



HAL
open science

L'instance Photographique : Pour une requalification de la création en photographie

Hélène Virion

► **To cite this version:**

Hélène Virion. L'instance Photographique : Pour une requalification de la création en photographie. Art et histoire de l'art. Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2014. Français. NNT: . tel-01763193

HAL Id: tel-01763193

<https://hal.science/tel-01763193v1>

Submitted on 10 Apr 2018

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.

Copyright

Université Paris I - Panthéon-Sorbonne
Thèse de doctorat d'Art et Sciences de L'art



L'INSTANCE PHOTOGRAPHIQUE

POUR UNE REQUALIFICATION DE LA CRÉATION EN PHOTOGRAPHIE



Hélène Virion
Sous la Direction de Richard Conte
UMR ACTE

Présentée et soutenue le 03 Juin 2014
Devant un jury composé de

Richard Conte
Professeur des Universités en Art et Sciences de l'art
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Marie Fraser
Professeure des Universités en Histoire de l'art, Art contemporain et Muséologie
Université du Québec

François Soulages
Professeur des Universités et Directeur du Labo Arts des images et Art Contemporains
Université de Paris VIII

Raphaël Baroni
Professeur associé de didactique à l'Ecole de français langue étrangère
Université de Lausanne

Olivier Richon
Professeur de Photographie
Royal College of Art de Londres

Tome II

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance envers celles et ceux qui m'ont soutenue dans mes recherches.

Je souhaite tout particulièrement remercier mon directeur de thèse, Monsieur Richard Conte qui a su croire en un sujet embryonnaire et a su être attentif, disponible pour encadrer cette étude.

J'exprime également toute ma gratitude aux membres du jury, à Madame Marie Fraser, Monsieur François Soulages, Monsieur Olivier Richon et Monsieur Raphaël Baroni dont les écrits, conférences et expositions ont nourri mes recherches.

Je leur suis très reconnaissante d'avoir accepté de faire de cette soutenance, un moment de questionnements et d'échanges.

Je remercie mes proches, pour leur bienveillance et leur confiance.

À mes parents,

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
TABLE DES MATIERES	4
INTRODUCTION.....	6
PREMIERE PARTIE - REPENSER LE TEMPS PHOTOGRAPHIQUE.....	20
<i>CHAPITRE 1: DÉPASSER LA FIXITÉ.....</i>	<i>21</i>
1.1 <i>La Chambre Claire</i> ¹ , une définition partielle du photographique.....	21
1.2 En finir avec un passé, daté, révolu.....	33
1.3 Pour une dissolution de la fixité	44
<i>CHAPITRE 2 : COMPOSER AVEC L'IMMOBILITÉ.....</i>	<i>55</i>
2.1 Une esthétique du fragment.....	55
2.2 Entre déstructuration et restructuration.....	65
2.3 Une composition troublante.....	79
<i>CHAPITRE 3 : DILATER L'INSTANT.....</i>	<i>92</i>
3.1 [Dés]embaumer ² le temps.....	92
3.2 Densifier le drame	101
3.3 Exposer le temps panoramique au tourment.....	110
DEUXIEME PARTIE - CONSTITUER UNE PENSANTEUR DRAMATIQUE.....	118
<i>CHAPITRE 4 : LES RECOURS AU REBOURS.....</i>	<i>119</i>
4.1 Dans l'impatience d'un déploiement.....	119
4.2 Une expérimentation de l'attente	129
4.3 En proie au doute	137
<i>CHAPITRE 5 : EPROUVER LE SUSPENS.....</i>	<i>146</i>
5.1 Faire le « deuil » ³ de l'événement.....	146
5.2 Escompter malgré tout	156
5.3 Face à l'impasse	163
<i>CHAPITRE 6 : DEVANCER LA CHUTE.....</i>	<i>171</i>
6.1 Dans l'obscurité, une lueur ?	171
6.2 Faire avec le vide, faire avec le manque.....	181
6.3 En proie au doute	193

¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.

² Nous détournons la formule d'André Bazin « embaumer le temps ». André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du cerf, 1974, p. 14.

³ Le terme de « deuil » évoque la série *Grief* de Erwin Olaf sur laquelle nous ouvrons notre recherche.

TROISIEME PARTIE - COMPOSER L'EXPERIENCE D'UNE TENSION	205
<i>CHAPITRE 7 : SUSPENS, SUSPENSION, SUSPENSE</i>	206
7.1 Brouiller les pistes.....	206
7.2 Conditionner une errance.....	215
7.3 Devancer le risque.....	225
<i>CHAPITRE 8 : INSTAURER UN « VERTIGE »</i> ⁴	235
8.1 Au-dessus du vide.....	235
8.2 « Sueurs Froides » ⁵	245
8.3 Au risque de la <i>chute</i>	254
<i>CHAPITRE 9 : FAIRE DU MANQUE UN PARADIGME</i>	264
9.1 Dans le silence narratif.....	264
9.2 L'annonce d'un bruit sourd.....	273
9.3 « Déjà une porte bat derrière la porte » ⁶	283
CONCLUSION	295
BIBLIOGRAPHIE	308
ESSAIS ET ECRITS.....	308
MONOGRAPHIE D'ARTISTE ET CATALOGUE D'EXPOSITION.....	312
ACTES DE COLLOQUE.....	312
THESES.....	312
ARTICLES DE REVUES.....	313
ARTICLES INTERNET.....	314
INDEX DES NOMS	315
ARTISTES ET CINEASTES.....	315
THEORICIENS.....	317
INDEX DES NOTIONS	319
TABLE DES ILLUSTRATIONS ET ŒUVRES CITEES	321

⁴ Référence à Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁵ Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁶ GRACQ (Julien), *La Presqu'île*, Paris, Éd. J. Corti, 1970, p. 116.

INTRODUCTION

« Mais le voilà tout seul, pris par les ailes, il se venge. Il nous fait croire qu'il a plus de sens qu'il n'a de fonctions. Il n'était qu'un *moyen*, et le voici devenu fin, devenu l'objet d'un affreux désir philosophique. Il se change en énigme, en abîme, en tourment de la pensée. »⁷

L'instant, comme l'instantanéité se confrontent à une ambiguïté temporelle. Ils se heurtent au temps valérien. Ils se soumettent à la conjoncture de cet « objet d'un affreux désir philosophique »⁸. Auguste Scheler dans son « dictionnaire d'étymologie », pour ne reprendre qu'une partie de l'intitulé de son ouvrage, en pose d'ailleurs les contradictions. « En termes de grammaire l'adj. latin *instans* signifiait présent. Or le présent n'est, relativement au passé et à l'avenir, qu'un point dans l'espace et n'a qu'une durée fugitive. »⁹. Il n'est de fait qu'un moment fugace, transitoire sur le continuum du temps. La paradoxalité est posée et s'impose ainsi à notre recherche, en dépit de l'avertissement de Paul Valéry ou de Blaise Pascal, comme un chemin de traverse inévitable. Il nous confronte à son essence complexe. Il conditionne notre propos de ses « définitions [qui] ne sont faites que pour désigner les choses que l'on nomme, et non pour en montrer la nature »¹⁰.

⁷ Extrait de la conférence de Paul Valéry donnée à Oxford et publiée sous la mention « The Zabaroff lecture for 1939. Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 1317.

⁸ *Ibid.*

⁹ Auguste Scheler, *Dictionnaire d'étymologie française d'après les résultats de la science moderne*, Bruxelles, A. Schnée, 1862, p. 23.

¹⁰ Pascal Blaise, « De l'esprit géométrique et de l'art de persuader », *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1963, p. 330.

« Le temps est de cette sorte. Qui le pourra définir ? [...] À cette expression, *temps*, tous portent la pensée vers le même objet : ce qui suffit pour faire que ce terme n'ait pas besoin d'être défini [...] car les définitions ne sont faites que pour désigner les choses que l'on nomme, et non pour en montrer la nature. »¹¹

Le temps serait de cette sorte, si nous nous permettons de mettre au conditionnel la phrase de Blaise Pascal. Il subordonnerait notre recherche à la complexité de son essence. Surtout il l'engagerait vers une intrication temporelle, dont nous tirerons parti, en vue d'en révéler une nouvelle forme photographique, car comme le temps, « la photographie se dérobe »¹², si nous reprenons Roland Barthes.

La photographie serait en mesure de se soustraire à l'instantanéité. Elle ne saurait se contraindre à une coupe immobile du temps et rejoindrait ainsi l'« idée première de proximité [qui] survit encore dans la locution à *l'instant* »¹³. Ce pourquoi nous décelons de la filiation étymologique existant entre l'adjectif *instans*, *instantis* et son dérivé *instantia*, un trait d'union entre l'instant et l'instance. Plus précisément nous sondons une ouverture poétique. Nous puisons de cet infime espace de temps, une densité susceptible de questionner le moment de la prise de vue, par une sollicitation vive, pressante. De cette détermination, tenue par un devenir potentiel, nous concevons une percée poétique envisageable. Ce pourquoi nous interrogerons le temps photographique, en vue de faire de l'instance un nouveau paradigme. Une notion d'ailleurs discutée par Pierre Damien Huyghe dans son essai *Le devenir peinture*¹⁴, dont nous nous dissocions d'emblée. Car nous préférons à sa définition de

¹¹ *Ibid.*

¹² Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, p.14.

¹³ Auguste Scheler, *Dictionnaire d'étymologie française d'après les résultats de la science moderne*, Bruxelles, A. Schnée, 1862, p. 23.

¹⁴ Pierre-Damien Huyghe, *Le devenir peinture*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1996, p. 64.

l'« ambition d'une graphie lumineuse qui vaudrait autant par l'absoluité de sa vitesse que par la fidélité de son report »¹⁵, une autre forme d'imminence.

« L'idée de la photographie, c'est l'idée d'une prise à vif de la perception. [...] Dans le vocabulaire des théories antiques de la perception réactivé indirectement par Alberti dans son propos sur les « rayons visuels », il s'agirait d'un *phantasme* saisi dans sa venue à l'œil. L'instance photographique est ainsi, avant la photographie au sens ordinaire du terme, l'idée d'une capture de la perception avant l'accomplissement de cette dernière, dans sa donnée. »¹⁶

À « l'idée d'une capture de la perception avant l'accomplissement de cette dernière »¹⁷, nous distinguerons un pan sémiotique tenu par une perspective dramatique. Nous poursuivrons une autre voie poïétique, non pas dans ses informations comme il en fait l'état, mais dans une conception dérivée du latin *instantia*. Nous puiserons de sa signification d'imminence ou de proximité, une forme susceptible d'extraire le médium photographique de la chape sémiotique qui le relègue à l'instantanéité. Nous sonderons de cette aspiration vers l'imminent, une ouverture théorique, susceptible de soustraire l'image de l'ancrage passé, daté et révolu de la captation photographique. Autrement dit, nous concevrons par cette détermination des résonances susceptibles de délester l'image du poids d'une théorie générale toujours d'usage, développée durant le dernier quart du XXème siècle.

