcé (prise de vue en plongée ou latérale), la ligne-contour subit d'importantes déformations. Dans la distorsion du contour, on peut toutefois encore deviner l'identité de l'objet, mais ce qui est surtout suggéré, c'est la position du photographe et sa relation à l'objet.

The contour-line results from the photographic shot. It obeys the laws of optical distortion caused by the angle of the shot. If the image is taken from the front, the outline of the object is flattened. The angles and proportions of the original object, e.g. a building, are preserved and reflected in the image. This flatness appears to have a modelling effect. The virtues of a form of objectivity are ascribed to it.

Something cut squarely and frontally by the contour-line gives the impression of objective stability. Rather than the diamond shape of a table when your eye catches it from an angle, Objective photography prefers the right angles of the parallelepiped. It gives priority to tactile modelling over optical truth.

On the other hand, if the angle of the shot is tight (a high-angle or side view), the contour-line is subject to significant distortion. In the distortion of the contour, however, one can still guess the identity of the object, but what is especially suggested is the position of the photographer and their relationship to the object.



### IV. LIGNE-CONTOUR ET SUBSTITUTION D'OBJETS

Une ligne-contour déformée s'écarte de son rôle d'identification. Loin des silhouettes modélisatrices et aplanies des objets, de telles lignes-contour semblent étirées ou contractées à l'extrême, comme sous l'effet d'une anamorphose. Cette élasticité les éloigne tout à fait de l'objet référent et fait de la ligne-contour un ressort pour l'imagination du spectateur.

Les lignes-contour obéissent à un jeu associatif, auquel Salvador Dalí a donné le nom de « méthode paranoïaque-critique ». Une ligne-contour évoque une autre ligne-contour et, par là, appelle un autre objet. Parfois, seul un fragment de cette ligne suffit pour que le mécanisme des analogies se mette en place.

La substitution d'un objet par un autre grâce à des lignes-contour similaires est possible, car celles-ci expriment une qualité commune à ces deux objets. Qu'elle paraisse dentelée, lisse, droite, brisée ou acérée, la ligne-contour présente un modèle abstrait de la perception de l'objet au travers des sensations mémorisées. Une ligne dentelée peut conduire vers deux objets de nature différente, mais ayant tous deux une texture rugueuse. La ligne-contour a le pouvoir de nous affecter. Par sa sinuosité fluctuante, elle réveille les qualités dynamiques des objets dont nous gardons les empreintes.

La photographie-dessin, en réinterprétant les lignes-contour de la photographie, s'efforce d'en faire jaillir une puissance évocatrice.

A distorted contour-line departs from its role of identification. Far from the flattened, modelling outlines of objects, such contour-lines seem stretched or contracted to the extreme, as if they were an anamorphosis. This elasticity takes them away from the reference object and makes the contour-line a springboard for the spectator's imagination.

Contour-lines work in an associative way; Salvador Dalí called it the "paranoid-critical method". One contour-line evokes another contour-line and thereby invokes another object. Sometimes, only a fragment of this line is enough for the analogy mechanism to start operating.

The substitution of one object for another because of similar contour-lines is possible, since the latter express a quality common to both objects. Whether it appears to be serrated, smooth, straight, broken or sharp, the contour-line presents an abstract model of perception of the object through memorised sensations. A serrated line can suggest two quite different objects, but both with a rough texture. The contour-line has the power to affect us. By its fluctuating sinuosity, it awakens the dynamic qualities of objects that have left an imprint on our mind.

Photo-drawing, by reinterpreting the contour-lines of a photograph, is an attempt to give free rein to an evocative power.

## V. LIGNE-CONTOUR COMME OBJET ÉMOTIONNEL

En se prêtant à l'équivoque, la ligne-contour accentue l'imagination du spectateur. Elle est aussi un facteur pour la naissance des émotions. Les qualités graphiques qui lui sont propres associent la perception de la ligne-contour au souvenir d'un ou de plusieurs objets.

L'*affordance* est définie par James J. Gibson\* comme une perception de l'environnement indissociable de l'action que le sujet peut effectuer sur les objets de cet environnement. Percevoir revient à déceler autour de soi les possibilités d'action. Les objets sont ainsi évalués selon leur caractère bénéfique ou dangereux. On distingue les *affordances* affectives des *affordances* aversives. L'*affordance* affective est la capacité que le sujet a de se saisir de l'objet et de l'introjeter en le reconnaissant comme bon pour lui. La joie peut résulter de cette action. À l'inverse, l'*affordance* aversive diffère dans son intention motrice. Face à un objet jugé dangereux ou menaçant, le sujet aura tendance à se préparer à fuir ou à le repousser. La peur est un exemple d'émotion déclenchée par cette expérience. L'émotion est au cœur de notre rapport quotidien aux objets et ici aux lignes-contour. C'est un fabuleux détonateur pour l'action.

La ligne-contour participe du processus d'*affordance*. Si ses qualités graphiques apparaissent agréables pour le spectateur, elle aura tendance à réveiller des émotions positives et inversement.

Dans le romantisme d'Edmund Burke, on appelle « sublime » l'émotion esthétique qui naît de l'éloignement ou de la cessation d'une sensation désagréable. La ligne-contour est la traduction graphique du souvenir d'une chose en sensation agréable ou désagréable.

By lending itself to ambiguity, the contour-line accentuates the spectator's imagination. It is also a factor in the creation of emotions. Its own particular graphic qualities connect the perception of the contour-line to the memory of one or more objects.

*Affordance* is defined by James J. Gibson as a perception of the environment that is inseparable from the action a subject can perform on the objects in that environment.\* To perceive is to detect one's possibilities for action in the surroundings. Objects are thus evaluated according to their beneficial or dangerous nature. A distinction is made between affective *affordances* and aversive *affordances*. Affective *affordance* is the subject's ability to grasp the object and introject it by recognizing it as good for them. Happiness can result from this action. Conversely, aversive *affordance* differs in its motor intention. When faced with an object deemed dangerous or threatening, the subject will tend to prepare to flee or to repel it. Fear is an example of an emotion triggered by this experience. Emotion is at the heart of our day-to-day relationship with objects and in this case with contour-lines. It is a remarkable trigger for action.

The contour-line is part of the process of *affordance*. If its graphic qualities appeal to the viewer, it will tend to arouse positive emotions, and vice versa.

In his *Philosophical Enquiry*, Edmund Burke defined the "sublime" as the aesthetic emotion that arises from the removal or the cessation of an unpleasant sensation. The contour-line is a graphic translation of the memory of a thing into a pleasant or unpleasant sensation.



## VI. ÉLÉMENTS PICTURAUX DE LA PHOTOGRAPHIE-DESSIN : LA LIGNE-PASSAGE

Dans la photographie-dessin, à côté de la ligne-contour, existe une autre typologie de ligne, la ligne-passage. La ligne-passage résulte d'un parcours oculaire dans l'image. Pour une seule image et pour un seul spectateur, le nombre de possibilités des lignes-passage semble déjà infini, pouvant varier selon les instants, l'humeur ou le contexte de l'expérience.

Les raisons motrices de la ligne-passage sont elles aussi multiples: recherche d'une signification, association formelle, recours à la mémoire individuelle. Par exemple, la ligne-passage peut, dans sa traversée, suivre la ligne-contour d'un arbre, s'arrêter à la courbure d'un geste lui rappelant l'action évoquée dans le titre, sauter vers un massif coloré, s'interrompre à cause d'une pensée extérieure et sortir enfin du cadre.

La ligne-passage n'a rien d'une ligne droite. Elle s'allonge à l'infini, dans l'enchaînement des éléments l'un à l'autre, au gré des impulsions et des stations traduisant le rythme intérieur du sujet. Elle témoigne de la présence du spectateur dans l'image.

In photo-drawing, along with the contour-line, there is another line typology, the passage-line. The passage-line results from an ocular path in the image. For a single image and for a single viewer, the number of possible passage-lines would already seem to be infinite, as they can vary depending on the moment, the mood or the context of the experience.

The many reasons why the passage-line moves include search for meaning, formal association, and recourse to individual memory. For example, the passage-line, as it scans, may follow the contour-line of a tree, be stopped by the curve of a gesture that reminds it of the action mentioned in the title, jump to a colourful flowerbed, be interrupted by an external thought and end up leaving the frame.

The passage-line is not a straight line. It is infinitely extended by the way the elements relate to one another, according to stops and starts that reflect the inner rhythm of the subject. It is evidence of the presence of the spectator in the image.

\* James Jerome Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais par Olivier Putois, Paris, Éditions Dehors, 2014.

\* J. J. Gibson (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin Harcourt (HMH), Boston.

## VII. LIGNE-PASSAGE ET LIGNE-COMPOSITION

On ne peut connaître d'avance les inflexions que prendront les arabesques de la ligne-passage, mais on peut en orienter la course.

La composition de la photographie, ou celle retravaillée par la photographie-dessin, cherche à conférer une structure afin de guider le regard.

Il y a deux grandes typologies de composition. La première concerne la visée monofocale d'images issue du système perspectiviste ou de l'objectif photographique. Soumis à une unité de temps et de lieu, ce type de composition repose sur un espace homogène. Il se construit selon deux ordres : la place de l'objet ou de la figure dans le cadre (centre ou périphérie), la place de l'objet ou de la figure suivant un axe de profondeur (échelonnement de plans et point de fuite). Ce type de composition engage une traversée de la ligne-passage : parcourant le cadre d'un bord à l'autre ou s'enfonçant vers le point de fuite qui marque le lointain.

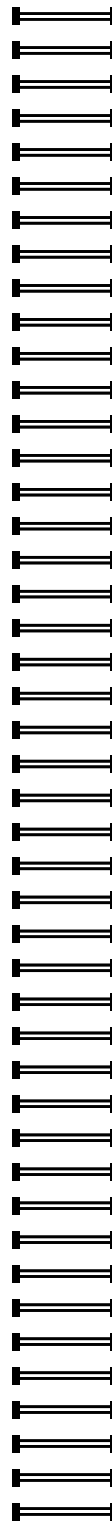
La seconde typologie de composition regroupe les images à visée multifocale, établies sur une fragmentation du point de vue comme le cubisme. La ligne-passage avance par sauts, par bonds entre les différentes partitions hétérogènes de l'image. Elle procède d'une exploration par saccades.

It is impossible to predict the twists and turns that the passage-line will take, but its course can be directed.

The composition of the photograph or the reworked photo-drawing seeks to confer a structure in order to guide the viewer's gaze.

There are two main types of composition. The first concerns mono-focal viewfinding resulting from the perspective system or the photographic lens. This type of composition, which is subject to a unity of time and place, is based on a homogeneous space. It is constructed on two axes: the position of the object or figure in the shot (centre or edge), the position of the object or figure along a depth axis (the spacing of the planes and the vanishing point). This type of composition involves the passage-line in scanning in two directions: from one side of the picture to the other, or moving towards the vanishing point at the far end.

The second type of composition includes multifocal images created by fragmentation of the viewpoint, as in cubism. The passage-line advances by leaping around between the various heterogeneous divisions of the image. Exploration of the image proceeds in short bursts.



## VIII. DE L'ORIGINE DE LA LIGNE-PASSAGE DANS L'HISTOIRE DES ARTS

L'intérêt pour la ligne-passage se fait plus fort dans les domaines de la photographie, de la littérature et de la peinture dans les États-Unis des années 1950.

*On the Road* de Jack Kerouac (1957) et *The Americans* de Robert Frank (1958) témoignent de l'importance accordée à l'errance dans la production artistique. On laisse une part majeure à l'incertitude, qu'elle prenne la forme d'une dérive itinérante pour Kerouac (partir sans un sou en poche, faire de l'auto-stop) ou qu'elle se traduise par un cadre photographique sans intention de visée chez Robert Franck. Le cadre n'est plus un outil de capture pour un élément central et significatif, il est « indifférent ». Il se vit à ses bordures, comme une respiration entre intérieur de l'image et extérieur du monde. Il glisse sur l'apparence visible et le réel coule en lui. Le photographe se désintéresse de la composition, il ne trace pas de routes toutes prêtes pour les lignes-passage du spectateur.

On cherche à se débarrasser du statut autoritaire de l'auteur et de son intention, à susciter un émerveillement dans ce qui advient au nouveau voyageur-artiste. Il y a conjointement l'auteur et le monde, enserrés tous deux dans le cadre. Au beau milieu du cadre. Dans le cadre, le « je » déambule. Il fraye un chemin avec pour seul moteur le tracé qu'il laisse. Jackson Pollock circule à l'intérieur d'une toile posée à terre. Un petit filet de peinture s'écoule le long de sa marche.

There was a growing interest in the passage-line in the fields of photography, literature and painting in 1950s America.

Jack Kerouac's *On the Road* (1957) and Robert Frank's *The Americans* (1958) testify to the importance of journeys in artistic production. Uncertainty was a major ingredient, whether it took the form of Kerouac's aimless roaming (setting off and hitchhiking without a penny in his pocket) or Robert Frank's unpremeditated photographs. The frame was no longer a tool for capturing a central, significant element, it was "indifferent". It was experienced at its edges as a break between the interior image and the world outside. It passed over visible appearance and flowed with reality. Photographers lost interest in composition, they stopped drawing maps for the spectator's passage-lines.

An attempt was made to rid the author of their authority and their intention, and to create a sense of wonder in the reader/spectator at the vicissitudes of the new wandering artist. There was the author and the world, both centre frame. The ego made its way around in the frame, only motivated by the trace it would leave. Jackson Pollock moved around inside a canvas on the floor, a trickle of paint staining the ground he had covered.