Le temps photographique ne saurait se réduire à cette coupe immobile prélevée sur le continuum du temps. Il ne saurait se contraindre à un fragment révolu détaché de

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

ses perspectives temporelles et dramatiques, en regard des essais de Beaumont Newhall, de Roland Barthes ou de André Rouillé. Ce pourquoi nous tenterons de définir une autre voie théorique à l'image photographique. Nous ambitionnerons de densifier l'instantanéité d'une manipulation digitale, non sans nous engager vers le soupçon qui pèse sur certaines photographies contemporaines. Comment ne pas succomber à la force du cliché de Gaza, pris par le photojournaliste Suédois Paul Hansen, récompensé par le prix World press 2012 ? Comment ne pas se fier à cette photographie documentaire, avant de déceler sous l'éclairage subtilement remanié, un post-traitement évident ? Le sens ontologique de l'image photographique glisse, non sans susciter nombre de polémiques. Nous nous positionnerons dans cette voie, faisant de la crédulité, bien souvent accordée aux images, la source des enjeux de notre recherche. Nous userons pour cela de la « déstructuration d'un ordre premier »¹⁸, emprunté à Myriam Watthee-Delmotte, en vue de composer un nouveau régime d'image.

« Ainsi fonctionne le procédé du collage, qui est destruction d'un ordre premier et reconstruction d'un contexte nouveau, en décalage avec le sémantisme de la figuration initiale et sans compte à lui rendre. »¹⁹

À partir d'un procédé analogue nous interrogerons la substance de l'image contemporaine. Surtout nous en dérangerons les codes par la restructuration digitale d'une photographie unique, illusoire et troublante.

¹⁸ Myriam Watthee-Delmotte, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *Image [&] Narrative*, Issue 15. Battles around Images: Iconoclasm and Beyond, publication : novembre 2006, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/watthee_delmotte.html.

¹⁹ *Ibid.*

L'instantanéité photographique, reconsidérée dans sa forme, interrogerait ainsi son essence. Elle questionnerait son contenu, comme la situation scellée dans l'immédiateté d'un récit sans passé ni avenir. La constitution d'un ordre nouveau deviendrait ainsi l'hypothèse d'une échappatoire à l'ici et maintenant, liée notamment à la pensée barthienne. Elle s'imposerait comme la perspective concevable d'un drame à définir dans sa forme comme dans sa teneur. Ce pourquoi nous pousserons notre intention vers cette situation visuelle où « la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique »²⁰. Dans la lignée de la *Poétique du récit*²¹ de Roland Barthes, nous déconstruirons l'image pour mettre en scène un drame, au sens théâtral du terme. Nous détournerons la réalité prélevée afin de composer le drame. Nous déborderons ainsi l'instantanéité photographique et la pousserons sur le pan d'une intrigue susceptible de conditionner un mystère fictionnel.

La déstructuration de l'instantanéité, à la faveur de la structuration d'un ordre nouveau, formaliserait un possible flottement photographique. Elle densifierait ainsi l'immédiat d'un suspens intrigant, lié aux questionnements avancés par André Rouillé, à savoir « qu'est-ce qui s'est passé ? » comme « Qu'est-ce qui va se passer ? »²². Elle repousserait les bornes de l'instant autour de cette attente. Comme elle modulerait la teneur de l'événement, dans la mesure où raconter une histoire n'est pas comparable à tout dévoiler. Elle conditionnerait ainsi le drame d'un agencement numérique volontairement carencé. Ce pourquoi nous préserverons les mises en scène panoramiques, de l'écueil émis par Russell Banks dans la monographie de Gregory Crewdson, *Beneath the roses*²³.

²⁰ Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 52.

²¹ *Ibid.*

²² André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 290-291.

²³ Gregory Crewdson, Russell Banks, *Beneath the Roses*, New York, Éd. Harry N. Abrams, 2008.

« Historiquement, la plupart des photographes, et même des photographes de plateau influencés par le cinéma – à l’instar de Henry Peach Robinson, le pionnier de l’époque victorienne, ou de certains quasi-contemporains de Crewdson, tels que Jeff Wall et Cindy Sherman –, sont exhaustifs : ils prétendent raconter toute l’histoire. Tout ce qui se trouve hors du champ de l’image est rendu *ipso facto* insignifiant ; cela ne mérite pas qu’on y attache du sens. »²⁴

Une critique acerbe dont il prolongera d’ailleurs le propos en caractérisant les artistes ici précités de « véritables *tableaux mourants* »²⁵. Même si nous nous dissociions de ce réquisitoire, nous en considérons la portée, comme une mise en garde contre les faits photographiques trop éloquents. Un risque face auquel nous revendiquerons un suspens, tenu par un fait escompté. Nous constituerons une vacance narrative, qui ne livrera pas la totalité du drame, mais n’en révélera qu’une intrigue maintenue dans l’incertitude.

Dans le sillage de Gregory Crewdson, nous nous attacherons à un ébranlement, sous la surface, comme à une amorce poétique. Nous tenterons de densifier l’arrêt imposé par l’instantanéité, d’une épaisseur dramatique dont les perspectives troublent, inquiètent, interrogent. Car attendre n’est-ce pas déjà dépasser l’immédiat du présent photographique, d’une imminence potentiellement tenue par une perspective dramatique? Escompter un devenir n’est-ce pas densifier l’instant de « ce vide inquiétant, fait de silence et d’immobilité » desquels « peuvent naître et se

²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵ *Ibid.*

développer, comme en un nouvel espace psychique, la réflexion, la pensée et le désir
»²⁶ avancé par Aimé Agnel à propos des films d'Alfred Hitchcock.

« Quelque chose nous manque, qui n'a pas encore de nom, et l'attente devient souffrance. Rien ne va plus de soi, les valeurs qui nous portaient paraissent maintenant dérisoires [...] L'insatisfaction paralyse l'action qui s'épuise et s'arrête ; les projets, jusque-là si évidents, si lourds de sens, sont mis en suspens... Dans ce vide inquiétant, fait de silence et d'immobilité, peuvent naître et se développer, comme en un nouvel espace psychique, la réflexion, la pensée et le désir »²⁷

Du « regard qui trompe l'ennui »²⁸ hitchcockien, nous sonderons une réponse à ses interrogations. Nous puiserons les ressources d'une nouvelle expérience, susceptible d'épaissir l'intrigue photographique. Pour cela nous dégagerons de l'histoire des images qui provient du cinéma, de la vidéo, une mise à l'épreuve du moment photographique. Nous composerons cette carence susceptible d'ouvrir l'expérience de l'image aux potentialités du manque. Nous l'engagerons vers cette incertitude où « peuvent naître et se développer, comme en un nouvel espace psychique, la réflexion, la pensée et le désir »²⁹. Comme nous tenterons d'interroger et de dépasser les paradigmes photographiques établis, par une nouvelle forme à définir, dans le prolongement des pratiques contemporaines de l'image.

Avant de présenter les articulations majeures de notre recherche, nous justifions l'emprunt de certaines formes terminologiques à d'autres sphères artistiques. Car

²⁶Aimé Agnel, « Un regard qui trompe l'ennui « Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne]. Mars 2004 (n° 111) disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-3-page-87.htm>, consulté le 25 février 2013.

²⁷ Aimé Agnel, « Un regard qui trompe l'ennui « Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, *op. cit.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

notre réflexion puisera du côté du romanesque, du théâtral ou du cinématographique notamment, un glissement linguistique et sémiotique pour parer aux limites de la théorie photographique. Au service de l'argumentation, les termes de *drame*, d'*intrigue*, de *mise en scène* ou de *suspense* seront mis au service d'un nouvel argumentaire photographique. Nous nous en expliquerons et puiserons de cette interdisciplinarité une ouverture poïétique pour le médium photographique. Tenus par cette intention, nous déploierons notre thèse autour de trois axes majeurs. Tout d'abord la première partie visera à désenbaumer le temps photographique en regard des pratiques artistiques contemporaines. Puis la seconde ambitionnera de densifier l'instant photographique d'une portée énigmatique. Enfin la troisième confrontera le suspens photographique à la pesanteur dramatique.



L'ensemble des neuf chapitres visera à pousser l'instantanéité sur le pan d'une suspension dramatique intrigante, non sans convoquer une histoire des images qui provient des médiums en mouvement. Car au risque de devenir poreux aux autres arts, nous confronterons l'instance photographique à la littérature, comme à la composition picturale. Comme nous irons chercher du côté de la vidéo ou du cinéma, la constitution d'une forme à la source de notre poïétique.

Dès le premier chapitre, nous révélerons le paradoxe de *La Chambre Claire*³⁰ de Roland Barthes. Nous puiserons de la « Photographie du jardin d'hiver »³¹ une contradiction théorique à la source d'enjeux ontologiques. Nous confronterons dans

³⁰ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit.

³¹ *Ibid.*, p. 54 - 56.

son sillage le noème « ça-a-été »³² barthien aux réminiscences d'un passé, perceptible dans le débord de l'image. L'intention sera de faire de cette ambiguïté, une percée théorique susceptible d'extraire l'image photographique de la chape d'un temps irrémédiablement daté et révolu. Il s'agira pour cela d'en épaisir la forme comme la perception, cherchant dans son contexte comme dans ses perspectives une possible densification de l'instant. De Gilles Deleuze à Joan Fontcuberta, nous tenterons d'avancer un nouveau régime susceptible de requalifier l'image photographique. Car « la photographie, mise en scène ou modifiée par diverses opérations de transfert, fait signe »³³.

La photographie ferait « signe »³⁴. Elle conditionnerait l'immédiat photographique d'un devenir hypothétique. Elle le déterminerait d'une perspective imminente susceptible de peser sur l'image. Car *l'imminentia*, laisserait planer sur l'événement panoramique, le poids du doute. Elle accablerait l'image photographique de l'exigence d'un questionnement. L'interrogation d'André Rouillé, à savoir « Qu'est-ce qui va se passer ? »³⁵, en orienterait la structure. Elle l'épaissirait d'une attente à même de densifier l'instant photographique. Elle l'engagerait dans le sillage de la pensée de Paul Valéry, vers l'ambiguïté dramatique d'un suspens. Elle ébranlerait ainsi la situation immédiate d'un trouble formel, comme d'une appréhension à définir.

Entre immédiat et imminent, nous structurerons numériquement et déterminerons cette autre voie. Nous en puiserons l'essence d'un suspens éprouvant. Ce pourquoi nous interrogerons dans le sillage de Edward Hopper ou de Gregory

³² Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit., p. 148.

³³ Régis Durand, *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*, op. cit., p. 49.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

Crowdson, ces drames qui « ne se résolvent jamais vraiment »³⁶. Car il nous importera de composer cet instant pris entre immédiat et imminent. Pour cela, une mise en paradigme de notre l'hypothèse de recherche à l'« imminence suspendue »³⁷ de Friedrich Nietzsche sera nécessaire. Comme une confrontation au « présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »³⁸ de Julien Gracq sera déterminante. Car nous solliciterons de ce seuil, de cette précarité dramatique, une suspension intrigante. Nous nous engerons pour cela à composer l'instant d'un trouble et à densifier l'événement photographique d'une « tension narrative »³⁹ non sans évoquer la théorie de Raphaël Baroni.

La suspension de l'événement supposerait une densification de l'instant. Elle résonnerait comme un délai en attente, comme une densité de temps liant passé, présent et futur. Nous y puiserons une épaisseur dramatique à traverser. Nous questionnerons en ce sens l'épreuve de Paul Ricœur, comme de Raphaël Baroni, en vue de constituer un trouble en suspens. Car si nous reprenons Alain, « nous sommes ainsi faits qu'attendre est la même chose pour nous que craindre. »⁴⁰. Nous réévaluerons donc l'instant, en regard de cette indétermination susceptible d'épaissir l'expérience esthétique d'une intention dans le prolongement d'Emmanuel Levinas ou de Marie Francis. Nous nous y rapportons d'autant plus déterminés de l'ambition d'épaissir l'instant d'un devenir, tout aussi indécis et pesant que le théâtre de l'absurde de Samuel Beckett ou l'indolence romanesque de Julien Gracq.

³⁶ Gregory Crowdson, « Aesthetics of Alienation : Gregory Crowdson on Edward Hopper », *TATE ETC.*, Summer 2004, p. 42-47.

³⁷ Marie José Pernin Sergissement, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1999, p. 435.

³⁸ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1981, p. 177.

³⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

⁴⁰ Alain, « Les idées et les âges », *Les passions et la sagesse*, Paris, Gallimard, 1960, p. 32.

L'intrigue photographique déterminerait un suspens. Elle conditionnerait une épreuve dramatique tenue par le doute. Elle densifierait l'instant de l'indétermination hégélienne d'« être sûr de ce qui vient » et tout à la fois de « ne pas savoir ce qui va venir »⁴¹. Ce pourquoi de cette ambivalence, nous affinerons nos structures. Nous les composerons de cette indétermination pesante, voire éprouvante que nous nous permettons de mettre en paradigme avec les œuvres fascinantes de d'Erwin Olaf. Nous userons pour cela de la « puissance du temps contraint »⁴² de Paul Valéry mais aussi de la satisfaction paradoxale avancée par Raphaël Baroni. Car le doute conditionnerait le présent d'anticipation photographique d'une inconnue. Il le structurerait d'une incidence prévisible, d'un devenir préoccupant, qui ouvrirait notre poïétique à une appréhension.

Le flottement prendrait dès lors un sens sémiotique déterminant. Il conditionnerait la proposition plastique d'une indécision comme une perturbation dramatique. Il affinerait surtout l'expérience du suspens, d'une errance pesante. Or comment générer ce type de densité énigmatique, sans craindre de faire du manque, le risque de ce que Marie Francis nomme un « échec apparent qui clôt l'attente »⁴³ ? Nous puiserons une réponse exploitable de la constitution d'images susceptibles de tisser les liens de l'intrigue, sans les dénouer. Dans le sillage d'œuvres liées au défilement des images d'Alain Resnais à Jesper Just, nous poursuivrons la voie de l'énigme. Nous ne nous plongerons pas dans l'enquête du script d'Alain Robbe Grillet, mais nous confronterons à son *aenigma*, à son ambiguïté. Car de cette intention nous spécifierons l'instance photographique d'une forme carencée, en

⁴¹ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Éditions J. Vrin, 1996 p. 28.

⁴² Paul Valéry, « Alph[abet] », *Cahiers*, fac-similé intégral, Tome XIII, Paris, C.N.R.S., 1957, p. 184.

⁴³ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979, p. 285.

mesure d'induire la nécessité « de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »⁴⁴ en regard du postulat barthien.

Le manque deviendrait lacune. Il se densifierait d'une irrésolution revendiquée comme d'une interpellation. N'en émanerait nulle attente fondée, mais une expectative, comme une incitation à investir le flottement narratif. Que faire en effet lorsque l'indétermination enrayerait d'emblée le récit et le contraint à un devenir carencé, pour ne pas dire à un vide au sens étymologique de *vaccus* ? Afin de répondre à cette interrogation, nous opérerons, du code herméneutique barthien, un glissement vers un code plus hermétique. Nous concevrons pour cela dans le sillage de Christian Patterson ou Salla Tykkä, la forme d'une structure tenue par un mystère à résoudre. Car dans la lignée de ce manque structurel et dramatique, nous préciserons l'instance photographique d'une appréhension. Nous suivrons l'hypothèse, dans le prolongement de la linguistique de Roman Jakobson ou du suspense de François Truffaut, d'un flottement susceptible de creuser la temporalité d'une incertitude.

Le suspens panoramique trouverait dans la dimension du « *sens suspendu* »⁴⁵ émis par Roland Barthes, l'ouverture d'une réévaluation sémantique. Nous en affinerons l'intention en regard des propos de Martin Heidegger selon lesquels « toute réponse ne conserve sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste ancrée dans le questionnement. »⁴⁶. Nous y puiserons une résonance énigmatique en mesure de renforcer le flottement dramatique d'une tension féconde. De l'errance vidéo au suspense cinématographique, nous constituerons un ressort dramatique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ Roland Barthes, « Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, n°147, septembre 1963, p. 20-30.

⁴⁶ Martin Heidegger, trad. Wolfgang Brokmeier, « L'origine d'une œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 80.

tenu entre hésitation et hermétisme. Entre attente, *tease*, et mystère l'instance photographique trouverait une densité en mesure de soutenir l'expectative. Or comment maintenir ce sentiment dramatique, sans lui faire courir le risque d'un renoncement à l'affût au creux de l'univers panoramique?

D'un manque à combler au dessaisissement narratif, l'énigme photographique s'éprouverait, inaccessible. Elle nous confronterait ainsi au risque de l'expérimentation de cette insignifiance, contre laquelle Marie Francis nous met en garde. Mais elle déterminerait surtout cette « tétanie délicate »⁴⁷, cet état d'hyperexcitabilité emprunté à Francis Bordat. Elle se structurerait de cette forme transgressive, dans la lignée des contes tronqués. Comme elle se densifierait d'une tension dramatique qui proviendrait du suspense cinématographique. Car elle déterminerait par le doute une expérience poétique du dépouillement, comme un retour aux sources hopperiennes. Dans la mesure où, nous nous trouverions trahis, abusés par cette forme dramatique, qui finalement ne nous promet aucune réponse à l'énigmatique. L'instance photographique se structurerait de l'enjeu de ce manque, plus encore de cette impossibilité poétique « d'achever le mouvement de la synthèse compréhensive »⁴⁸.



L'instance interrogerait l'essence de l'instant photographique. Elle questionnerait les paradigmes photographiques à l'œuvre. En ce sens par un cheminement conceptuel et plastique, nous poserons l'hypothèse d'une requalification de l'instantanéité. Nous composerons un suspens, un manque à combler. Nous affinerons notre axe de

⁴⁷ Francis Bordat « Pour le suspense quand même ! », *Le suspense au cinéma*, *CinémAction*, n°71, 2^{ème} trimestre 1994, Corlet/Télérama, p. 191.

⁴⁸ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, *op. cit.*, p. 107-8.

recherche de cette potentialité de l'image à densifier le drame. À l'appui d'un corpus d'œuvres, non exhaustif, nous puiserons de la création contemporaine un cheminement poïétique, en mesure de densifier le suspens de la prise de vue, d'une forme de tension assimilable au suspense cinématographique. Pour cela dans un souci phénoménologique, du romanesque aux films du genre, nous préciserons la forme de l'instance photographique. Toutefois nous n'aurons pas la prétention d'instaurer un concept. Nous tenterons bien plutôt de traduire par le terme d'instance, une forme visuelle contemporaine existante, trop peu théorisée sous cet angle dialectique. Nous soulèverons un pan théorique dont il n'existe à ce jour aucune étude approfondie dans les domaines des arts et sciences de l'art. Un versant auquel nous tenterons d'apporter, par un glissement sémiotique initié par la forme latine *instans*, des propositions de recherche et de création.

PREMIÈRE PARTIE

REPENSER LE TEMPS PHOTOGRAPHIQUE

CHAPITRE 1: DÉPASSER LA FIXITÉ

« La photographie, mise en scène ou modifiée par diverses opérations de transfert, fait signe non pas vers quelque chose qui aurait été, mais vers quelque chose à venir. Ce n'est plus une trace ou une empreinte, c'est un artefact qui prend place dans une nouvelle forme de dramaturgie visuelle.»⁴⁹

1.1 *La Chambre Claire*⁵⁰, une définition partielle du photographique

« La fiction commence là où s'arrête la pose et cette dernière se contente de la mise en scène minimum »⁵¹. De cette critique de Gilles Verneret à propos des photographies de l'artiste finlandaise Elina Brotherus, nous puisons une entame poïétique. Nous sondons une percée théorique à même de dépasser l'instantanéité photographique. Car l'essence de l'image contemporaine glisse. Elle se dérobe à la fixation d'un instant passé, daté et révolu pour prendre forme dans une configuration nouvelle de temps et de drame. C'est pourquoi nous déterminons notre propos de la volonté de dépasser l'instant photographique d'une instance suppléant au noème barthien « ça-a-été »⁵², une conjecture déterminée par les sillons dramatiques qui en émanent. Nous

⁴⁹ Régis Durand, *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*, Paris, Éd. Marval, 1994, p. 49.

⁵⁰ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.

⁵¹ Gilles Verneret, « Une saison Finlandaise en France », *Photos Nouvelles*, n°50, mars-avril 2008, p. 6.

⁵² Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit., p. 148.

posons, par un fragment du *Discours du récit*⁵³ de Gérard Genette, l'hypothèse à suivre.

« C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit. »⁵⁴

Si nous suivons sa logique, l'« instance narrative »⁵⁵ s'imposerait comme une problématique susceptible de densifier le moment photographique. Elle se déterminerait d'un fondement susceptible d'engager la coupe immobile de la prise de vue, vers les potentialités d'un récit. Des capacités certes attachées à une réflexion littéraire, mais dont nous considérons la portée transposable à l'instance photographique. Car nous y puisons un conditionnement potentiel de l'image photographique, dans une perspective analogue au récit. Or comment faire de l'instantanéité cette forme de sollicitation dramatique, alors que nul prolongement, nulle répercussion efficiente ne prendra forme à partir des « traces qu'elle a laissées »⁵⁶ ?

Sur les traces de Gérard Genette, nous prenons le chemin d'une narration en suspens. Nous arpentons l'instant hors des sentiers battus, en vue de baliser un itinéraire théorique inédit. Nous poursuivons la piste d'une pesanteur photographique décelable sous l'instantanéité. Nous nous engageons dans cette voie, dans le sillage de Jeff Wall, Gregory Crewdson, Erwin Olaf, Philip-Lorca diCorcia ou de photographes émergentes comme Ellen Kooi, Susanna Majuri ou Paola di Pietri. Nous y observons la manière dont l'image photographique « oppose au mouvement

⁵³ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 (1972), p. 221.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

du monde son mouvement singulier »⁵⁷, si nous reprenons à notre compte les propos d'Alain Fleischer. Nous en décelons aussi une détermination liée à l'hypothèse posée par Olivier Richon selon laquelle « *photographs enable us to think, beyond the Parmenidian prohibition, the possibility that not-being is* »⁵⁸. En regard de ces problématiques contemporaines, nous défendons une autre voix à l'image photographique. Nous sondons une forme extraite de toute indicialité. Ce pourquoi nous excluons d'emblée les querelles induites par l'enregistrement visuel qui « nie la complexité des pratiques de correction et de perfectionnement de l'image »⁵⁹. Nous tentons de déborder la véracité comme l'instantanéité, au profit d'un nouvel état photographique puisant son essence du discours de Paul Valéry, lors de la célébration du Centenaire de la Photographie du 7 janvier 1939.

« Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut, de soi-même *s'inscrire* ; et il faut bien reconnaître qu'en fait, le développement de ce procédé et de ses fonctions a pour conséquence une sorte d'éviction progressive de la parole par l'image »⁶⁰

De ce dépassement du récit par l'image nous entendons résonner les capacités dramatiques de la captation photographique. Nous concevons surtout une perspective déterminante pour l'essence de l'instance.

⁵⁷ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galade Éditions, 2008, p. 82.