In this wandering there was the temptation of falling permanently into the concrete space of the bodies, in the observation of a mere presence. In the epilogue of *Theory of Film* (1960), Siegfried Kracauer, who settled in the United States, maintained that there had been a breakdown of values and ideologies, giving way to the reign of science and technology. In an inexhaustible race for technological progress, in their

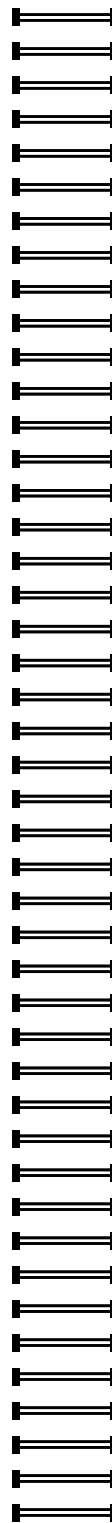


Il y a dans cette errance la tentation d'une chute permanente au sein de l'espace concret des corps, dans le constat d'une simple présence. Dans l'épilogue de la *Théorie du film* (1960), Siegfried Kracauer — qui s'est installé aux États-Unis — insiste sur l'effondrement des valeurs et des idéologies laissant place au champ hégémonique des sciences. Celles-ci, dans une course inépuisable au progrès technologique, dans l'interprétation matérielle qu'elles rendent du monde, dans la modélisation behavioriste des comportements et des relations sociales, semblent avoir littéralement vidé les choses de toute l'intensité que peut leur conférer l'expérience. Le réel lui apparaît réduit à une substance mesurable, chiffrable, quantifiable, quand il n'est pas prévisible ou rattaché à une fonctionnalité. Siegfried Kracauer, inspiré par John Dewey, reconnaît dans la peinture abstraite les symptômes de la situation de l'homme moderne. « La peinture abstraite n'est pas tellement un mouvement anti-réaliste, écrit-il, qu'une révélation réaliste de l'abstraction dominante. Les compositions de lignes dont elle se délecte reflètent fidèlement la nature des processus mentaux contemporains. Comme si la peinture moderne s'attachait à faire le relevé des traces que suivent nos pensées et nos émotions. Ces trajets ont leur correspondance dans la réalité elle-même: ils rappellent ces autoroutes et ces routes qui paraissent traverser le vide — laissant au loin des bois non frayés et des villages dérobés au regard\*.»

\* Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, «Bibliothèque des savoirs», 2010 [1960], p. 416.

material interpretation of the world, in the behavioural modelling of comportment and social relations, the technologists seemed to have literally emptied things of all the intensity that experience can give them. He saw reality as having been reduced to a measurable, quantifiable substance, when it was not predictable or attached to a function. Siegfried Kracauer, following John Dewey, recognized, in abstract painting, symptoms of our modern situation. "Abstract painting is not so much an anti-realistic movement", he wrote, "as a realistic revelation of the prevailing abstractness. The configurations of lines in which it indulges faithfully reflect the nature of contemporary mental processes. It is as if modern painting aimed at charting the routes our thoughts and emotions are following. These routes have their counterpart in reality itself: they resemble those thruways and highways which seem to lead through the void — past untrod woods and villages concealed from view."

\* Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press (1960), p. 294



## IX. ESTHÉTIQUE ET LIGNE-PASSAGE

Avec la production artistique des années 1950, la ligne-passage s'émancipe des carcans de la ligne de composition. La notion même de passage devient un critère décisif pour l'appréciation esthétique des œuvres dans l'art et le cinéma.

Le célèbre ouvrage de Rosalind Krauss, *Passages*, souligne le changement de paradigme de la sculpture devenue installation. Elle implique désormais la trajectoire et l'expérience directe du spectateur dans l'espace d'exposition: l'œuvre se construit au travers du « passage » du spectateur en son sein.

Du côté du cinéma, André Bazin défend le plan-séquence en réaction à la guerre médiatique de la Seconde Guerre mondiale. Contrairement aux plans serrés des films de propagande sur lesquels un discours s'édifie, le plan-séquence laisse libre cours à la circulation du spectateur dans le champ et implique une responsabilité de son regard. Son rôle n'est plus de maintenir bout à bout les plans disjoints du montage, d'accuser une trajectoire saccadée, mais d'évoluer librement dans l'espace diégétique comme un promeneur consciencieux.

In 1950s artistic production, the passage-line was freed from the straitjacket of the composition-line. The very idea of passage became a decisive criterion for the aesthetic appreciation of works in art and in cinema.

Rosalind Krauss's famous book *Passages in Modern Sculpture* emphasizes the paradigm shift when sculpture became installation. From that moment on it involved the direct experience of the spectator in the exhibition space: the work was constructed by the spectator's passage through it.

In cinema, André Bazin defended the use of one-shot sequences as a reaction to the media war in World War II. Unlike the close-ups in propaganda films that were used to give intensity to a speech, the long take gives free rein for the spectator to range over the shot and involves them in responsibility for their gaze. Their role is no longer to keep track of the disjointed planes of the montage, in a stop-start trajectory, but to move freely in the narrative space like a conscientious walker.

## X. LA NATURE SOLIDE/LIQUIDE DE LA PHOTOGRAPHIE-DESSIN

On observe deux sortes de lignes dans la photographie-dessin, les lignes-contour et les lignes-passage.

Les premières ont tendance à se fermer sur elles-mêmes et à détacher des objets photographiques. Ces objets semblent se doter du caractère permanent des objets réels. Ils se livrent au regard au travers de leurs qualités graphiques et rappellent l'interaction émotionnelle que le sujet a mémorisée du réel. Ils sont la trame solide de l'image.

Les secondes restent ouvertes et tracent des sillons dans l'image. Elles cheminent et emportent le regard d'un point à un autre. Elles sont comparables à des flux au gré desquels se distribuerait l'information. Ces lignes sont l'élément liquide de l'image.

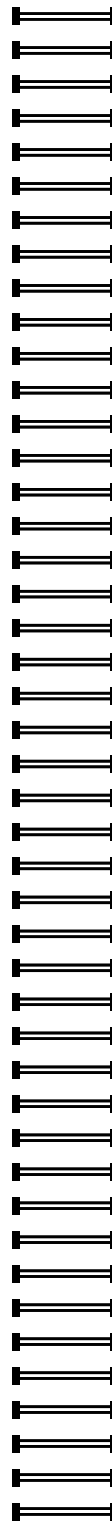
Révlée par la photographie-dessin, on pourra donc affirmer la double nature de l'image photographique, solide et liquide.

There are two sorts of line in photo-drawing: contour-lines and passage-lines.

The former tend to meet at both ends and make photographic objects stand out. The objects seem to acquire the permanent character of real objects. One looks at them because of their graphic qualities and they remind the subject of an emotional interaction memorized from reality. They are the solid frame of the image.

Passage-lines remain open and trace grooves in the image. As they move, they carry the gaze from one point to another. They are comparable to flows through which information might be distributed. These lines are the liquid element of the image.

As revealed by photo-drawing, one can thus assert the dual nature of the photographic image: solid and liquid.



## XI. LES HABITUS SENSORIELS DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Nous sommes exposés tous les jours à un grand nombre d'images photographiques. Tous les jours, nous suivons des lignes-contour et des lignes-passage. En un éclair, nous pouvons dire de quoi il s'agit et quels sont les enjeux figuratifs, quels sont les affects qu'elles éveillent en nous. Nous évoluons dans ces images aussi aisément que dans un environnement familier.

Le parcours quotidien des lignes-contour nous exerce à découper des objets dans nos images, nous incite à substituer l'appréciation que nous avons eue des lignes-contour par les émotions vécues avec les objets réels. Dans l'image se vit la présence sensorielle de l'objet. Dans l'image s'affirme l'appel halluciné à la présence, quelle que soit son identité.

Le parcours quotidien de lignes-passage développe en nous une agilité d'athlète. Deux ou trois fixations bien ciblées, ajustées sur des zones représentatives, permettent d'avoir une première estimation de la nature et du discours de l'image. Le regard a scanné l'image et se déploie librement là où il lui semble bon d'aller. Envahis par des images à composition monofocale, c'est dans des espaces réels miniatures que nous imaginons nous mouvoir en oubliant bien sûr les frontières du cadre.

Nous faisons l'hypothèse de la nature solide et fluide de l'habitus sensoriel associé à nos images contemporaines. Le premier fait appel au ressenti d'une présence et repose sur l'organe sensoriel du toucher. Le second convoque la grande facilité d'une circulation dans un espace donné. Il relève d'une vision et de son acception icarienne.

We are exposed to a large number of photographic images every day. Every day, we follow contour-lines and passage-lines. In a fraction of a second, we can tell what something is about and what is involved figuratively, as well as the affects they arouse in us. We move about in these images with as much ease as we do in a familiar environment.

Scanning contour-lines day-in day-out trains us to separate out objects in our images; it encourages us to substitute for our appreciation of the contour-lines emotions we have experienced with real objects. The sensory presence of the object is experienced in the image. A crazed call to presence is asserted in the image, whatever its identity.

By scanning passage-lines day in day out, we develop an athletic agility. Two or three well-directed looks targeted on representative areas, and we have a first idea of the nature and the discourse of the image. Having scanned the image, the gaze wanders freely to wherever seems to be the right place to go. Inundated with monofocally composed images, we imagine ourselves moving about in miniature real spaces, oblivious, of course, to the boundaries of the frame.

We hypothesize the solid and fluid nature of the sensory habitus associated with our contemporary images. The former appeals to the feeling of a presence and is based on the sense of touch. The latter summons up great ease of movement in a given space. It is a matter of vision in the Icarian sense of the word.

## XII. POUR UN NOUVEAU CRITÈRE D'OBJECTIVITÉ

Avec le traitement haute définition (HD), les images prennent un rendu cristallin sur lequel glissent nos regards. La surface de l'image est si détaillée que la différence entre les plans se brouille, le plus lointain ayant une résolution égale au plus proche. Pour aller d'un élément de ces plans à un autre, les possibilités de trajectoire oculaire semblent infinies.

Plus il semble y avoir un potentiel important de lignes-passage, plus l'image se rapproche de la HD. Pour des images de moindre résolution, la présence du grain argentique ou du pixel consacre des zones faibles en information, venant révéler le médium. L'émergence de la trame empêche une exploitation fouillée du regard dans l'image, empêche une énumération trop longue des identités. L'image est appréhendée dans un découpage de zones plus ou moins denses, suggérant des chemins tout tracés pour les lignes-passage. Celles-ci sont en nombre restreint par rapport à une image HD.

Plus il existe de lignes-passage dans l'image, plus on se rapproche de la valeur brute de la réalité. L'impression d'être confronté à une image objective est alors à son maximum.

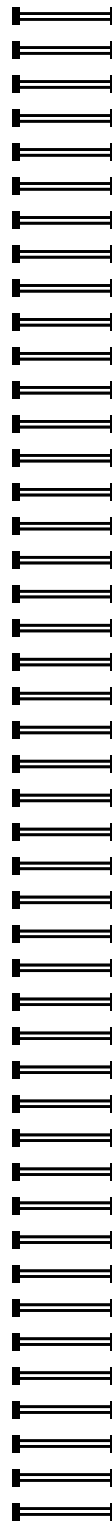
Parallèlement, la prise de vue avec une caméra GoPro, où l'on installe un appareil de prise de vue sur un corps en mouvement et où le cadre n'est pas décidé intentionnellement, provoque la même errance du regard. Dans une image où tout mouvement dérisoire peut attirer l'attention, il n'y a aucune composition recherchée, les possibilités de lignes-passage sont infinies.

With high-definition (HD) processing, images take on a crystal-clear look and our gaze slides over them. The surface of the image is so detailed that the difference between the planes becomes blurred, the resolution of the furthest back is equal to that of the foreground. The possibilities for an ocular trajectory from one element of these planes to another seem infinite.

The greater the passage-line potential of the image, the closer it gets to HD. In images of lower resolution, the presence of film or pixel grain creates areas that are low in information, thus revealing the medium. The emergence of the grid hinders detailed exploitation of the gaze in the image, which thwarts any over-long enunciation of identities. The image is apprehended by division into more or less dense zones, suggesting paths that are all traced by the passage-lines. These are limited in number compared to an HD image.

The more passage-lines there are in the image, the closer we get to the raw values of reality. The impression of being confronted with an objective image is then at its maximum.

At the same time, shooting with a GoPro camera, where a camera is fitted to a moving body and there is no intentionally calculated shot, causes the same wandering of the gaze. In an image where the slightest movement can attract the attention and there is no thought of looking for composition, the possibilities for passage-lines are infinite.



La valeur documentaire de ces images prises avec une GoPro ne résulte pas seulement de leur état brut, sans filtre, où seule importe la quantité de données (durées, étendue de l'espace filmé couverte par le déplacement du cadre) au détriment des possibles choix du producteur d'images. Ce nouveau paradigme documentaire semble être donné par la masse importante de lignes-passage que promet une image.

The documentary value of the images taken with a GoPro is not only the result of their raw, unfiltered state, where it is the quantity of data (the duration and the extent of the filmed space covered by the moving shot) that matters, to the detriment of any possible choices by the image producer; this new documentary paradigm seems to be the result of the huge number of potential passage-lines in one image.

### XIII. DÉLUGE CONTEMPORAIN N°1 : LE FLOT TORRENTIEL DES LIGNES-PASSAGE

Les nouvelles technologies de nos appareils de vision fabriquent des images multipliant les possibilités de trajectoire du regard dans l'image. On n'a jamais mieux réinterprété les dioramas qu'à l'époque de la popularité relative du cinéma en 3D. Pareillement aux rangées d'objets répartis dans la profondeur de la scène, les plans d'un film en 3D se découpent nettement vers le public. La ligne-contour du cinéma classique, où une forme se détachait clairement du fond et suscitait la fascination du spectateur, est devenue caduque. Avec la technologie 3D, on a affaire à autant de lignes-contour que d'éléments dans les plans.

Avec une définition également détaillée de tous les plans, aucune chose ne prend le pas sur une autre, aucune chose ne vient agripper en premier la fixation du regard. Dans le grand tout de l'image en 3D, dans le grand tout cristallin de l'image HD, le regard s'écoule ici et là. Il erre. Il est à l'image sans mémoire. Là, il s'arrête sur un détail insignifiant; plus tard, il a oublié le pourquoi de son exploration.

L'image haute résolution, dans la précision de ses détails, fait apparaître la chose derrière l'image. Et, dans la mine intarissable de ses détails, elle déporte le spectateur hors de l'image, vers des pensées extérieures et l'amnésie de ce qu'il contemplait.

La HD est le big data visuel.

Par le potentiel excessif de passages dans l'image, par l'affluence trop importante de fluidité, l'image est pour le regard une éventuelle noyade, et sa production, le déluge qu'il occasionne.

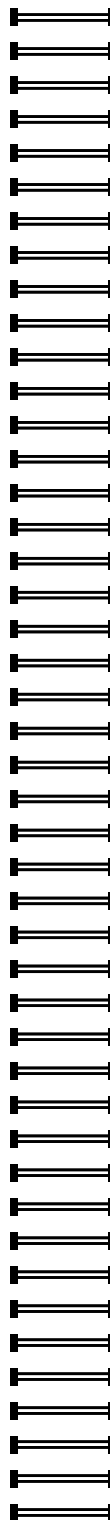
The new technologies of our visual devices produce images that multiply possibilities for the trajectory of our gaze over the image. Dioramas have never been reinterpreted as well as they were in the era when 3D cinema was relatively popular. In the same way as rows of objects would be arranged towards the back of the stage, the shots of a 3D film stand out clearly towards the audience. The contour-line of classical cinema, where a form stood out clearly from the background to arouse the fascination of the viewer, has become obsolete. With 3D technology, we are dealing with as many contour-lines as there are elements in the planes.

With equally detailed definition in all the planes, no one thing stands out more than any other; nothing leaps out to be first to claim our gaze. In the vast expanse of the 3D image, in the vast, crystalline expanse of the HD image, the gaze flows here and there. It wanders. It inhabits the image without exercise of memory. It pauses here or there on some insignificant detail; a moment later, it has forgotten what it was looking for or why.

The high-resolution image, in the precision of its details, makes the thing behind the image appear. And, in its inexhaustible mine of details, it transports the spectator beyond the image, towards external thoughts and obliviousness to what they were contemplating.

HD is visual big data.

Because of the potentially excessive number of passages in the image, and the overabundance of fluidity, our gaze runs the risk of drowning in the flood of images produced.



### XIV. DÉLUGE CONTEMPORAIN N°2 : LE REFLUX AGRESSIF DES LIGNES-CONTOUR

En renforçant les contours des objets photographiques, la ligne-contour rend la forme saisissable, comme si une main attrapait un objet à distance.

Mais on assiste aujourd'hui à un engouement sans borne pour l'acte d'emprise. Le réel est modélisé par des lignes-contour tissant une trame toujours plus fine, précise, transformant les matériaux physiques au gré des projets humains.

Tout est modélisé, maîtrisé, contenu dans des cernes. Le réel paraît sous l'emprise absolue de la main enveloppante de l'homme. Depuis André Leroi-Gourhan, on associe l'emprise de la main, la technique et le développement de l'*anthropos*.

Cependant, plus la maîtrise technique du monde est avancée, plus devient omniprésente la peur irrationnelle d'une contre-poussée de ce monde, d'une riposte des machines sur l'homme. La pensée magique, elle aussi liée à la condition de l'*anthropos*, est celle d'un dialogue avec l'univers. Si je m'empare d'un objet ou si je tue un gibier, je dois offrir en échange quelque chose à l'esprit du lieu. L'emprise, la force de la main, est un commerce avec les puissances extérieures de la nature.

Pour Marcel Mauss, dans la pensée magique, toute chose est dotée du *hau*. Le *hau* est l'esprit des choses, il les anime et organise leur flux. À toute chose reçue, un contre-don est à lui opposer.

Tout le cinéma fantastique est hanté par ce *hau*. Films-catastrophe, fin du monde, déluges spectaculaires, calculateurs dérégés, monstres nés de l'horreur de notre siècle,

By emphasising the contours of photographic objects, the contour-line turns the shape into something that can be seized, as if a remote hand were grasping an object.

But today, there is an unfettered craze for control. Reality is modelled by contour-lines that weave an ever more delicate grid, transforming physical materials to fit human projects.

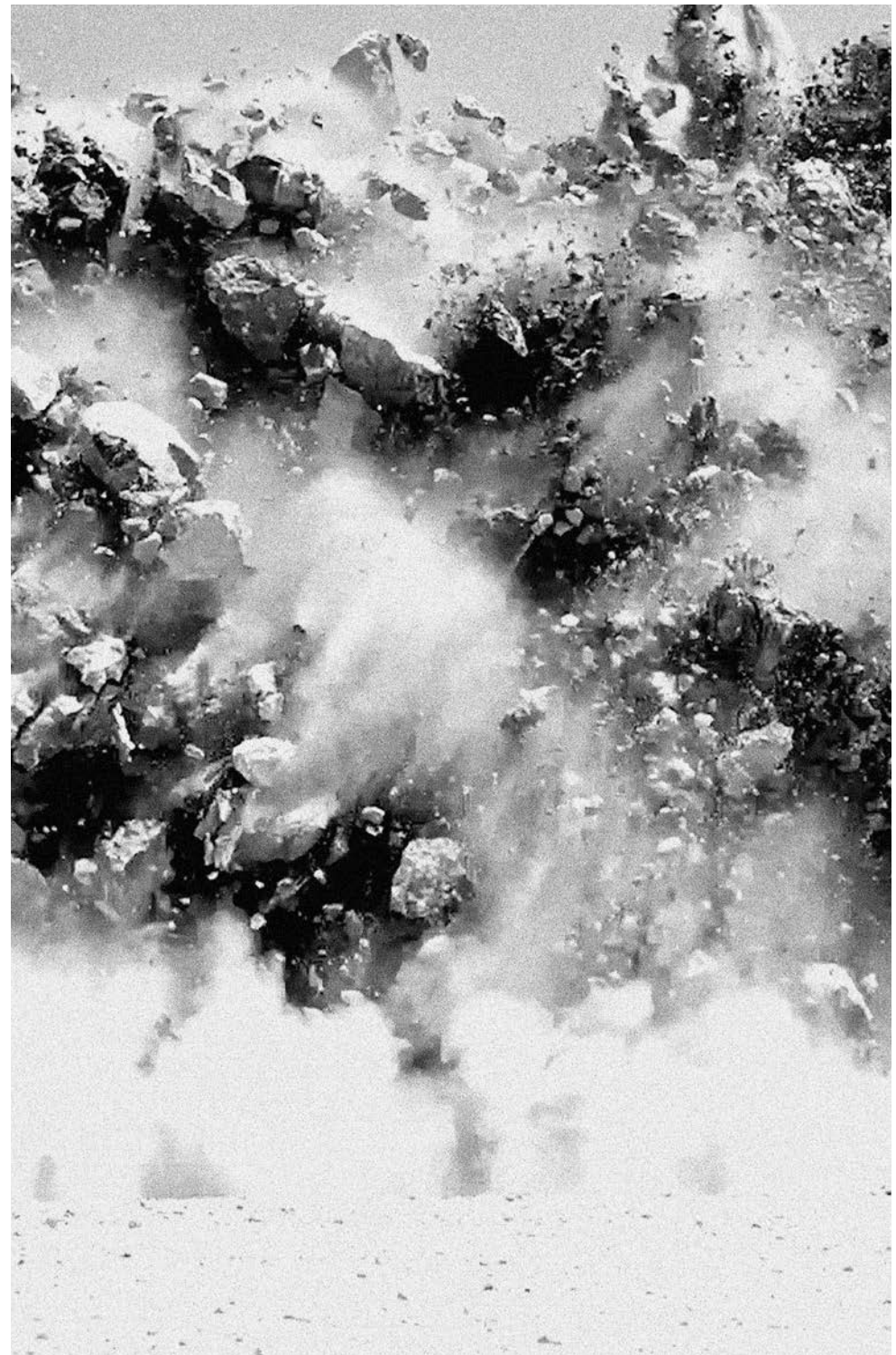
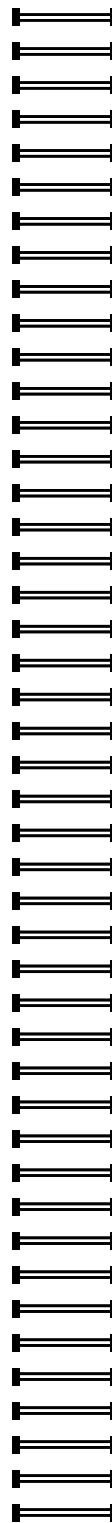
Everything is modelled, controlled and confined within outlines. Reality appears under the absolute control of the human's all-enveloping hand. Since André Leroi-Gourhan, technology and the power of the human hand have been seen as part and parcel of the development of *Homo sapiens*.

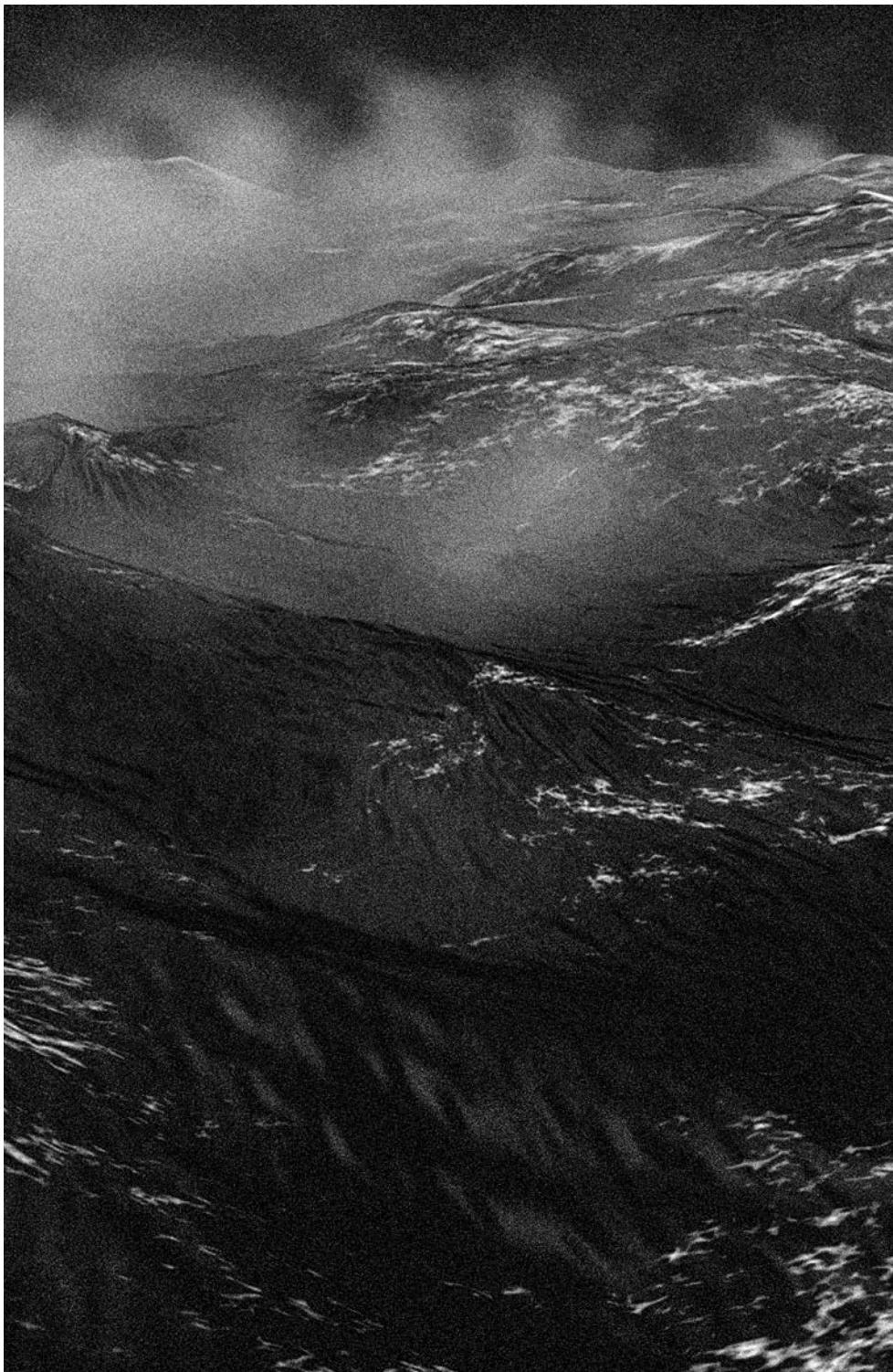
Yet the more our technical mastery of the world progresses, the more an irrational fear of a counter-thrust by the world takes over – a fear of machines rising up against humans. Magical thinking, which is also linked to the condition of *Homo sapiens*, involves a dialogue with the universe. If I take hold of an object or kill a hunted animal, I must offer something in return to the spirit of the place.

My supremacy, the strength of my hand, involve a transaction with the external powers of nature. Marcel Mauss maintained that, in magical thought, everything is endowed with the *Hau*. The *Hau* is the spirit of the thing given as a gift, which has such a constraining power that it forces its restitution through another object.

All fantasy films are haunted by the *Hau*. Disaster films, end-of-the-world films, spectacular floods, computers gone haywire, monsters emerging from the horrors of our time, a primal shadow threatening to engulf us, which we recognize as sublime; all fantasy films seem to be nostalgic for an ur-era of magical thought, where the world of things, in thrall to the power of the human hand and trapped by our contour-lines, threatens to destroy us in return.

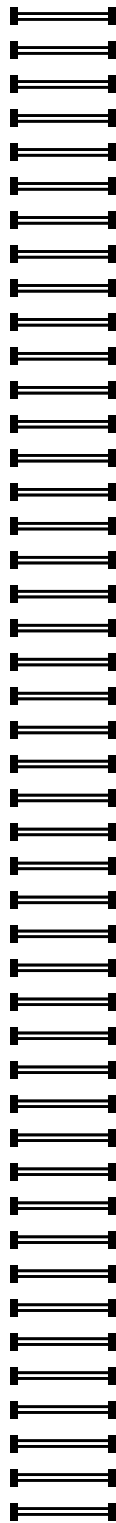
ombre primale menaçant de nous engloutir et que l'on reconnaît comme sublime. Tout le cinéma fantastique semble nostalgique d'un temps originel, de la pensée magique, où le monde des choses, trop soumis à l'emprise de la main, par trop assiégé par nos lignes-contour, menace de nous détruire en retour.





02

LA RECHERCHE  
SUR LA  
PHOTOGRAPHIE-DESSIN



Des recherches menées sur la photographie-dessin ont permis de montrer que les lignes-contour et les lignes-passage obéissent à d'autres logiques que la loi figurative. Elles ne respectent pas seulement la structure de l'image, ses contours et sa composition, mais elles peuvent suivre le mouvement moteur de l'œil.

Constamment sollicité par notre environnement urbain, l'œil s'exerce à une gymnastique. Il est le guide de nos actions et s'agite d'une cible à une autre pour une efficacité optimale. Il oscille entre signalétique urbaine, icônes informatiques et repères spatiaux. L'œil, suivant de multiples trajectoires, se soumet à un entraînement permanent. Sa mobilité est le dessin potentiel qu'il opère dans nos images.

Associée au pouvoir de la main, la ligne-contour fait remonter notre rapport aux objets réels et à la possibilité d'action que nous avons sur eux. Le dessin de la ligne-contour préexiste aussi à notre expérience quotidienne de l'image.