⁵⁸ Nous traduisons : « que les photographies nous permettent de penser, au-delà de l'interdiction Parménidienne, la possibilité d'un être qui n'existe pas. ». Olivier Richon, « The Sophist and the photograph », Daniel Rubinstein, Andrew Fisher (dir.), *Philosophy of Photography, Vol. 1, n°1*, Éd. Intellect, Printemps 2010, p. 38.

⁵⁹ André Gunthert, « Sans retouche », *Études photographiques* [En ligne]. 22 septembre 2008, disponible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>, consulté le 05 février 2010.

⁶⁰ Paul Valéry, *Bulletin de la société français de photographie et de cinématographie*, mars, 4^{ème} série, tome 1, n°3, Paris, Société française de photographie et de cinématographie, 1939, p. 71.

Dans le sillage de Jeff Wall, nous posons l'intention d'une image photographique en mesure de transcrire un événement, plus large qu'un infime fragment de temps. Pour cela nous poursuivrons un cheminement théorique susceptible d'ouvrir l'instantanéité aux « explorations narratives »⁶¹ empruntées à Marie Fraser. Nous nous dirigerons sur les sentiers balisés de Gérard Genette, en vue de dégager l'inscription passée révolue et à jamais figée du « ça-a-été »⁶² de Roland Barthes. Nous appréhenderons les potentialités en mesure de sortir l'instant de l'« irrécusablement présent, et cependant déjà différé »⁶³. Car il convient de confronter la situation photographique aux sources de ce qu'il nomme une *aventure*. Car plus que d'extraire le photographique de la vision réductrice de l'instant, il nous importe de le confronter à une situation dramatique en attente. Nous reprenons à cet égard un extrait de *La Chambre claire*⁶⁴, comme entame à notre recherche : « La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce qui fait toute aventure. »⁶⁵. Par une mise en paradigme avec l'épreuve barthienne nous entamons notre poïétique. Nous y puisons un phénomène susceptible de manifester, au creux de l'instant photographique, une densité dramatique. Ce pourquoi, dans l'intention d'en déranger l'affirmation barthienne, nous relevons un extrait concernant le « noème de la photographie »⁶⁶.

« Le nom du noème de la photographie sera donc : « Ça-a-été », ou encore : L'Intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou

⁶¹ Nous empruntons à ce propos le titre du catalogue du Mois de la photo de Montréal dirigé par Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2007.

⁶² Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit., p. 148.

⁶³ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

spectator) ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. »⁶⁷

L'instant photographique souffrirait du « noème » « ça-a-été »⁶⁸. Il subirait l'oubli, le caractère révolu de la prise de vue. Or ce moment, arraché à la continuité, déjà relégué dans les abîmes d'un temps écoulé, ne se dément-il pas, en partie, dans les propos de Roland Barthes lui-même ? Une actualisation ne s'opère-t-elle pas à partir de la « Photographie du jardin d'hiver »⁶⁹ par la réminiscence d'évocations passées⁷⁰ ? Nous la considérons en regard d'un temps, non connu de l'auteur, qui semble pourtant réfuter par une actualisation, le caractère révolu de l'image. Par une souvenance Roland Barthes avance que « Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort. »⁷¹. Ne cherchait-il pas, de fait, un sentiment de vie dans l'image photographique ? N'y sollicitait-il pas la dimension vivante qu'il réfute ?

La photographie « embaume le temps »⁷², si nous nous référons aux propos d'André Bazin, à la conception de Roland Barthes. Elle le pétrifie, mais ne le résigne pas pour autant à un passé sans réminiscences, sans préoccupations. Par le prisme de l'appareil, elle capte une situation certes révolue, mais qui ne se détache pas pour autant d'un présent dans les échos ou les interrogations qu'elle suscite. La prise de vue ne se résume pas au caractère révolu de la scène. Elle ne se circonscrit pas à un

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54-56.

⁷⁰ André Rouillé fera état de cette remise en cause possible dans son essai *La photographie: entre document et art contemporain*. Nous en reprenons un extrait: « Cette description fait toutefois apparaître qu'une épreuve photographique n'est pas plus un souvenir qu'un contre souvenir, mais qu'elle est plutôt un embrayeur de souvenir – la perception d'un cliché engageant un véritable processus d'actualisation, une rencontre du passé avec le présent. ». André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 286.

⁷¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 110.

⁷² André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1974, p. 14.

réfèrent identifiable, passé, tombé dans l'oubli. Elle poursuit bien plutôt une histoire des images apte à en questionner la forme. Car la manipulation de l'image entraîne avec elle sa forme mais aussi sa substance, en résonnance avec les photographies contemporaines de Ellen Kooi, Michael Wolf, ou Yang Yongliang dont nous retenons l'œuvre *Sleepless Wonderland*⁷³, 2012. Elle semble en suspendre le temps par une recomposition d'une imagerie urbaine aux allures de *Shanshui*. Surtout elle paraît en troubler la perception de l'instant. Par la destruction puis la reconstruction de l'image photographique nous nous engageons dans cette voie. Avec pour ambition d'atteindre une essence intrigante dont nous appréhenderons la force des photographies de Jeff Wall ou de Gregory Crewdson. Leurs œuvres ne nous mènent-elles pas à scruter l'image en quête de sens, de signes d'un temps certes révolu, mais qui nous poussent à considérer les contours de l'événement ? Ne nous imposent-elles pas le questionnement avancé par André Rouillé?

« l'affirmatif « ça c'est passé » tend lui-même à se changer en l'interrogatif « qu'est-ce qui s'est passé ? » qui caractérise la nouvelle littéraire⁷⁴ - au contraire du conte qui, lui, tient le lecteur en haleine sous une question différente : « Qu'est-ce qui va se passer ? » Reconnaître dans la photographie la part de l'événement au côté de l'attestation d'existence revient donc à combiner le paradigme deleuzien de la nouvelle avec le modèle barthésien du certificat de présence. Cela vise à restituer son caractère paradoxal à la photographie dans laquelle le certificat de présence, affirmatif et constatif, coexiste avec la nouvelle, interrogative. »⁷⁵

⁷³ Yang Yongliang, *Sleepless Wonderland*, Tirage sur caisson lumineux, 150 x 300 cm, Paris, Collection de l'artiste / Galerie Paris-Beijing, 2012.

⁷⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 235.

⁷⁵ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.



Yang Yongliang, *Sleepless Wonderland*

Tirage sur caisson lumineux, 150 x 300 cm, Paris, Collection de l'artiste / Galerie Paris-Beijing, 2012

La forme interrogative « qu'est-ce qui s'est passé ? »⁷⁶ révèle une prise de conscience déterminante pour l'entame de notre poïétique. Elle manifeste, sous couvert d'un questionnement, la volonté d'André Rouillé de confronter l'instantanéité au temps du drame. Surtout elle conditionne l'authenticité photographique d'une perspective dramatique dans le sillage de la « nouvelle » qui « ouvre l'image à l'incertain, à l'oubli, voire au secret, et bien sûr à l'écrire »⁷⁷. Nous nous y appuyons dans l'intention de pousser l'intentionnalité de l'instance photographique sur le pan de cette reconnaissance de l'événement. Une reconnaissance longtemps passée sous silence, d'un point de vue théorique, au profit de l'instantanéité, qu'il convient d'appréhender à sa juste valeur.

L'instance photographique se déterminerait de cette expansion narrative entrouverte par André Bazin. Elle se conditionnerait de cet ancrage dramatique, preuve d'un fait révolu et prélude d'une perspective bien plus large. Elle interrogerait ainsi les marges de l'instant. Pas uniquement ce qui s'est passé, mais surtout ce qui se passe, voire ce qui potentiellement peut arriver. Ce pourquoi nous puisons du conte, comme l'émet André Rouillé, cette détermination portée vers l'avenir par le questionnement « Qu'est-ce qui va se passer ? »⁷⁸. Nous sollicitons de cette interrogation, une interpellation analogue à celle énoncée par les photographies de Gregory Crewdson. Que va-t-il en effet advenir de la silhouette féminine, pieds nus, postée en pleine rue d'une banlieue américaine de *Untitled (Maple Street)*, 2010⁷⁹? La porte entrouverte du taxi et l'attente de deux hommes à son bord annonce-t-elle son départ ? Nous sommes pris dans le suspens de l'image, comme dans l'attente d'une suite dont nous sommes paradoxalement conscients de l'inexistence.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Gregory Crewdson, *Untitled (Maple Street)*, Digital carbon print, 144.8 x 223.5 cm, New York, Courtesy Gagosian Gallery, 2010.



Gregory Crewdson, *Untitled (Maple Street)*, Digital carbon print, 144.8 x 223.5 cm
New York, Galerie Gagosian, 2010

Nous nous trouvons, tout à la fois contraints et instruits de la pesanteur de la scène éclairant d'un point de vue poïétique « la part de l'événement »⁸⁰ d'André Rouillé. Nous y puisons une hypothèse de recherche susceptible d'épaissir la composition photographique d'un suspens dramatique analogue. Une structuration d'autant plus signifiante, si nous appréhendons le terme selon son étymologie latine *componere*, désignant l'action de mettre ensemble, voire d'accommoder, d'accorder. Photographier n'est-ce pas en effet, si nous nous référons à une lecture littérale de son étymologie grecque, ce qui « fait des dessins au moyen de la lumière »⁸¹ ?

Composer l'intrigue subordonnerait le déclenchement photographique à l'agencement d'une mise en scène. Elle conditionnerait l'intention d'une disposition dramatique liée aux interrogations « qu'est-ce qui s'est passé ? », « qu'est-ce qui va se passer ? »⁸². Elle dévierait ainsi les paradigmes du médium pour les rapprocher d'une structure picturale, dont l'approche de Jeff Wall est particulièrement éclairante. Si nous nous référons aux propos de Jean-François Chevrier, extraits de sa monographie, « le projet qui sous-tend son œuvre [...] vise la reconstitution, ou la réinvention, d'une tradition picturale sans les moyens propres ou considérés comme tels de la peinture »⁸³. Nous envisageons en effet ce détournement, comme un nouveau régime de l'image photographique. A travers cette proposition, tout un système de structuration de l'image prendrait forme. Elle déterminerait, sous l'influence de Jeff Wall, un retour aux sources de la tradition picturale. Nous en suivons l'intention et composons l'instant, agencions la scène, sans user pour autant de moyens techniques comparables à Gregory Crewdson. Pas plus de plateaux de tournage que d'effets spéciaux dignes de films de science fiction, mais une

⁸⁰ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

⁸¹ Jean Auguste U. Scheler, « Photographie », *Dictionnaire d'étymologie française*, Bruxelles, A. Schnée, 1862, p. 256.

⁸² André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

⁸³ Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, op. cit., p. 179.

composition minutieuse et méthodique de l'image par ordinateur. Là où Gregory Crewdson dirige une équipe à la manière d'un réalisateur de cinéma⁸⁴, nous manipulons l'image, pixel après pixel. Nous reconstituons le drame, comme un peintre le ferait dans son atelier. Nous agençons l'événement à partir d'une trentaine à une cinquantaine de prises de vues. Nous structurons un univers panoramique troublant, susceptible de poser les questions fertiles d'André Rouillé, à savoir « qu'est-ce qui s'est passé ? » comme « qu'est-ce qui va se passer ? »⁸⁵.