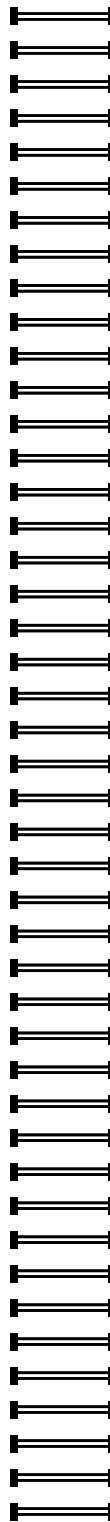
Face aux déluges informationnels de l'image (voir déluge n°1 et n°2, p. 34-36), face à la profusion de lignes-contour et de lignes-passage relatives à l'image, le regard se trouve perdu, désorienté par la profusion de lignes. Une équipe de chercheurs sur la photographie-dessin a décidé de s'intéresser aux lignes qui ne sont pas contenues dans l'image, mais « dans le regard » lui-même.

Research into photo-drawing has made it possible to show that contour-lines and passage-lines are driven by another kind of logic in addition to the law of figuration. Not only do they respect the structure of the image, its contours and composition, they can also follow the motor movement of the eye.

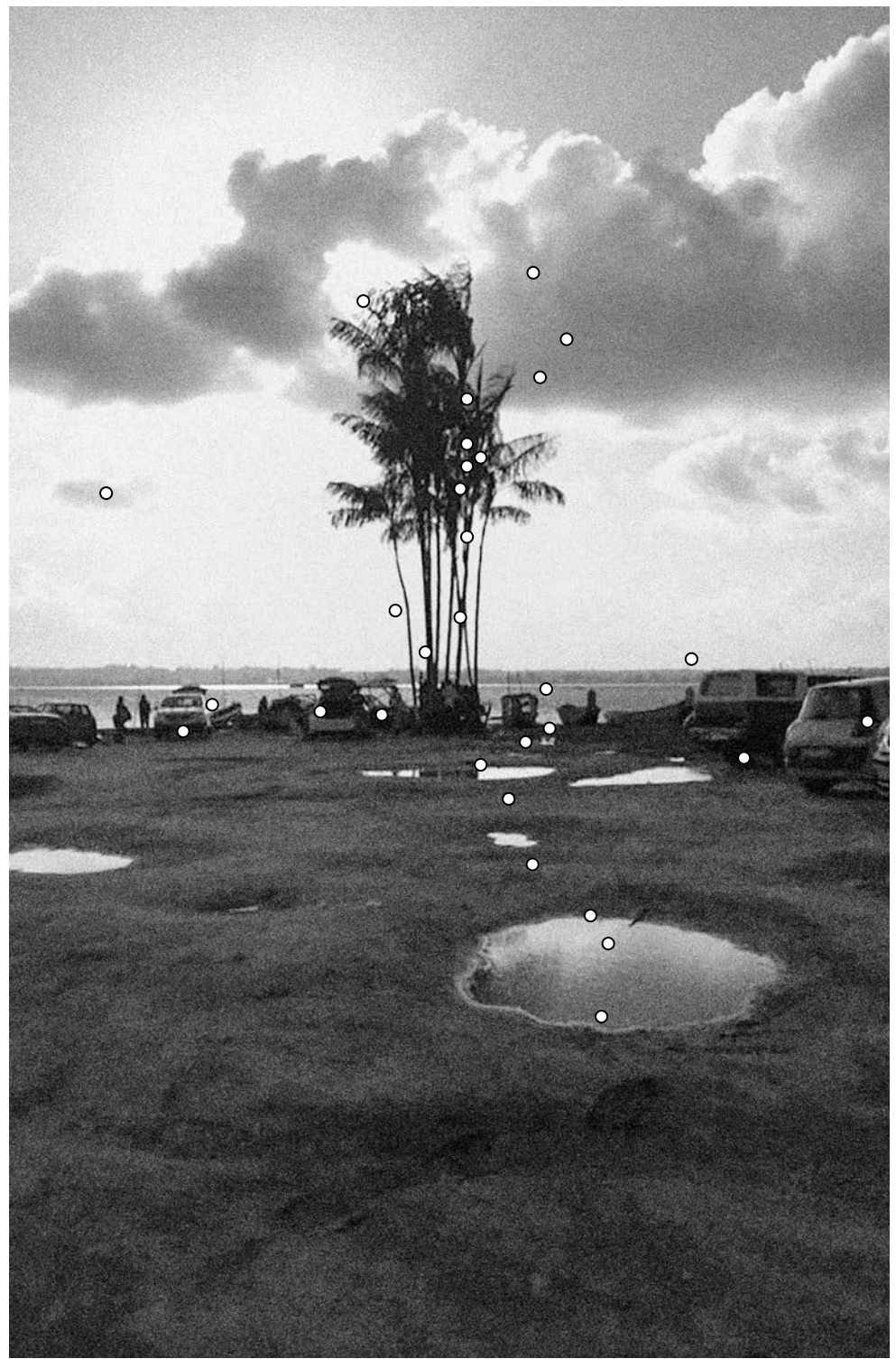
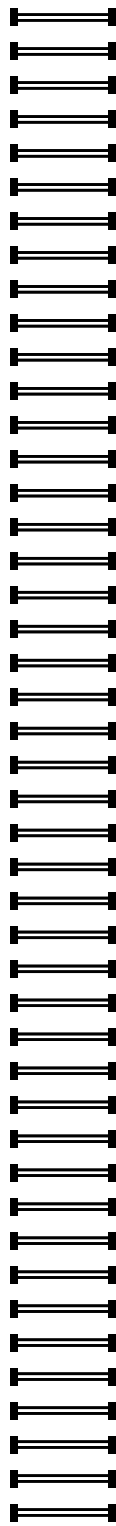
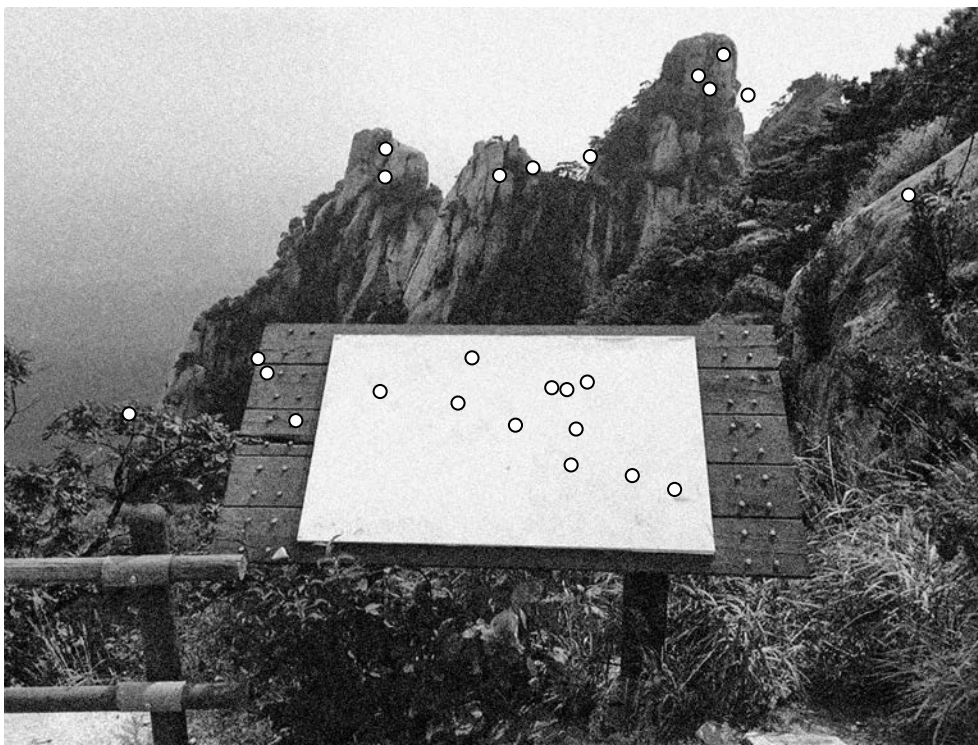
Constantly solicited by the urban environment, the eye is involved in a constant feat of gymnastics. It is the guide for our actions and moves from one target to another for optimal effectiveness. It oscillates between urban signage, computer icons and spatial landmarks. It follows multiple trajectories and is subject to permanent training. Its mobility is the potential drawing that it does in our images.

In combination with the power of the hand, the contour-line elevates our relationship to real objects and to our potential action on them. The outline of the contour-line also pre-exists our daily experience of the image.

In the flood of image information (see contemporary flood no.1 and no.2, p.34-36), and the profusion of contour-lines and image-related passage-lines, the gaze is lost – disoriented by the welter of lines. A team of photo-drawing researchers decided to focus on lines that are not contained in the image, but “in the gaze” itself.



p. 41-43: Eye tracking – Études des stations oculaires / Studies of fixations (short stops)





Le GLIF est un laboratoire qui s'appuie sur notre rapport aux images photographiques pour développer les bases d'une écriture regroupant lignes-contour et lignes-passage.

Son directeur, Jacques Malou, docteur en psychologie cognitive du langage, explique dans cet entretien les enjeux de ces nouveaux logogrammes.

DLS — Pourquoi chercher à créer une écriture par les images ?

JM — Aujourd'hui, nous sommes en proie à une somme considérable d'informations venant des médias, du monde du travail ou des réseaux sociaux. Nous sommes saturés par leurs données et nous devons pouvoir les trier et les assimiler rapidement, notamment dans un contexte professionnel. Depuis 1996, on parle d'« infobésité » en écho à l'expression d'Abraham Moles et de son idée d'« opulence communicationnelle ». C'est à cette injonction de rapidité de saisie et de traitement de l'information que nos recherches répondent.

Lorsque nous sommes confrontés à un texte, le regard chemine de gauche à droite, ligne après ligne. Nous savons parfaitement extraire les informations nécessaires dans une lecture en « diagonale », mais le regard est contraint par la succession des mots. Au contraire, face à une image, le sens de lecture est plus libre. L'œil balaye la surface, il peut aller en haut, en bas, revenir au centre et s'arrêter par exemple sur le coin gauche. En quelques dixièmes de seconde, l'œil a identifié les éléments de l'image, les relations qu'ils entretiennent entre eux et la complexité de la situation et du message.

Nous communiquons à présent autant avec des mots qu'avec des images. Il suffit de constater la proportion de photographies que

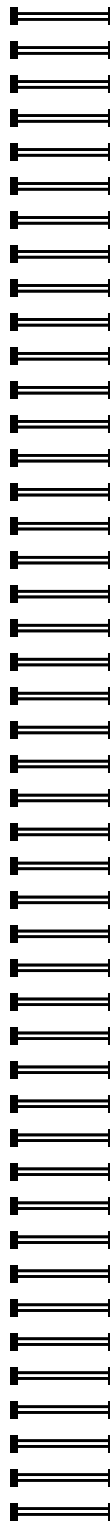
GLIF is a laboratory that uses our relationship to photographic images to develop the basis of a writing that combines contour-lines and passage-lines. In this interview, its director, Jacques Malou, PhD in cognitive language psychology, explains the implications of these new logograms.

DLS — Why are you trying to create writing through images?

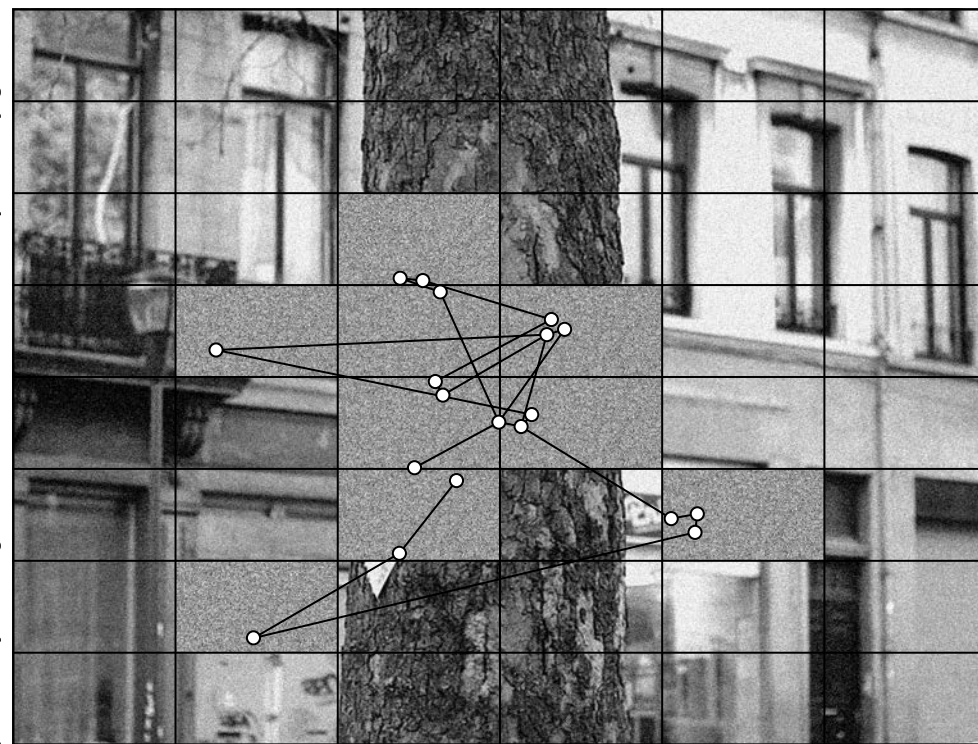
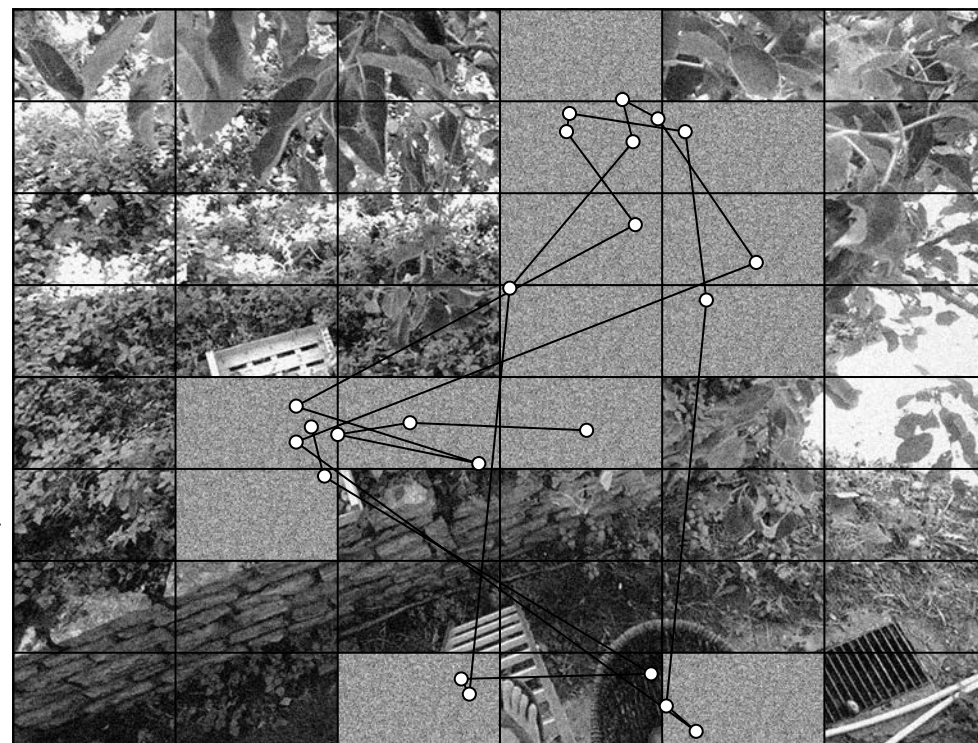
JM — These days, we are prey to a considerable amount of information from the media, the world of work and social networks. We are saturated with their data and we need to be able to sort them and assimilate them quickly, especially in a professional context. Since 1996, the term "infobesity" has been used to echo Abraham Moles's phrase and his notion of "communicational opulence". Our research is a response to this injunction to speed up the input and processing of information.