Composer les interrogations d'André Rouillé nous conduirait à structurer par le biais digital, un agencement de circonstances, un incident. Elles nous imposeraient d'instruire l'image de « la part de l'événement »⁸⁶. Non seulement elles nous chargeraient de replacer la situation en regard de ses réminiscences passées, mais elles nécessiteraient aussi de les pousser vers des perspectives hypothétiques. Elles nous inciteraient ainsi à dépasser l'immédiateté d'une suspension dramatique tenue entre ses phases. Or comment parvenir à faire de l'instant, cette coupe immobile du temps, ce flottement dramatique, sans pour autant nous heurter à l'inertie du médium ? De quelle manière susciter le passé comme le devenir potentiel d'une photographie, en une image fixe ? Marie Fraser amorce par le biais narratif, une réponse concevable à cette interrogation. Par sa thèse intitulée *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*⁸⁷, elle ébauche une voie dramatique envisageable.

« Est-ce à dire qu'une image arrêtée n'a
pas cette potentialité narrative ? Ne

⁸⁴ Nous vous renvoyons à la bande annonce de la vidéo de Ben Shapiro, *Gregory Crewdson : Brief Encounters*, [En ligne]. 31 Juillet 2012, <http://detroitdrevue.com/detroit-tv/848982.html>, consultée le 05 Septembre 2012.

⁸⁵ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Histoire de l'art et des études cinématographiques, Montréal, Université du Québec, 2005.

pouvant traduire le mouvement, comment la photographie peut-elle produire du récit ? ... la photographie doit au contraire composer avec l'immobilité, avec le fait qu'elle est un moment arraché à la continuité »⁸⁸.

La photographie doit « composer avec l'immobilité »⁸⁹ comme le souligne Marie Fraser. Elle doit s'accommoder des restrictions imposées par l'instantanéité sans pour autant se réduire à un fragment narratif. Car elle se constitue de ce paradoxe d'être, tout à la fois, extraite et liée au contexte de l'événement. Une contradiction avec laquelle nous modulons notre problématique. De cette ambivalence nous fondons les prémices d'une distension dramatique, susceptible de transgresser l'instantanéité. En regard des « suspended narratives »⁹⁰ de l'historien et critique d'art américain Thomas Crow, nous tenterons de requalifier l'instant d'une épaisseur dramatique. Dans la mesure où nous nous dissociions d'un récit comme présentation d'une succession d'événements, pour lui préférer un nœud dramatique en mesure de susciter une intrigue visuelle. Par la structuration de cette circonstance propice nous confronterons la forme photographique à l'attente. Nous ne la comparerons pas à l'attente du photographe derrière son appareil qui tend à figer l'« instant décisif »⁹¹ à l'instar d'Henri Cartier Bresson, mais débattons d'une temporisation potentiellement instruite par l'image. Nous la pousserons pour cela vers la potentialité d'un drame susceptible de maintenir le regardeur en suspens, dans l'état de celui qui attend, anticipe sur ce qui doit ou peut se produire.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, London, Yale University Press, 1998, p. 157.

⁹¹ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York, Simon & Schuster, 1952.

1.2 En finir avec un passé, daté, révolu

« Composer avec l’immobilité »⁹² imposerait un repositionnement de la photographie dans son contexte de prélèvement. Elle nous pousserait à dévier des nomenclatures habituelles du médium pour la repositionner dans son environnement dramatique. Plus précisément elle nous inciterait dans le sillage des propos de François Soulages, à concevoir que la « photographie n’est plus citation de la réalité, mais [...] une aventure qui se déroule pendant un certain temps »⁹³. Même si nous nous dissociions de l’idée de série, attachée à cet extrait, nous en puisons l’essence. Nous sondons de cette étendue qui plane sur l’instant photographique une épaisseur de temps. Car se dévoile sous cette affirmation, une possible densité pour la fixité panoramique. Ce pourquoi nous poussons la situation photographique sur le pan de l’agencement. Nous entraînon l’événement sur le versant de la manipulation, grâce aux potentialités quasiment indétectables du numérique. À partir du pixel, dont la locution angliciste *picture element* donne toute sa signification, nous façonnons l’instant et composons le drame. Nous concevons la disposition des éléments, comme le peintre le ferait dans son atelier. Nous ajustons la réalité prélevée en un visuel hybride, avec comme avantage sur le peintre, comme sur Zeuxis⁹⁴, celui de ne pas avoir à faire passer pour vrais les raisins photographiés.

⁹² Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l’art contemporain*, op. cit., p. 16.

⁹³ François Soulages, “Récit et photographie”, Jean-Paul Olive, Claude Amey, (dir.), *Le récit et les arts*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 102.

⁹⁴ La référence est ici faite au légendaire rapporté par Pline l’Ancien dans son essai *Histoire Naturelle de Pline*. Nous en relevons un extrait signifiant décrivant le talent du peintre Zeuxis : « ses contemporains et ses rivaux furent Timanthe, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, concourut avec Zeuxis, qui mit sous les yeux des juges des grappes de raisin si bien rendues, que les oiseaux venaient les becqueter. Le tableau Parrhasius représentait un rideau, mais avec tant de vérité, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, disait : « Otez, ôtez donc la draperie, qu’on voit le tableau ! ». Bientôt il reconnu son erreur, et céda franchement la palme à son rival, disant « qu’il n’avait trompé que les oiseaux et que Parrhasius avait trompé le peintre. ». Pline l’Ancien, Trad. M. Ajasson De Grandsagne, *Histoire Naturelle de Pline*, Paris, Éd. C. L. F. Panckoucke, 1833, p. 5 - 7.

La capacité de l'image à feindre la réalité est signifiante. Elle est même sans complaisance lorsqu'elle touche à la prise de vue. Elle pousse la fusion jusqu'à la confusion, si ce n'est la trahison évoquée par la symbolique religieuse du « baiser de Judas »⁹⁵ énoncé par l'ouvrage éponyme du photographe et théoricien Joan Fontcuberta. *Le baiser de Judas : Photographie et vérité*⁹⁶ manifeste par une symbolique liturgique⁹⁷ un lien au tangible lourd de sens, mais aussi de présupposés. Par une démonstration incisive, il met à jour un « mensonge inévitable »⁹⁸ attaché à l'image photographique, déterminant pour notre poïétique.

« En dépit de tout ce qui nous a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet pas de faire autre chose. Mais ce mensonge inévitable n'est pas le problème essentiel. [...] L'essentiel en somme, c'est le contrôle exercé par le photographe pour infléchir son mensonge dans une direction donnée. Le bon photographe est celui qui sait bien mentir la vérité. Est-ce une prise de position cynique? Peut-être. »⁹⁹

La capacité de l'image photographique à feindre la réalité nous conforte dans notre volonté de pousser la « vraisemblance »¹⁰⁰ jusqu'à l'insidieux. Elle nous incite à faire du trouble perceptible dans le panorama *Oubliette, 2008*¹⁰¹ la source de nos enjeux ontologiques tant elle amorce déjà les prémices formelles de notre pratique. Car cette photographie trahit à son approche le processus de production. Elle laisse à certains endroits paraître, pour un œil averti, les procédés d'assemblage. Elle dévoile sa

⁹⁵ Nous reprenons à notre compte l'intitulé de l'ouvrage de Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, Arles, Éd. Actes Sud, 1996.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Nous empruntons à l'évangile, l'évocation du baiser de la trahison de Judas fait à Jésus « Jésus lui dit : « Judas, c'est par un baiser que tu livres le Fils de l'homme ? » », Évangile selon Saint Luc 22, 48.

⁹⁸ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, op. cit., p. 11-12.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁰¹ *Oubliette, 2008*, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 25.

structure composée d'une dizaine de prises de vue, là où les photographies les plus récentes dissimuleront jusqu'à une cinquantaine de clichés.

Les défaillances du panorama dénudent l'assemblage sous-jacent. Elles laissent transparaître le processus de décomposition puis de recomposition qui lui est nécessaire. Car pour troubler le temps à l'œuvre, il faut prendre le temps. Il est nécessaire d'effectuer de multiples prises de vue dans l'intention d'embrasser du regard une vaste étendue. Pour cela nous photographions méticuleusement l'amplitude d'un paysage, ses détails et en agençons chaque fragment en un panorama. S'en suit un ajustement nécessaire pour parer aux décalages et altérations dues aux diverses prises de vues. Car pour remédier aux déformations de perspective et autres changements, atmosphérique notamment, chaque élément du fond requiert un traitement d'uniformisation digitale. Il est en effet nécessaire d'effacer ou de camoufler l'articulation des photographies juxtaposées les unes aux autres. Pour cela une attention particulière est portée aux raccords entre les éléments, comme à la concordance des valeurs, des couleurs. Puis par souci d'invisibilité du procédé de retouche¹⁰² il est indispensable d'unifier les différentes couches de calques, avant d'en éliminer tout élément parasite. Seront ainsi gommés tous les signes permettant de situer géographiquement ou temporellement trop précisément la scène. Comme seront effacés tous les éléments constituant une interférence avec la composition de l'événement. Il s'agit en effet de faire place nette au drame avant d'y insérer un trouble.

¹⁰² À ce propos, et sans trop nous enfoncer dans la technique pure du post-traitement, il est nécessaire de préciser que nous écartons de notre pratique les programmes informatiques à exécution automatique. Nous préférons à la recomposition par un logiciel ou module d'assemblage, un traitement image par image. Car les modules graphiques, à l'instar des outils de retouche autoStitch, ou photomerge de Photoshop, ne permettent pas de résultats suffisamment probants. Certes, les prises de vue sont montées de manière automatique, mais le visuel produit comporte nombre de distorsions, déviations et problèmes de parallaxe exacerbés par le format.

Dans le cas d'*Oubliette*¹⁰³, nous effaçons à la gomme numérique les éléments parasites avant de sélectionner les composants de l'image panoramique. Nous prélevons de notre répertoire de clichés ou de photographies opérées postérieurement à la réalisation du fond, des fragments potentiellement intéressants. L'ordinateur devient alors la scène d'une dramaturgie visuelle en devenir. En d'autres termes il devient le lieu des opérations de sélection, détournage, incrustation par lesquels nous composons la situation. L'intrigue, au sens d'une combinaison d'éléments ou de circonstances, se pose et s'impose alors à mesure que nous plaçons et déplaçons les éléments. Elle se constitue pour donner forme à une situation analogue à la mise en scène d'*Oubliette*¹⁰⁴, où la silhouette féminine debout derrière l'arbre, baignée de lumière diaphane, semble épier une scène à constituer. Car le drame qui se dévoile au regardeur n'est en effet qu'un mensonge. Il n'est qu'un leurre, reconstitué du fond à la forme, sur lequel nous lèverons lentement le voile poétique. Car d'une composition trompeuse à une ordonnance fallacieuse, nous détournons la réalité. Réalité que Joan Fontcuberta avance d'ailleurs comme un concept peu opérant et déjoue par la même, tout questionnement houleux reléguant la photographie à une vérité contrefaite. Non seulement il renvoie tout mimétisme à un mirage, mais il oppose surtout au terme de « réalité » celui de « vraisemblance »¹⁰⁵. En accord avec son propos nous concevons que le terme même de photographie manipulée nécessite d'être perçu comme un pléonasme. Un pléonasme si ce n'est une tautologie, le sujet et le prédicat exprimant un seul et même concept.