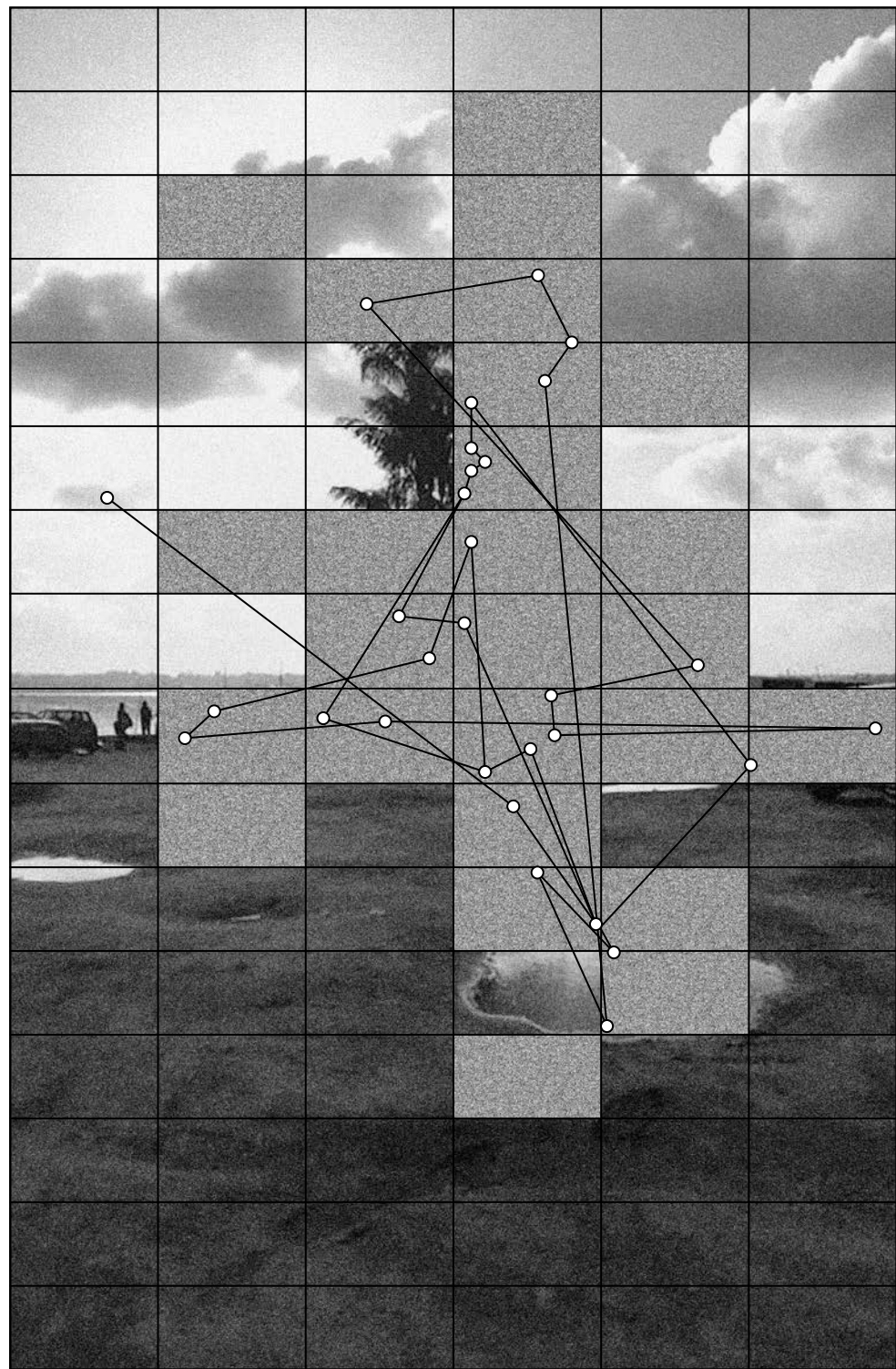
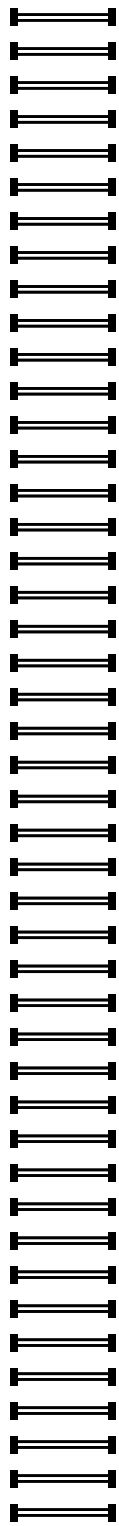
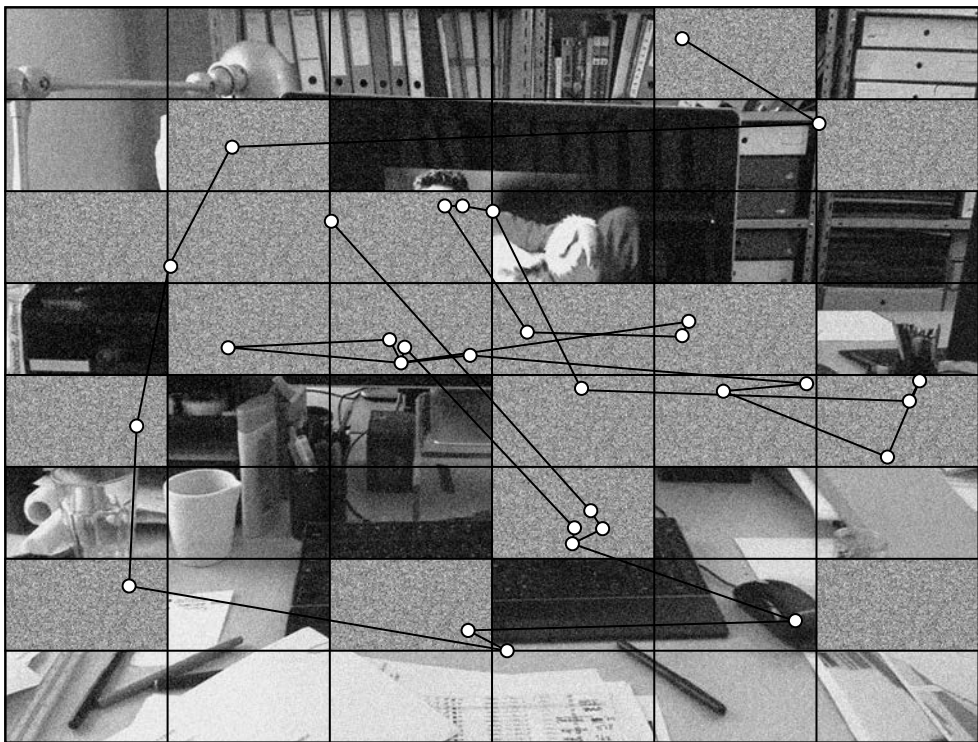
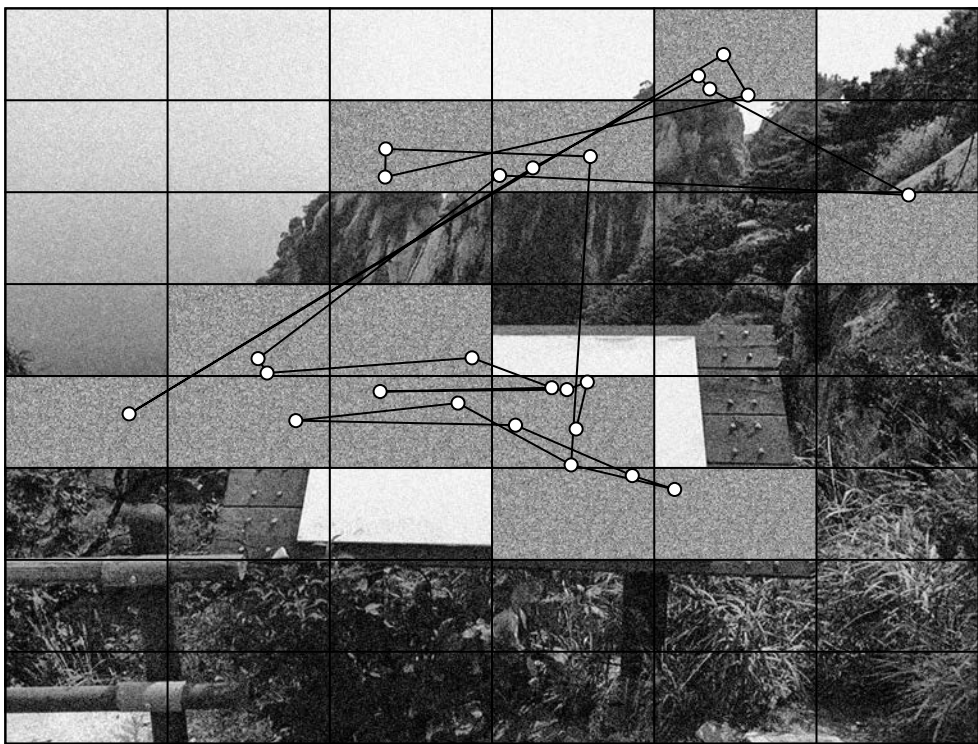
When we are confronted with a text, our gaze moves from left to right, line after line. We are perfectly capable of extracting the necessary information by skimming, but the gaze is constrained by the order of the words. On the other hand, when faced with an image, the direction of reading is freer. The eye scans the surface, it can move up, down, back to the centre and stop for example in the left-hand corner. In a few tenths of a second, the eye has identified the elements of the image, the relationships between them and the complexity of the situation and the message.

Nowadays we communicate as much with words as with images. One only has to look at the number of photographs that we exchange every day in our e-mails, text messages and on the social networks, or to check all the information based on images in our Internet browsing. Suppose we were to consider communicating with images first? What if the proportion of texts



p. 45-47: Eye tracking - Études d'arborescence et de trajet de balayage / Rooted-tree visualisation scan path studies





nous échangeons quotidiennement dans nos mails, SMS, et sur les réseaux sociaux ou de relever toutes les informations qui reposent sur les images dans notre navigation sur Internet. Et si nous envisagions de communiquer en premier lieu avec les images? Et si la proportion de textes venait à diminuer? Ne pourrions-nous pas évoluer plus facilement dans le continuum perpétuel de données qui nous submerge chaque jour?

L'axe fort des recherches du GLIF est de penser l'image comme une proposition de structure visuelle pour le regard. Ces structures peuvent ensuite être schématisées, stylisées et redessinées à l'instar d'une écriture. Certes, chaque photographie est différente, elle enregistre un instant unique du réel, en épouse sa complexion particulière et entraîne une trajectoire oculaire propre à sa spécificité et à son contexte de réception. Mais elle n'est jamais qu'une surface pour cet œil, une surface comparable à un terrain de jeu où sont effectués les mêmes mouvements, où se rejoue la même partie.

Nous avons édité ce petit manuel afin de familiariser le lecteur aux grands principes du mouvement oculaire. Il l'invite à dessiner sur des photographies afin qu'il fasse l'expérience par lui-même de cette écriture à venir.

DLS — À quoi va ressembler cette écriture?

JM — À ce stade, ce ne sont que les débuts de notre recherche et nous sommes encore loin d'en dégager des champs sémantiques délimités ou une syntaxe stable. Mais nous avons remarqué que, face aux images, il y a deux grandes modalités de comportement du regard. Soit celui-ci s'attache à la forme des objets

were to decrease? Surely we would find it easier to operate in the perpetual continuum of data that overwhelms us every day, wouldn't we?

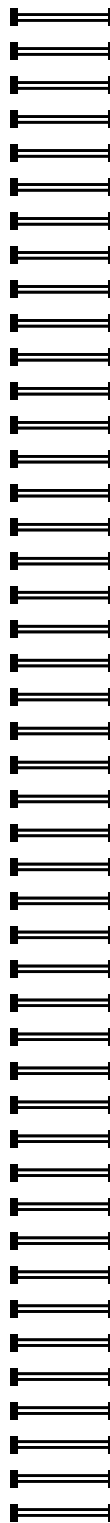
The main focus of GLIF's research is to think of the image as a proposed visual structure for the gaze. These structures can then be schematized, stylized and redrawn in the same way as with writing. Admittedly, each photograph is different, it records a unique moment of reality, reflecting its particular complexion and resulting in an ocular trajectory to match its specificity and the context of its reception. But it is never more than a surface for the eye, a surface comparable to a playing field where the same movements are made, where the same game is played again.

We have written this manual in order to familiarise the reader with the main principles of eye movement. It is an invitation to draw on photographs so that readers can experience this writing of the future for themselves.