« La vérité est un sujet scabreux ; en revanche la vraisemblance nous apparaît beaucoup plus tangible. Naturellement la vraisemblance n'est pas incompatible avec la manipulation. Il faut éviter le

¹⁰³ *Oubliette*, 2008, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 25.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, op. cit., p. 159-160.

pharisaïsme : « photographie manipulée » est une tautologie. Toutes les photographies sont manipulées. Cadrer est une manipulation, viser est une manipulation, sélectionner le moment du déclencheur est une manipulation. Créer c'est accepter cette confrontation. »¹⁰⁶

Sans entrer en considération avec de telles querelles de fiabilité ou de lucidité, nous nous appuyons sur l'affirmation « créer c'est accepter cette confrontation. »¹⁰⁷. Car nous composons l'univers panoramique de cette dualité. Entre vérité et vraisemblance nous structurons la scène. Le cas d'*Oubliette*¹⁰⁸ en est d'ailleurs un exemple pour le moins éloquent. Car nous avons combiné à la figure féminine dissimulée derrière l'arbre, divers fragments constitutifs de la partie droite. Nous avons donné à voir à cette silhouette une excavation tout d'abord, puis une seconde figure qui la surplombe. L'intention étant de donner à la scène l'intensité d'un événement pesant, qui se précisera à mesure de l'affinement de notre poïétique. Pour cela, nous ambitionnons de faire émerger l'insidieux sous l'apparente véracité. Nous aspirons à concevoir, sous la fiabilité immédiate, une réalité tronquée, susceptible d'ébranler la perception. Surtout nous nous attachons à faire ployer la composition photographique en vue d'un malaise imperceptible, susceptible d'épaissir l'épreuve du drame.

L'instance dérangerait ainsi les codes de l'image photographique. Sous l'apparence vraisemblable requise par Joan Fontcuberta, la crédulité du regardeur serait mise à mal. Elle se confronterait à une photographie dérangeante puisque générée par une composition tout à la fois crédible et déroutante. La forme d'*Oubliette*¹⁰⁹, 2008 remaniée par un trouble sous la surface photographique en suivrait l'intention.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Oubliette*, 2008, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 25.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Même si nous devons préciser qu'elle n'utilisera qu'une partie restreinte de ce qu'il convient de nommer un protocole. Tout d'abord car elle est délimitée dans l'étendue du paysage, réduite à un morceau de nature enclavé par un muret envahit de végétation. Mais surtout car elle est trahit par cette perturbation, qui sera de plus en plus présente et infime à mesure de l'affinement de notre pratique. Nous en poursuivons néanmoins l'approche dans l'intention d'ouvrir notre propos sur la structuration digitale de ce nouvel espace photographique. Car plus que d'accueillir les éléments d'une intrigue potentielle à sa surface, il s'agit de structurer l'essence d'un trouble. Il nous importe de conditionner une perturbation du visible. Celle-ci intervient dans ce cas par une aberration structurelle confrontant délibérément, par un système de calques, deux points de vue. En émane, un malaise imposé au regardeur, qui se trouve tout à la fois face à la partie gauche du panorama et en légère contreplongée de la partie droite. Il se trouve ainsi à hauteur de la silhouette dissimulée derrière l'arbre et un peu au-dessus de la seconde accroupie, au bord de l'excavation. Il est surtout en présence d'une réalité tronquée, falsifiée, déroutante. Car le panorama n'est pas seulement recomposé. Il est constitué de cette perturbation structurelle qui tend à en déstabiliser la perception. Elle est l'essence d'un malaise qui sera croissant dans les productions les plus récentes.

Le régime de l'image glisse sous la surface. Les manipulations numériques en détournent la forme et l'entraînent sur le pan d'une structure sciemment défailante. Elles l'engagent vers une composition perturbante qu'il est nécessaire d'affiner en marge de la photographie *Oubliette*, 2008¹¹⁰, dont le manque de maîtrise tend à trahir le trouble. Mais avant d'aborder un autre panorama, nous puisons un apport

¹¹⁰ *Oubliette*, 2008, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 25.

déterminant du tableau *Christina's world*, 1948¹¹¹ de Andrew Wyeth. La composition de cette œuvre fait preuve d'une structuration déterminante pour notre approche des procédés d'agencement. Sous couvert d'un premier abord réaliste, l'ordonnance de cette toile révèle un écart signifiant avec la disposition originale du lieu. Ce pourquoi nous prêtons une attention particulière à l'« écart à la nature »¹¹² saisissant qu'il compose depuis une vue improbable par la fenêtre de sa voisine Christina Olson. Nous nous rapportons à ce détournement de structure qui redresse picturalement le paysage en une perspective aberrante. Un angle de vue insensé qui, si nous poussons un peu plus notre étude du tableau, est en réalité bâti sur une simultanéité de points de vue. S'y combinent deux espaces qui paraissent étrangers l'un à l'autre. Nous sommes ainsi, par un compromis de structure, à la fois à la hauteur de Christina sa voisine et au niveau de sa demeure à l'arrière plan. Par cette combinaison à la limite du vraisemblable, Andrew Wyeth réduit l'espace diégétique à une atmosphère de reptation autour de l'unique silhouette. Il confronte la figure féminine au monde démesurément petit qui l'entoure, comme à un univers disproportionné évocateur des contes. Il semble la soumettre aux écarts d'échelles qu'impose Lewis Carroll à Alice. En émane une allusion au fabuleux, dont nous ne démentirons pas l'influence sur nos panoramas les plus anciens, que nous laisserons de côté au profit de l'affrontement qui paraît exister entre la figure féminine et son milieu. Un rapport de coexistence troublant, à la source d'un malaise insidieux, dont nous sommes loin d'avoir levé l'ensemble des mystères.

¹¹¹ Andrew Wyeth, *Christina's world*, Tempéra sur toile, 81,9 x 121,3 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948.

¹¹² Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Éd. Klincksieck, (1973) 2004, p. 20.



Andrew Wyeth, *Christina's world*, Huile sur toile, 81,9 x 121,3 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948

De distorsion en perspective cabrée, la silhouette semble éprouver les déformations de son environnement. Elle paraît subir les détournements de la composition, comme assujettie à une structure qui lui est défavorable. Le seul lien entre Christina et sa maison, révélé par des traces probablement laissées au dessus d'elle par une machine agricole, en effet, rend tout retour impossible. Cet assujettissement semble même se propager à sa posture ou inversement. Le regard est en effet irrésistiblement attiré par les défaillances de la composition comme par la morphologie troublante de Christina Olson. Au-delà du caractère avilissant de sa pose, nous sommes confrontés à l'image du corps paralysé de sa voisine. Nous sommes irrésistiblement attirés par ses parties atrophiées, ses avant bras, ses mains. Bien que cela puisse paraître anecdotique, ceux-ci font écho à la déformation du paysage par une véritable soumission de la scène à la morphologie souffrante de la figure féminine. Nous irons même plus loin en ce sens, en révélant la manière avec laquelle Andrew Wyeth pousse l'aspect composite de son œuvre jusqu'à manipuler la silhouette dans sa chair. Au service de cette atmosphère de reptation et de malaise, il n'hésite pas à associer à l'anatomie saine de sa femme, qu'il fit poser en atelier, les avant-bras atrophiés de sa voisine. Jusqu'au plus infime détail il remanie ainsi la silhouette, fait convulser le paysage, en vue d'un malaise. En émane une phénoménologie de l'image troublante, dont nous sollicitons la forme, mais aussi le fond. N'est-ce pas en effet du caractère indécélable de cette composition, sciemment défaillante, que réside la force de l'image ? N'aurait-elle pas été réduite à l'insignifiance, si la structure n'avait pas subi ces fascinantes incohérences ? Nous optons pour cette potentialité et y puisons une hypothèse poétique susceptible d'ébranler l'instant d'une fusion jusqu'à la confusion.

Les défaillances structurelles chargeraient la « vraisemblance »¹¹³ d'un trouble. Elles conditionneraient l'image photographique d'un malaise insidieux, suffisamment plausible pour se laisser concevoir, et raisonnablement déformé pour instaurer une appréhension. Elles ébranleraient ainsi les perceptions de l'espace et du temps dans une commune mesure avec l'œuvre picturale d'Andrew Wyeth, *Christina's world*¹¹⁴. Une toile, dont nous devons le reconnaître, nous n'avions pas connaissance dans les prémisses de notre thèse et dont l'approche nous permet à ce stade de la recherche de clarifier les enjeux de l'instance photographique. Du parasitage de sa structure nous dégagons un concept d'intention. Nous y puisons la force fascinante d'une perturbation imperceptible qui se terre sous les atours harmonieux du tableau. Nous la convoquons comme un dérangement visuel susceptible de dépasser l'apparence immédiate de l'image d'un malaise pesant. Toutefois nous nous garderons bien d'anticiper les étapes concernant le dévoilement de ce tourment structurel et dramatique, pour nous attacher à la genèse d'une perturbation. Un dérangement que nous concevons comme un véritable « système de signes »¹¹⁵ dans la lignée de la *Rhétorique de l'image*¹¹⁶ de Roland Barthes.

« Selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari*. Nous voici tout de suite au cœur du problème le plus important qui puisse se poser à la sémiotique des images : la représentation analogique (la « copie ») peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles ? »¹¹⁷

¹¹³ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, op. cit., p. 159-160.

¹¹⁴ Andrew Wyeth, *Christina's world*, Tempera sur toile, 81,9 x 121,3 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948.

¹¹⁵ Roland Barthes, « La rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 40 ; repris dans Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil, 1982.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Idid.*, p. 40.

Dans le sillage d'Andrew Wyeth, nous trouvons chez Roland Barthes une formulation intéressante quant au détournement de la représentation mimétique. Elle met en avant le problème lié à l'imitation, *imitari*. Elle propose par le détournement des procédés académiques de composition picturale une nouvelle formulation pertinente. Par ce biais nous donnerions ainsi forme au questionnement d'André Rouillé « Qu'est-ce qui va se passer ? »¹¹⁸. Pour cela, nous composons l'instant sur les traces de Oscar Gustave Rejlander, par un procédé déjà d'usage au XIXème siècle. Nous compilons diverses photographies, opérant une recombinaison temporelle, dans la tradition des tableaux vivants photographiés ou de l'œuvre *The Two Ways of Life*¹¹⁹, 1858. Surtout nous en détournons l'intention en structurant par le biais digital une situation en mesure de susciter l'attention. Nous en dévions l'usage en vue de densifier l'instant photographique d'une intrigue en suspens dans la lignée Joel Meyerowitz, Gregory Crewdson ou Erwin Olaf.

L'attente deviendrait l'hypothèse dramatique d'un nouveau régime d'image. Par un glissement sémiotique, d'*attendita* à *attendere*, elle pousserait la conception de l'instant, vers la prévision d'une probabilité. Non pas vers la potentialité d'une perspective narrative, nous nous préservons d'une telle aberration, mais d'une intentionnalité tenue par un flottement potentiel. À cet égard nous nous engageons sur la voie d'un suspens susceptible de rompre l'inertie photographique par une pause, voire une indécision. Un postulat qui se pose et s'impose dans son paradoxe. Comment en effet épaissir le drame d'une attente au creux d'une image immobile ? Plus encore de quelle manière susciter le trouble d'une suspension dramatique capable de densifier l'instant ? Nous décelons une réponse exploitable de

¹¹⁸ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

¹¹⁹ Nous reprenons ici l'une des versions de son œuvre inspirée du décor et de la composition de l'École d'Athènes, 1509-1510 de Raphaël, élaborée à partir d'un montage de 39 négatifs. Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*, épreuve à l'albumine argentique, 21,8 x 40,8 cm, Stockholm, Moderna Museet, 1858.

l'approche de la photographie d'Alain Fleischer. L'essai *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*¹²⁰ oppose au caractère immuable et statique du médium, une autre forme d'évolution. Nous l'appréhendons en vue de pousser l'interruption dramatique sur le registre de la suspension.