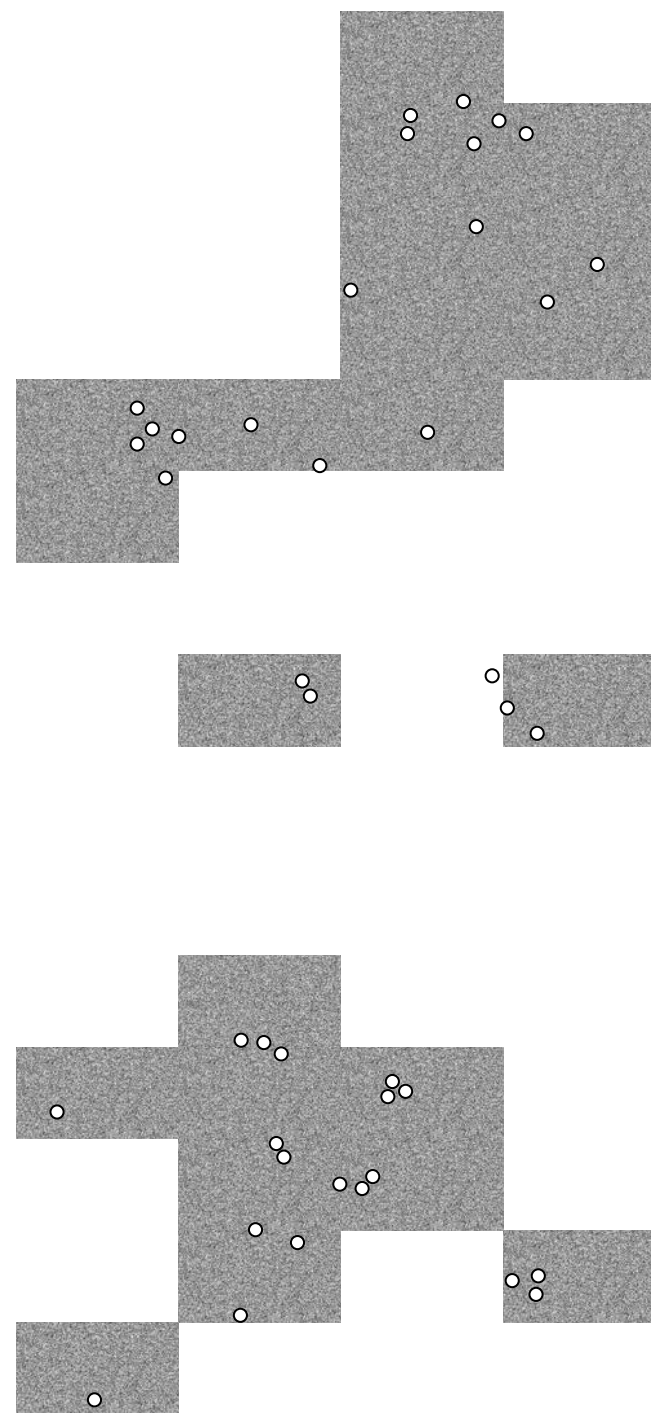
DLS — What will this writing be like?

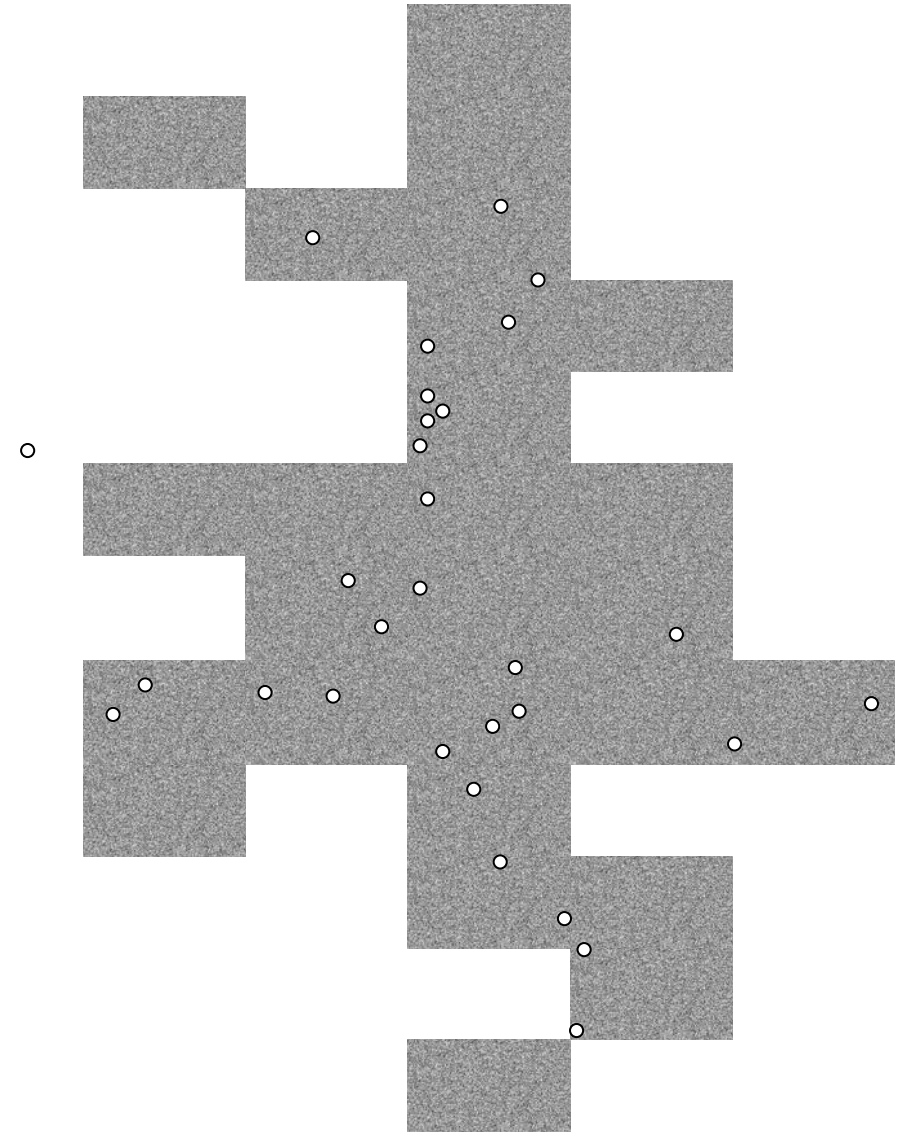
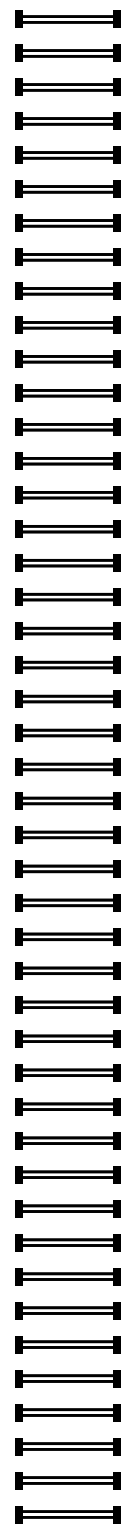
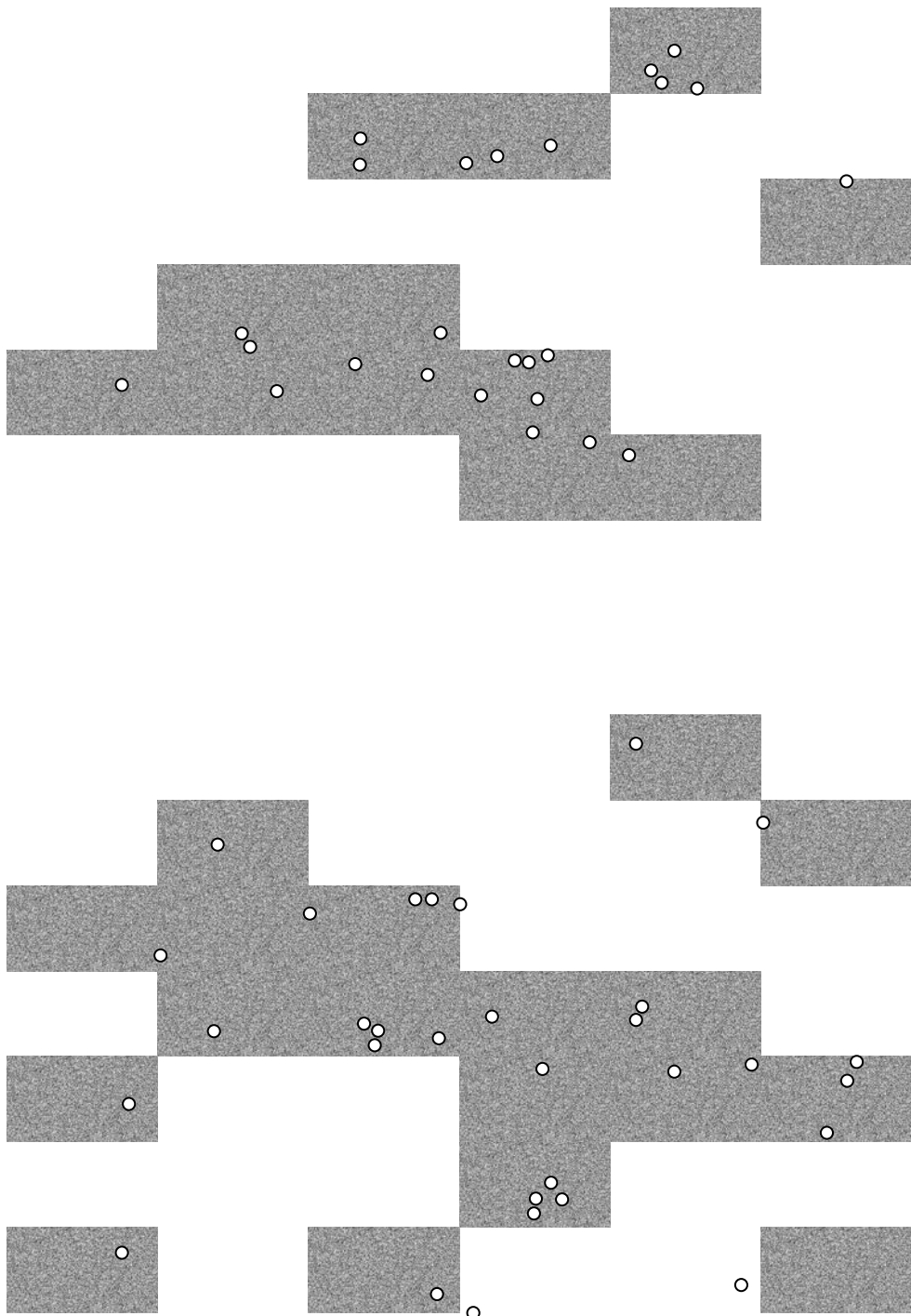
JM — Just now we are in the early stages of our research. We're still quite a long way off being able to isolate the semantic fields or a stable syntax. But we have noticed that there are two main ways of looking at images. Either the gaze homes in on the shape of objects or entities and traces their silhouettes in order to proceed to identification, in which case, we are dealing with closed lines and we are talking about contour-lines. Or it wanders around in the image and extracts the information it needs to analyse the situation represented. The lines there are open and we call them passage-lines.

So, with contour-lines, we have pictographic forms, signs that refer to concrete things or objects. I think for example of the contour-line of an egg, which



p. 49-51 : Eye tracking - Études d'arborescence / Rooted-tree visualisation studies





ou des entités et suit leurs silhouettes afin de procéder à une identification. Dans ce cas-là, nous avons affaire à des lignes fermées et nous parlons de lignes-contour. Soit il circule dans l'image et retire les informations nécessaires pour analyser la situation représentée. Les lignes obtenues sont des lignes ouvertes et nous les nommons lignes-passage.

Du côté des lignes-contour, nous avons donc des formes pictographiques, des signes qui renvoient à des choses ou objets concrets. Je pense par exemple à la ligne-contour d'un œuf qui aura un dessin ovoïde.

De l'autre, celui des lignes-passage, nous sommes confrontés à un système de lignes retraçant un cheminement sur lequel se disséminent les informations de l'image. Ces lignes sont des modèles abstraits de distribution de l'information. En ce sens, elles sont proches de la famille des graphes et de la logique des arborescences auxquelles elles ressemblent fortement. Car il est moins question ici d'information que de leur disposition et leur hiérarchie dans l'espace de l'image. Ce type de lignes traite tout autant des données que des métadonnées.

DLS — Comment transforme-t-on une ligne-passage en un graphe d'arborescence ?

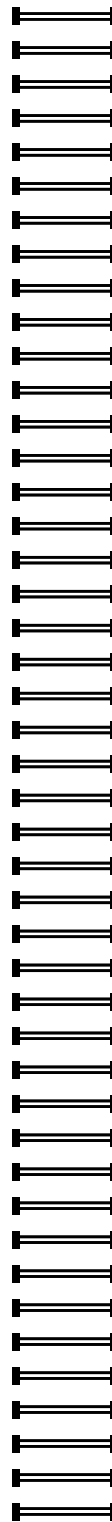
JM — Nous utilisons l'*eye tracking*. L'*eye tracking* ou oculométrie permet l'enregistrement des lignes-passage. Il décompose ces lignes en deux éléments: le point et la saccade. Le point (ou station oculaire) relève d'une intention de visée sur des zones ou microzones. Plus les points sont larges, plus l'attention s'est portée longtemps sur la cible. La saccade est le déplacement d'un point à un autre.

will have an ovoid shape. With passage-lines, we are dealing with a system of lines retracing a path on which image information is disseminated. These lines are abstract models of information distribution. In that sense, they are close to graphs and the logic of tree-diagrams, which they closely resemble. The point is, it is not so much a question of information as of their arrangement and hierarchy in the picture space. This type of line handles both data and metadata.

DLS — How do you transform a passage-line into a tree-diagram?

JM — We use eye tracking. Eye tracking, or oculometrics, enables us to record passage-lines. It breaks these lines down into two elements: the stop and the saccade. The stop (or point of fixation) occurs when there is an intention to fixate on a particular zone or microzone. The wider the stops, the longer the attention focuses on the target. The saccade is the movement from one stop to another.

In the example given (see pages 43, 47 and 51), we observe the different stops and saccades of a passage-line on the photograph of a palm tree. Where did the gaze move to? For how long? Which parts did it dwell on longest? The image can now be divided into areas that reflect the different stopping times of the gaze. If we connect these zones to each other, not according to the chronology of the passage-line, but according to their importance for the gaze, we obtain a tree diagram. With an ever-increasing amount of information to process, the writing of the future will no longer be a matter of information and data, but rather a question of metadata and tree-diagrams.