« La photographie est cette surface qui résiste au temps général dans lequel pourtant elle est inscrite et qui oppose au mouvement du monde son mouvement singulier. »¹²¹

De ce conflit interne entre « mouvement du monde » et « mouvement singulier »¹²² nous sondons une perspective de recherche. Nous y puisons une intentionnalité poétique susceptible de dévier les nomenclatures habituelles du médium. Car il s'agit de constituer un instant en suspension, apte à répondre à l'exigence de Régis Durand selon lequel « la photographie, mise en scène ou modifiée par diverses opérations de transfert, fait signe »¹²³.

1.3 Pour une dissolution de la fixité

L'attente mise en scène se déterminerait par cette suspension dramatique orientée vers l'avenir. Elle se composerait de ce temps dilaté entre le présent de la prise de vue, déjà tombé dans l'oubli, et la suspension induite par l'attente de son devenir. Elle se conditionnerait de cette ambivalence émise par André Rouillé entre les deux

¹²⁰ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op.cit.

¹²¹ *Ibid.*, p. 82.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Régis Durand, *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*, op. cit., p. 49.

questionnements « qu'est-ce qui s'est passé » et « qu'est-ce qui va se passer ? »¹²⁴. Deux interrogations qui prennent d'autant plus de sens en regard de la « forme de dramaturgie visuelle »¹²⁵ avancée par Régis Durand. L'instance ne puiserait-elle pas en effet d'un devenir, une perspective à l'événement ? Plus encore quel passé, quel avenir concevoir à la scène, si ce n'est le contexte énoncé par l'immédiat ? Contrairement à la littérature et à ses potentialités narratives, nous ne pouvons espérer de déploiement. L'intrigue passée, présente comme à venir est entièrement soumise à la composition de l'instant. Ce pourquoi nous appréhendons dans un premier temps l'immédiateté, fort du « concept d'« à-présent » »¹²⁶ de Françoise Proust. Avant d'en affiner la suspension développée par Marie Fraser lors de sa thèse intitulée *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*¹²⁷. L'attente suscitée par l'image ne tiendrait-elle pas de cette saisie « immobile sur le seuil du temps »¹²⁸ ? Nous en considérons l'interrogation fertile et puisons dans ses propos un débord à l'immobilité.

« concept d'« à-présent » n'est pas l'idée d'un passage, mais d'un arrêt, d'un présent « qui se tient immobile sur le seuil du temps », il est un « mouvement à l'arrêt », comme le décrit Françoise Proust. »¹²⁹

De cet apport nous percevons une précision du temps suspendu. À plus juste titre nous puisons de cet élan interrompu une ouverture poétique pour l'instance photographique. Ce pourquoi nous étendons nos recherches à la contradiction de Françoise Proust. Nous conditionnons l'image photographique d'un suspens happé

¹²⁴ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

¹²⁵ Régis Durand, *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*, op. cit., p. 49.

¹²⁶ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 31.

¹²⁷ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, op. cit.

¹²⁸ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 31.

¹²⁹ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, op. cit., p. 72-73.

par une perspective dramatique. Il ne s'agit certes pas de devenir les crédules d'un mouvement potentiellement induit par l'image, mais de constituer des perspectives inscrites dans l'événement. Fort de quoi nous nous rapportons alors à la force de ce qui est figé à la croisée des temps. Car la suite de nos recherches tentera, non pas de démêler ce fil temporel, mais de le nouer en un instant fertile. Il s'agira pour cela de tresser, au creux des circonstances de l'intrigue, un lien indissociable entre passé, présent et avenir. De manière plus pragmatique il sera nécessaire de tisser, dans le moment présent, un devenir potentiel apte à pousser l'événement sur le pan d'un devenir.

Le « concept d'« à-présent » »¹³⁰ se pose comme une hypothèse de recherche en mesure d'épaissir l'instant. Il s'impose comme l'entame d'une proposition poétique visant à densifier l'immédiat d'une profondeur dramatique. Il déterminerait l'acceptation d'une période durant laquelle un événement se produit. Mieux, il affinerait notre conception du temps. Nous nous dessaisissons dans cette perspective de la racine commune du grec *temnein*, « couper », au profit de son étymologie latine *tempus*. Nous distinguons de ce fait l'instantanéité de la prise de vue aux circonstances et conditions propices de l'intrigue photographique. Une intrigue sur laquelle nous passons outre pour le moment, face à la nécessité de préciser l'épaisseur dramatique en mesure de suspendre l'instant. Il devient à ce stade de la recherche indispensable de cerner l'événement dans son contexte, plus uniquement en regard des interrogations fertiles d'André Rouillé, mais aussi dans la « suggestion d'un avant ou d'un après »¹³¹. Eu égard à l'intitulé du chapitre initial de Danièle Méaux nous engageons la suite de notre propos vers une requalification de l'instant

¹³⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

¹³¹ Danièle Méaux, « La suggestion d'un avant ou d'un après », *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1997, p. 37-94.

photographique. Nous nous y rapportons dans l'intention de préciser autour de l'événement un déploiement potentiel. Or, l'éclairage de *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*¹³² s'interrompt rapidement à la lecture de son ouvrage.

À peine le seuil théorique franchi, nous nous confrontons une nouvelle fois à la réduction des potentialités du médium au simple « prélèvement sur le continuum des apparences »¹³³. Certes Danièle Méaux reconnaît par « la nature indicielle de l'image photographique, que le lecteur connaît [...] l'inscription de la scène figurée dans un enchaînement temporel »¹³⁴ mais elle n'en fait qu'une simple supposition. Le cadre énonciatif pose de ce fait toute la différence entre la conception de Danièle Méaux et celle que nous sollicitons pour l'instance. Comme si le visuel photographique, dont elle élude d'ailleurs le post-traitement, ne pouvait se concevoir au-delà de ce qu'elle suggère comme une image « extraite d'une durée contextuelle »¹³⁵. Certes l'événement figé par l'image photographique est replacé dans son contexte, mais il reste assujéti à des modalités temporelles restrictives. Nous revenons alors à notre point de départ, d'une extension de l'instant photographique, que nous ne saurions résoudre à son fractionnement. Nous détournons à cet égard l'évocation d'un contexte dans l'intention d'épaissir l'instant. Nous nous approprions le temps de l'image photographique, que les théories spécifiques ne parviennent à nous ouvrir, et nous permettons alors d'aller chercher du côté des médiums en mouvement.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁵ *Ibid.*

Le déroulement cinématographique serait-il en mesure d'éclairer le temps d'arrêt photographique. Nous en prenons l'hypothèse, visant une perspective dramatique comme potentielle densification de l'instant. Nous concevons à cet égard un intervalle, sous l'influence de la théorie de *L'Image-temps*¹³⁶ de Gilles Deleuze. La manière dont il met à l'épreuve le déploiement cinématographique à travers les « cristaux de temps »¹³⁷ nous interpelle. Nous nous intéressons à la manière dont il affirme que « le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule »¹³⁸. Comment ne pas en effet déceler de cette théorie une ouverture poétique déterminante pour notre volonté de densifier l'instant ? Nous poussons à cet égard plus loin notre analyse, déterminé par cet épanouissement potentiel engendré par les facultés de l'« image-cristal »¹³⁹. Afin d'en saisir au mieux la portée nous débutons notre approche par une étude des dispositions physiques de ce minéral, dans l'optique d'épaissir l'espace-temps photographique de l'apport deleuzien.

« corps ayant une forme régulière et terminée par des faces planes, ordonnées symétriquement autour de certaines lignes idéales, appelées *axes*, qu'on peut concevoir dans l'intérieur des cristaux. »¹⁴⁰.

Entre fraction et propagation, la détermination biologique particulière du cristal appuie la théorie de Gilles Deleuze. Comme si le temps lui-même répondait à cette

¹³⁶ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009 (1985).

¹³⁷ Pour plus de précision, nous devons restituer la constitution de la notion de « cristal de temps » à Félix Guattari, comme le précise Gilles Deleuze lui-même, lors de son cours du 20 mars 1984 : « comme ça va de soi, je rends à celui à qui ça appartient, c'est la moindre des choses. Celui qui a formé la notion de cristal de temps en considérant le cristal d'un point de vue sonore, c'est Félix Guattari, qui a développé ce thème des cristaux sonores conçus comme cristaux de temps. Félix Guattari, *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*, Paris, Éd. Recherche, 1979.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit., p. 109.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁰ Marie Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, volume 1, Paris, Hachette et cie, 1857, p. 445.

prédétermination minérale, selon laquelle il n'y aurait plus de successivité aléatoire, mais une répercussion¹⁴¹.

La propagation au cœur des cristaux, de miroitements en répercussions, amorcerait une proposition susceptible d'épaissir l'instant. Elle déterminerait par l'incidence de ses réflexions un transfert vers « l'opération la plus fondamentale du temps »¹⁴². La transition peut paraître expéditive, mais ce qu'il nous importe de déceler bien plus que le cristal, ce sont ses répercussions. Pour cela nous abordons l'aspect composite du temps deleuzien.

« l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé »¹⁴³

Le présent se déterminerait de cette double incidence. Il se constituerait de réminiscences, comme de perspectives en devenir. En émanerait une répercussion temporelle et dramatique en mesure de déborder l'immédiat d'un prolongement. Forts de quoi nous empruntons à la théorie cinématographique, l'image deleuzienne, afin d'instruire nos intentions photographiques. A cet égard nous nous référons au cristal, comme à une modalité du temps, en mesure de prolonger la coupe immobile de l'événement, d'une incidence à venir. Nous en reconnaissons le potentiel et en

¹⁴¹ À ce propos, nous révélons le potentiel de répercussion en ces termes : « En général, lorsqu'un cristal éprouve une modification sur une partie quelconque, sur une arête ou sur un angle, la même modification se reproduit sur toutes les parties semblables. – Les nombreuses formes qu'un corps affecte peuvent toutes se ramener à une seule *forme primitive*, dont le arêtes et les angles se modifient, suivant les circonstances, d'après cette loi de symétrie », *Ibid.*, p. 445-446.

¹⁴² Gilles Deleuze, *L'image Temps : cinéma 2*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴³ *Ibid.*

poursuivons l'étude dans l'intention de densifier l'instant d'un intervalle de temps durant lequel quelque chose est escompté. Reste à savoir quelle en sera la source?

L'instance photographique s'imprègnerait des résonances de l'« image-cristal »¹⁴⁴. Elle trouverait un écho signifiant de la manière dont le « le temps se dédouble à chaque instant »¹⁴⁵. Nous nous y rapportons d'autant plus forts des retentissements qu'elle émet. Toutefois nous ne perdons pas de vue son emprunt au domaine cinématographique, afin de ne pas tomber dans le possible travers d'une image qui sollicite les potentialités d'un visuel mouvant. Nous y prenons garde, puisant tout de même les potentialités d'une expansion. En dépit des disparités imposées par les modalités de captation des images photographiques et cinématographiques, nous ambitionnons de composer un visuel affranchi des bornes de l'instant. Ce pourquoi nous nous référons à nouveau à *l'Image Temps*¹⁴⁶, séduit par l'antagonisme de cette « limite fuyante »¹⁴⁷ qui nous renvoie à la complexité de notre intention poïétique. Nous nous rapportons à l'apport bergsonien de cette « limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore »¹⁴⁸, comme à ce « miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir »¹⁴⁹. Nous nous y référons comme à une variable à même d'évanouir les contours de l'instant. Nous prélevons de la structure formelle du cristal, puisant dans ses répercussions une potentialité poïétique en mesure de dilater le temps entre ses phases. Nous y sondons les perspectives d'un déploiement temporel, *a fortiori* dramatique, susceptible d'étendre la perception de l'événement vers « deux directions hétérogènes ». Fort de quoi nous poussons le présent, non plus vers une direction

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit., p. 94.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, Genève, Ed. A. Skira, 1946, p. 130.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

unique, comme le faisait le « concept d'« à-présent » »¹⁵⁰ de Marie Fraser, mais en un intervalle de temps susceptible de densifier l'instant¹⁵¹.