«La série d'objets émotionnels a été créée d'après des recherches d'images par mots-clefs dans un moteur de recherche, qui se trouvent indiqués en référence pour chaque objet. Chacun d'entre eux incarne une fusion de toutes les empreintes sensorielles compressées en une émotion médiane (#).»

- A. Mot-clef: «trou»  
Émotion médiane: #dégoût
- B. Mot-clef: «œuf»  
Émotion médiane: #joie
- p.54
- C. Mot-clef: «trésor»  
Émotion médiane: #surprise
- D. Mot-clef: «feu»  
Émotion médiane: #colère
- p.57
- E. Mot-clef: «cœur»  
Émotion médiane: #tristesse
- F. Mot-clef: «croc»  
Émotion médiane: #peur

"The series of emotional objects was created from keyword image searches in a search engine; they are referenced for each object. Each of them embodies a fusion of all the sensory impressions compressed into a median emotion #."

- A. Keyword: "hole"  
Median emotion: #disgust
- B. Keyword: "egg"  
Median emotion: #happiness
- p.54
- C. Keyword: "treasure"  
Median emotion: #surprise
- D. Keyword: "fire"  
Median emotion: #anger
- p.57
- E. Keyword: "heart"  
Median emotion: #sadness
- F. Keyword: "fang"  
Median emotion: #fear





Dans l'exemple donné (p. 43, 47 et 51), nous observons les différents points et saccades d'une ligne-passage sur la photographie d'un palmier. Où s'est porté le regard? Combien de temps? Quelles sont les parties sur lesquelles il s'est le plus attardé? L'image peut à présent être découpée en zones qui rendent compte des différentes durées de station du regard. Si nous relient ces zones les unes aux autres non plus par rapport à la chronologie de la ligne-passage, mais selon leur importance pour le regard, nous obtenons un schéma arborescent. Face à une quantité toujours plus importante d'informations à traiter, l'écriture de demain n'est plus celle des informations et des données, mais celle des métadonnées et des arborescences.

DLS – Vous parlez de lignes-contour, pouvez-vous nous en dire plus sur les outils que vous avez mis en place pour les transformer en logogrammes?

JM – La ligne-contour est un décalque d'objet, elle en capture la silhouette. Pour cet aspect de notre recherche, nous avons mis en place la création d'objets inédits avec un designer, Guillaume Erohe du Azac. La question de la déferlante visuelle des lignes-contour sur Internet est aux prémices de ces travaux.

Quand j'effectue une recherche d'images sur Internet, il suffit que je tape le mot « feu » dans un moteur de recherche pour que je sois submergé par une multitude d'images différentes: on voit ici une flamme stylisée, là un incendie, ou même encore l'âtre d'une cheminée.

Le mot-clef de la recherche ne mène jamais à un seul objet ni à une seule impression. Par exemple, si le feu paraît domestiqué dans un foyer, il apporte chaleur, bien-être, et peut

DLS – You spoke about contour-lines. Could you tell us more about the tools you have used to convert them into logograms?

JM – The contour-line is a decal of an object, it captures its outline. For this aspect of our research, we set about creating entirely new objects with a designer, Guillaume Erohe du Azac. The sheer visual flood of contour-lines on the Internet lies at the foundations of this work.

When I search for images on the Internet, I only have to type the word "fire" into a search engine to be overwhelmed by a multitude of different images: here a stylized flame, there a conflagration, or perhaps just a fireplace.

The search keyword never leads to a single object or a single impression. For example, if the fire is in a fireplace in someone's home, it brings a sense of warmth, well-being, and can arouse pleasurable, reassuring sensations. Whereas if the image of fire is threatening, if one sees a house burning, opposite emotions immediately occur. The fire will evoke panic or fear. In a search like that, a single word can induce a whole variety of affective states and emotions.

The shape of the flame's contour-line can evoke other objects, by formal analogy – a tooth, for example. You can imagine the roots of a large molar looking like flames. That would bring other emotions into play, too. What is significant is that two different objects, a flame and a tooth, can evoke the same emotion: "showing your teeth" is a threatening gesture of defence or anger, in the same way that fire can become a weapon.

A single search on the Internet takes us from one contour-line to another, from the flame of a match to a toothache, linked to each other by formal analogy or by the imagination. The search keyword does not therefore

éveiller des sensations agréables, un réconfort. Si, au contraire, l'image du feu est menaçante, si on voit une maison brûler, des émotions contraires vont aussitôt apparaître. Le feu évoquera la panique ou la peur. Suite à cette recherche, un seul mot nous mène à plusieurs colorations affectives, à plusieurs émotions.

La forme de la ligne-contour de la flamme peut évoquer, par analogie formelle, d'autres objets, comme une dent. Figurez-vous les racines d'une grosse molaire ressembler à des flammèches. Ici, d'autres émotions sont également convoquées. Ce qu'il est significatif de remarquer, c'est que deux objets différents, une flamme et une dent, peuvent renvoyer à la même émotion: «montrer ses dents» est un signe menaçant de défense ou de colère tout comme le feu peut devenir une arme.

Une simple recherche sur Internet nous fait voyager d'une ligne-contour à une autre, de la flamme d'une allumette à une rage de dents, liées l'une à l'autre par analogie formelle ou par imagination. Le mot-clef de la recherche n'aboutit donc pas sur une seule image, mais sur une multitude. Le mot de la recherche — ici «feu» — fédère une valeur moyenne de toutes les images. Ce mot, c'est comme un regroupement de toutes les formes singulières, qui s'assimile à une concrétion. Nous avons souhaité penser des formes d'objets qui puissent incarner cette concrétion, qui évoque tout autant la flamme que la dent.

Nous les avons nommés «objets émotionnels». Ils ne renvoient pas à un objet en particulier, mais à un état, une émotion que peuvent susciter la flamme ou la dent de la même façon.

C'est comme le phénomène des *hashtags*. Quand je poste #jesuischarlie, je n'ai pas nécessairement fait l'expérience directe de l'attentat.

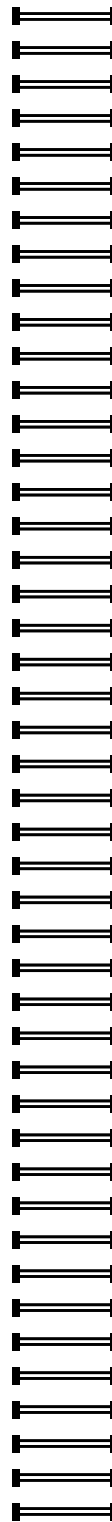
lead to a single image, but to a whole host of images. The search word – in this case “fire” – contains the mean value of all the images. This word is like a grouping of all the singular forms that might compose a concretion. We wanted to create shapes of objects that could embody this concretion, which invokes the flame as much as the tooth.

We have called them “emotional objects”. They do not refer to a particular object, but to a state or emotion, that can be aroused by the flame or the tooth in the same way.

It is like the hashtag phenomenon. When I post #jesuischarlie, it does not mean that I necessarily experienced the terrorist attack directly. I am just expressing an emotional state, an empathy, I am projecting something special, which is unique to me. The hashtag #jesuischarlie is a “synthetic emotion”. Emotional objects are conceived in this way, as concretions of objects that invoke an artificial emotion.

DLS — The fact of moving towards a logographic form of writing also amounts to going back to the writing systems of long-disappeared civilisations, doesn't it?

JM — In a symposium of ethno-linguistic and information science specialists, we discussed this issue at length. The question was: Are there invariant patterns that arise from the breakdown that the eye makes of the visible world in order to detach signs from it? It is a difficult matter to pronounce on. At this point, we can only formulate hypotheses. But, in conclusion, I would like to draw your attention to the visual proximity between Sumerian cuneiform writing and the graphs that we have been producing from passage-lines, which consist of small arrows and rectangles. One final thing: some Mayanists recognize an affinity between



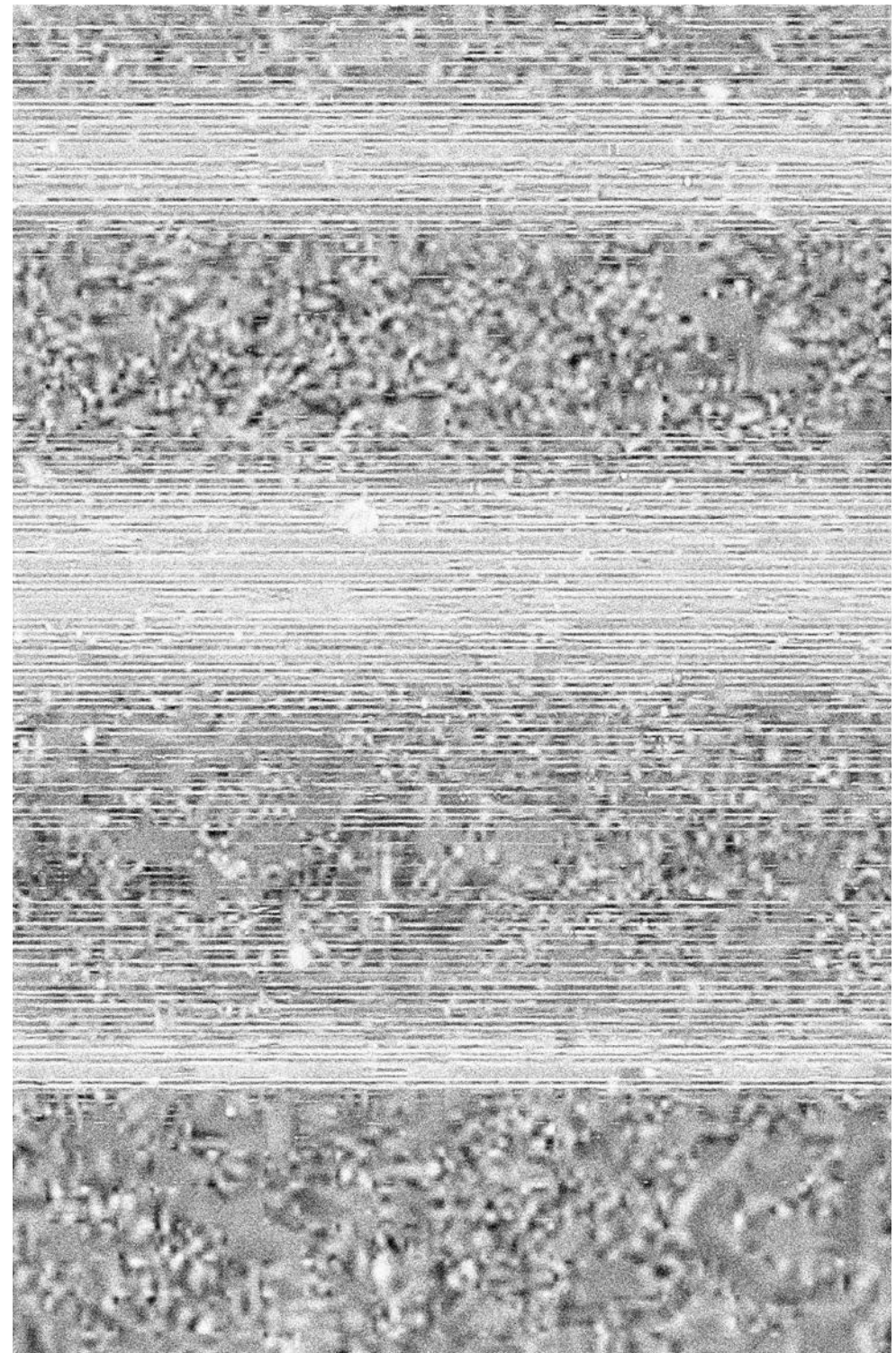
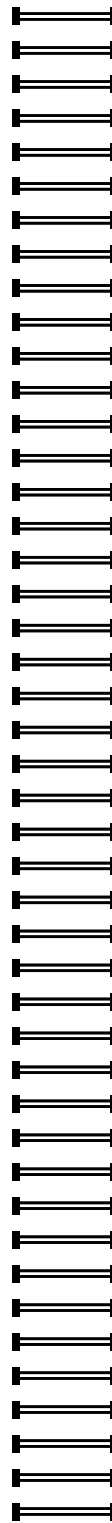
Je témoigne juste d'un état émotif, d'une empathie, je projette quelque chose de singulier, qui m'est propre. Le *hashtag* #jesuischarlie est une « émotion de synthèse ». Les objets émotionnels sont pensés de la sorte, comme des concrétions d'objets appelant une émotion artificielle.

DLS — Aller vers une écriture logographique, n'est-ce pas aussi revenir vers des écritures élaborées par des civilisations disparues ?

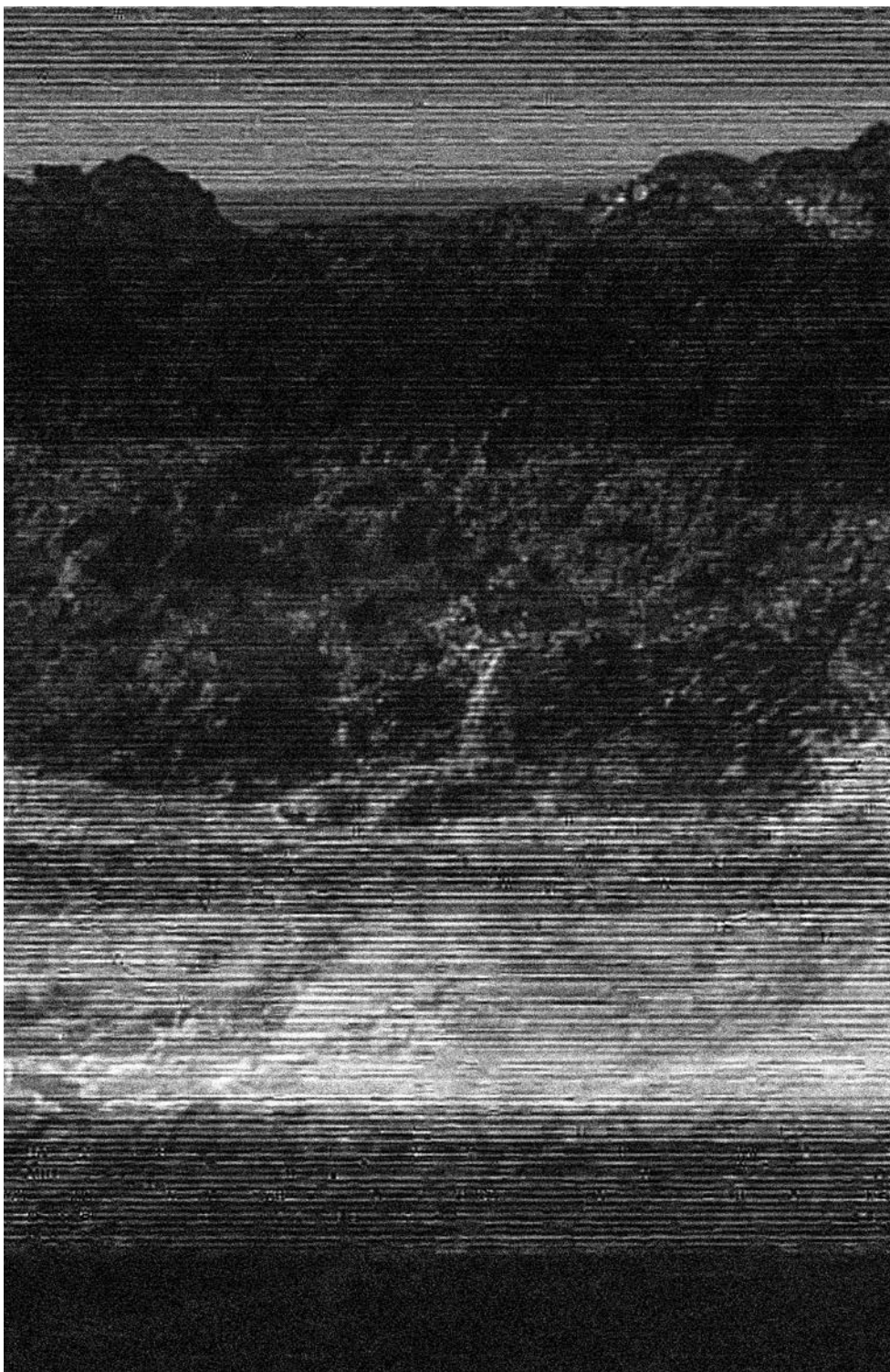
JM — Dans un colloque rassemblant des chercheurs en ethno-linguistique et en sciences de l'information, nous avons beaucoup débattu sur cette question. Y aurait-il des schèmes invariants nés du découpage que l'œil fait du monde visible afin d'en détacher des signes ? Il est délicat de se prononcer sur la question. À ce jour, seules des hypothèses peuvent être formulées. Je souhaiterais juste vous faire remarquer la proximité visuelle entre l'écriture cunéiforme sumérienne et nos graphes issus des lignes-passage, constitués de petites flèches et de rectangles.

En dernier lieu, certains mayanistes reconnaissent dans les objets émotionnels l'agrégat d'affixes, agglutinés les uns aux autres comme des cellules et qui caractérisent les glyphes méso-américains. Cela laisse songeur... La notion de culture, sumérienne ou maya, ne serait pas tant définie seulement par une aire géographique et un contexte historique que par des *habitus* de regard face à l'image, *habitus* que pourrait convoquer à nouveau le monde contemporain.

emotional objects and the clusters of agglutinated, cell-like affixes that characterise Meso-American glyphs. It leaves one wondering. The notion of culture, whether Sumerian or Mayan, should perhaps not be defined so much by a geographical area and a historical context as by a *habitus* of gaze in front of the image, a *habitus* that the contemporary world might well rediscover.







Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition de Daphné Le Sergent, «Géopolitique de l'oubli», présentée au:

- JEU DE PAUME, PARIS, FRANCE  
5 juin – 23 septembre 2018
- CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, FRANCE  
17 mai – 30 septembre 2018  
sous le haut patronage d'Alain Juppé, maire de Bordeaux, président de Bordeaux métropole, ancien Premier ministre, et de Fabien Robert, adjoint au maire en charge de la Culture et du Patrimoine
- MUSEO AMPARO, PUEBLA, MEXIQUE  
8 décembre 2018 – 21 janvier 2019

Cette exposition s'inscrit dans le cadre de «NOVLANGUE\_», une proposition d'Agnès Violeau pour la programmation Satellite 11, avec Damir Očko, Daphné Le Sergent et Alejandro Cesarco.

This book was published on the occasion of Daphné Le Sergent's exhibition *Geopolitics of Oblivion*, held at:

- JEU DE PAUME, PARIS, FRANCE  
5 June – 23 September 2018
- CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, FRANCE  
17 May – 30 September 2018  
under the patronage of Alain Juppé, Mayor of Bordeaux, President of Bordeaux métropole, former Prime Minister, and Fabien Robert, deputy mayor, in charge of Culture and Heritage
- MUSEO AMPARO, PUEBLA, MEXICO  
8 December 2018 – 21 January 2019

This exhibition is part of *NEWSPEAK\_*, a proposal by Agnès Violeau for the Satellite Programme 11, with Damir Očko, Daphné Le Sergent and Alejandro Cesarco.

Daphné Le Sergent tient à remercier /  
Daphné Le Sergent would like to thank:

Agnès Violeau pour son regard; l'équipe du Jeu de Paume et en particulier Eimelia Bagayoko, Marine Morin et Adrien Chevrot; l'équipe du CAPC et notamment Alice Cavender; Jérémy Glâtre; Jacques Malou et le laboratoire du GLIF; Geoffrey Tissier et le LUTIN-Userlab; Les Archives nationales, Françoise Lemaire, Rosine Lheureux et Martine Sin Blima-Barru; Aline Hémond, Jean-Michel Hoppan et Jean-Jacques Glassner; Guillaume Ehore du Azac pour les objets émotionnels, Romain Darnaud pour les photographies, Pierre Feytis pour le design d'animation de la vidéo, Vincent Guiot pour la musique; Hugues Jacquet, Denis Roche, Alain Bernardini et Arno Gisinger; Marion Baldi et Pablo Cordoba qui l'ont assistée sur le projet. Un grand merci à Damien Dos Santos.

Exposition coproduite par le Jeu de Paume, le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux et le Museo Amparo.

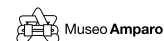
Exhibition co-produced by the Jeu de Paume, the CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux and the Museo Amparo.

Les Amis du Jeu de Paume et les Amis du CAPC contribuent à la production des œuvres de la programmation Satellite.

The Friends of the Jeu de Paume and the Friends of the CAPC contribute to the production of the works in the Satellite programme.

**JEU DE PAUME**

le musée  
d'art contemporain  
de Bordeaux



Les **JEU**  
Amis du **DE**  
**PAUME**

**LESAMISDU**  
**CAPC**

Avec la participation des Archives nationales /  
With the support of the National Archives

**ARCHIVES  
NATIONALES**

Avec le concours du laboratoire du GLIF /  
With the help of the GLIF laboratory



En partenariat avec / In partnership with

**art  
press**



**paris  
art**

*Vidéo A (Géopolitique de l'oubli)*, 2018, *Vidéo B (Géopolitique de l'oubli)*, 2018 et *Géopolitique de l'oubli*, 2018, réalisées à l'occasion de l'exposition, ont été coproduites par le Jeu de Paume, le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux et le Museo Amparo.

*Vidéo A (Géopolitique de l'oubli)*, 2018, *Vidéo B (Géopolitique de l'oubli)*, 2018 and *Géopolitique de l'oubli*, 2018, created for the exhibition, are co-produced by the Jeu de Paume, the CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux and the Museo Amparo.

## JEU DE PAUME

Direction / Director  
Marta Gili  
Secrétariat général / General Management  
Maryline Dunaud  
Administration et finances /  
Administration and Finances  
Claude Bocage  
Régie technique / Technical Services  
Pierre-Yves Horel  
Éditions / Publishing  
Lætitia Moukouri  
Action culturelle / Public Programmes  
Marta Ponsa  
Projets éducatifs / Educational Programmes  
Sabine Thiriot  
Librairie / Bookshop  
Pascal Priest

## EXPOSITION / EXHIBITION

Coordination de l'exposition /  
Exhibition Coordination  
Eïmelia Bagayoko  
Régie technique / Technical Services  
Matthieu Blanchard

## PUBLICATION

Coordination éditoriale / Editorial Coordination  
Marine Morin

Le Jeu de Paume est  
subventionné par le  
ministère de la Culture.

Il bénéficie du  
soutien de la Banque  
Neuflize OBC et  
de la Manufacture  
Jaeger-LeCoultre,  
mécènes privilégiés.



Le Jeu de Paume est  
membre des réseaux  
Tram et d.c.a /  
association française  
de développement des  
centres d'art.



The Jeu de Paume is  
subsidised by the  
Ministry of Culture.



It is supported by  
the Neuflize OBC Bank  
and the Manufacture  
Jaeger-LeCoultre,  
its principal partners.



The Jeu de Paume is a  
member of the networks  
Tram and d.c.a /  
association française  
de développement des  
centres d'art.



## MUSEO AMPARO

Directrice générale / General Director  
Lucía I. Alonso Espinosa  
Directeur exécutif / Executive Director  
Ramiro Martínez Estrada  
Administration  
Martha Laura Espinosa Félix  
Collections  
Carolina Rojas Bermúdez  
Communication  
Silvia Rodríguez Molina  
Maintenance  
Agustín Reyero Muñoz  
Régie technique / Chief Preparator  
Andrés Reyes González

## CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX

Directrice / Director  
María Inés Rodríguez  
Directeur adjoint / Deputy Director  
Philippe Berbion  
Secrétariat de direction / Executive Secretariat  
Béatrice Vigué  
Projets / Projects  
Alice Motard et / and Anne Cadenet,  
Alice Cavender, Cyril Chaumeau, Bernard  
Dulile, Nadine Escudero, Romaric Favre,  
Valérie Lantignac, Martine Péan,  
François Poissay, Évelyne Videau-Sinsou  
Publics  
Myrtille Bourgeois, Léo Corréa,  
Véronique Darmanté, Isalyne Gouault,  
Thibault Mahieux, Stéphane Mallet,  
Julie Nio, Béatrice Vert  
Presse et communication /  
Press and Communication  
Pedro Jiménez Morrás et / and  
Karine Daviaud, Dominique Merle  
Technique / Technical Services  
Christophe Houdent et / and Renaud  
Beaurepaire, Stéphane Espugne-Darses,  
Véronique Huber, Pascal Lacampagne,  
Sylvain Mavel, Samuel Quebre  
Administration  
Maryse Le Bars et / and Beverly Bitard,  
Vincent Castanet, Marinette Claveau,  
Dominique Crouzet, François Denis,  
Valérie Desbailhs, David Dinh, Joëlle Ferré,  
Farida Forgue, Fabien Guet,  
Philippe Labénère, François Magendie,  
Jean-Luc Plétan, Patrick Renard, Julien Rister,  
Bernadette Sallaud, Saddek Tekamara,  
Manuella Vandellos  
Boutique / Museum Store  
Muriel Dupont et / and Marie Lauriat  
Coordination de l'exposition / Exhibition Coordination  
Alice Cavender  
Publication  
Romaric Favre

Le CAPC musée d'art  
contemporain est un  
musée de la Ville de  
Bordeaux.

Il est membre du  
réseau Fusée.

Mécène d'honneur / Honorary Patron



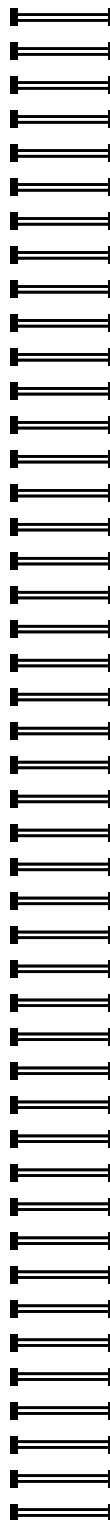
Partenaire fondateur / Founding Patron  
Les Amis du CAPC

Partenaires bienfaiteurs / Leading Patrons  
Fondation Daniel & Nina Carasso  
Lacoste Traiteur

Partenaires donateurs / Patrons  
SUEZ  
Mercure Bordeaux Cité Mondiale  
Château Chasse-Spleen  
Château Le Bonnat  
Le Petit Commerce

The CAPC musée d'art  
contemporain is a  
museum of the City of  
Bordeaux.

It is a member of the  
network Fusée.



Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Amis du Jeu de Paume et des Amis du CAPC.

This book was supported by the Friends of the Jeu de Paume and the Friends of the CAPC.

Traduction anglaise / English translation  
Jeremy Harrison  
Relecture / Proofreading  
Éric Laurent  
Bernard Wooding  
Conception graphique / Graphic design  
Jérémy Glâtre  
Fabrication / Production  
Maryline Robalo  
Photogravure / Photoengraving  
Fotimprim

Distribution France, Belgique / Belgium,  
Luxembourg, Suisse / Switzerland

**les presses du réel**

35, rue Colson,  
21000 Dijon – France  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)  
[info@lespressesdureel.com](mailto:info@lespressesdureel.com)

Distribution internationale /  
International distribution  
Idea Books  
Nieuwe Herengracht 11,  
1011 EK Amsterdam –  
Pays-Bas / The Netherlands  
[www.ideabooks.nl](http://www.ideabooks.nl)

Légendes / Captions

- p. 2-18 : Daphné Le Sergent, *Diluvian stories* (détails / details), dessins / drawings, 2018.
- p. 37, 38, 59, 60: Daphné Le Sergent, *Géopolitique de l'oubli*, vidéo / video, 2018. Coproduction : Jeu de Paume, Paris, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux & Museo Amparo, Puebla.
- p. 53-57 : design des objets émotionnels / Design of the emotional objects: Guillaume Ehore du Azac

Crédits photographiques / Photo credits

p. 53-57 : Romain Darnaud

Toutes les images / All images

Courtesy de l'artiste / Courtesy of the artist.  
© Daphné Nan Le Sergent

Textes / Texts

p. 19-58 : © Daphné Nan Le Sergent

© Daphné Nan Le Sergent, 2018  
© Jeu de Paume, 2018  
© CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 2018  
© Museo Amparo, 2018

Achévé d'imprimer en  
avril 2018 sur les presses de /  
Printed in April 2018 by  
Cassochrome, Waregem,  
Belgique / Belgium

ISBN: 978-2-87721-241-0  
Dépôt légal / Legal deposit  
mai 2018 / May 2018