L'instant s'épaissirait d'une double perspective qui tout à la fois persiste dans le passé et s'étend vers l'avenir. Il se densifierait d'incidences passées, comme de répercussions futures en mesure de distendre le temps effectif, d'un temps dramatique suggestif. Non seulement elles déchargeraient l'instance photographique d'un suspens, mais elles la conditionneraient surtout d'une expectative. Elles puiseraient dans les interrogations d'André Rouillé que nous détournons en regard de *Bau*¹⁵², 2011, la détermination d'une attente. Que s'est-il passé pour que la silhouette soit tapie dans les taillis ? Pourquoi se cache-t-elle de l'homme qui paraît marcher vers elle ? Plus encore saura-t-elle suffisamment se dissimuler dans la végétation pour ne pas craindre d'être découverte ? Ses questionnements résonnent comme autant de conjonctures indécises, laissées en suspens. Ses interrogations énoncent surtout l'intention structurelle d'un univers panoramique entièrement remanié dans le sillage d'*Oubliette*¹⁵³. L'étendue du drame s'y fait plus vaste et complexe. Elle est conditionnée numériquement par un cheminement visuel de l'eau à la rive, de la planche à la passerelle. Surtout elle est structurée d'une errance imposée par l'imperceptibilité première des protagonistes. Car leur dissimulation partielle, tend à épaissir ce temps d'incertitude, ce temps d'attente en quête de sens. Ce pourquoi, pour une meilleure intégration des silhouettes dans cet univers luxuriant, une séance de prise de vue en atelier a été nécessaire, pour une meilleure

¹⁵⁰ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, op. cit., p. 72-73.

¹⁵¹ À ce propos, Gilles Deleuze expose une division des images signifiante chez Henri Bergson, « Le cerveau divise un mouvement d'excitations reçues en une infinité de chemins, ça c'est le deuxième aspect : ce n'est plus une sélection-soustraction, c'est une division. Deuxième aspect de l'écart : la division de l'ébranlement ou de l'excitation reçue. L'action subie ne se prolonge plus dans une réaction immédiate, il se divise en une infinité de réactions naissantes. Cette division est comme une espèce d'hésitation. », Gilles Deleuze, « Bergson, Matière et Mémoire », Retranscription du cours du 05/01/1981, [En ligne], disponible sur www.webdeleuze.com, consulté le 05 juin 2011.

¹⁵² *Bau*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 13.

¹⁵³ *Oubliette*, 2008, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 25.

intégration de la posture de la figure féminine au relief du milieu notamment. Un placement plus rigoureux, mais surtout plus imperceptible qui nous a permis de préciser nos intentions en vue d'un tâtonnement visuel susceptible de densifier l'immédiat d'une appréhension. Il imposerait à l'instant photographique l'ambiguïté d'un temps composite, non sans évoquer les photographies de Nicolas Dhervillers. Car par une manipulation digitale analogue, celui-ci incère à ses paysages des figures prélevées dans des archives comme sur internet, qui surgissent à contretemps. En émane dans sa série *My sentimental archives* un décalage troublant susceptible de questionner le temps à l'œuvre. Entre les figures colorisées, détournées puis insérées et l'univers routier, un fossé temporel semble se creuser. Un décalage s'opère entre les deux groupes de silhouettes de *Widows*¹⁵⁴, 2011 et son placement en bord de route. Par un processus analogue à la constitution panoramique, il compose le drame et le renforce de cette atmosphère, cet éclairage pour le moins invraisemblable. En émane un trouble qui induit nombre de questionnements dans le prolongement de notre hypothèse de recherche. Comment sur la base de multiples clichés, un temps unique aurait-il pu être reconstitué ? L'interrogation est pertinente, même si nous ne nous y attarderons pas, préférant nous rapporter à l'intervalle qui semble se creuser dans l'attente et nécessite d'être précisé d'une locution de temps.

Le temps d'attente panoramique ouvrirait l'instant à une béance. Il épaissit l'immédiat d'un suspens à définir. Ce pourquoi nous lui apposons provisoirement la notion de *laps* ; un terme employé isolément, bien que son usage ne s'utilise que très rarement sans être suivi d'une évocation temporelle. Car nous en sollicitons les capacités évoquées par Paul Ricœur, selon lesquelles « en se liant à la databilité, l'étirement est devenu laps de temps »¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Nicolas Dhervillers, *Widows*, Tirage numérique, 130 x 205 cm, FMAC, Paris, 2011.

¹⁵⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 124.



Nicolas Dhervillers, *Widows*, Tirage numérique, 130 x 205 cm, FMAC, Paris, 2011

« « Durant » ce laps de temps, les choses ont leur temps, font leur temps, ce que nous appelons d'ordinaire « durer ». Ce que nous retrouvons ici, c'est l'étirement (*Erstrecktheit*) caractéristique de l'historicité, mais interprété dans l'idiome de la préoccupation. En se liant à la databilité, l'étirement est devenu laps de temps »¹⁵⁶

Le laps par la préposition de temps « durant »¹⁵⁷, inciterait à « durer »¹⁵⁸. Il pousserait le temps de l'attente vers une subsistance certes indéfinie, mais tendue entre passé et avenir. Il conditionnerait ainsi une expansion de temps à préciser hors de toute limite déterminée. Il nous renverrait à quelque chose qui dure, perdure, faisant de l'attente, un suspens entre deux manifestations ; comme si le temps pouvait s'envisager dans l'étendue des répercussions du cristal deleuzien. Nous en prenons l'hypothèse et nous rapportons à cet égard à l'acception la plus ancienne du laps, d'un fait passager ou changeant. En regard de cette signification nous conditionnons l'instant d'une perspective tout à la fois fuyante et incertaine. Nous la concevons comme une détermination dans l'expectative. Nous l'appréhendons comme un sursis susceptible d'attiser l'immédiat d'un imminent qui n'advient jamais, mais trouble pourtant le moment panoramique. Il dérangerait la retenue du temps photographique par une tension orientée vers l'avenir. Une tension d'ailleurs non sans évoquer celle avancée par Paul Ricœur dans son essai *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*¹⁵⁹. Car comme il le dévoile, « l'extension du temps n'a pas seulement un aspect quantitatif, en réponse aux questions : depuis combien de temps ? pendant combien de temps ? dans combien de temps ? Elle a un aspect qualitatif de *tension graduée* »¹⁶⁰. Entre distension et tension, un nouvel axe de recherche se dévoile et semble conditionner l'instant.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

CHAPITRE 2 : COMPOSER AVEC L'IMMOBILITÉ

« D'une façon générale, les problèmes relatifs à l'extension du temps n'épuisent pas la question du temps humain. Dans la mesure même où l'extension reflète une dialectique d'intention et de distension, l'extension du temps n'a pas seulement un aspect quantitatif, en réponse aux questions : depuis combien de temps ? pendant combien de temps ? dans combien de temps ? Elle a un aspect qualitatif de *tension graduée* »¹⁶¹.

2.1 Une esthétique du fragment

La distension du temps photographique entre deux manifestations présente et passée creuserait l'instant d'une attente. Elle conditionnerait le laps d'un phénomène d'« extension du temps »¹⁶² dans le sillage de Paul Ricœur. Elle substituerait à l'instant un phénomène d'étirement susceptible d'engendrer l'imminent d'un immédiat. Elle prolongerait ainsi le fragment du laps, d'un espace de temps tenu par l'étymologie latine *lapsus*. Elle conforterait ainsi l'intentionnalité d'un mouvement de glissement, d'écoulement du temps. Elle prolongerait l'événement suspendu dans sa course d'une répercussion à préciser. Nous en entamons l'approche d'une incidence préoccupante. Nous conditionnons l'instant d'une instance troublante. Nous composons pour cela des univers en proie à la tension. Nous agençons des panoramas soumis à un risque oppressant le devenir de l'événement. Mais avant de

¹⁶¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 158.

¹⁶² Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 158.

nous attacher au dévoilement du malaise structurel, nous levons le voile sur la captation ou la structuration d'une pesanteur atmosphérique, susceptible de générer un malaise ambiant. D'une brume opaque à une météorologie pesante, empruntée à Friedrich Nietzsche, nous instaurons une semonce éventuelle. Surtout nous convoquons une perspective évocatrice de l'entame « Si je suis un devin »¹⁶³. Nous puisons de *Ainsi parlait Zarathoustra*¹⁶⁴, cet état intermédiaire qu'il nous importe de structurer. Ce pourquoi nous relatons un extrait de ce poème philosophique comme une jonction signifiante entre péril et proximité.

« Si je suis un devin et plein de cet esprit divinatoire qui sur une haute crête entre deux mers chemine, – entre passé et avenir, comme pesante nuée chemine, – ennemi des étouffants bas-fonds, et de tout ce qui est las, et ne peut ni mourir ni vivre »¹⁶⁵.

De la « pesante nuée »¹⁶⁶ nietzschéenne nous sondons l'annonce d'un tourment. Nous décelons l'amorce de métaphores météorologiques capables de conditionner la prose d'une pesanteur inquiétante. Nous en retenons surtout cet état transitoire en mesure de conditionner la situation d'une perspective. Nous ne les abordons certes pas dans une détermination prophétique, telle que la Pythie pourrait les relater, mais nous les concevons comme une éventualité pesant sur le drame. Nous les considérons comme un avertissement poétique susceptible de dépasser l'immédiat d'un imminent. Surtout nous les appréhendons comme une détermination poétique susceptible de faire peser sur l'instant photographique le poids de l'instance.

¹⁶³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 250.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 250-253.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 250.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Les tourments climatiques nietzschéens amorceraient, par les aléas atmosphériques, une sommation en instance. Ils détermineraient par la semonce qui pèse sur ce qui « chemine sur une haute crête entre deux mers »¹⁶⁷, une pesanteur transposable à l’instant photographique. Or comment l’adapter à l’espace panoramique ? Comment l’étendre au drame dans son ensemble ? Nous puisons de l’imminence la source d’une pesanteur intrigante. N’en démente d’ailleurs l’étymologie latine, *imminentia*, liant proximité et menace, comme deux ferments inextricables et significatifs de notre poïétique. Nous y décelons l’annonce d’un sort, si nous reprenons la portée des poèmes nietzschéens. Nous y puisons l’amorce d’un devenir préoccupant comme de menaces assimilables à celles de l’épée de Damoclès. Elle interviendrait comme une métaphore d’aléas en suspens au dessus de l’instant panoramique. Surtout elle dégagerait de possibles ferments pour déborder l’événement d’un devenir potentiel. Entre perspectives pesantes et sursis nous y puisons la substance de l’instance photographique. Nous ambitionnons de transposer le danger qui plane et met en demeure Damoclès, à nos compositions, afin de faire de cette semonce, l’amorce d’une perception troublante. Car la tension qui s’attache au moment décisif de l’intrigue, comme au suspense littéraire, dramatique ou cinématographique, devient de plus en plus déterminante. Nous pousserons dans cette intention notre étude vers la composition d’un moment tout à la fois indéterminé et crucial. Nous dirigerons à cet égard notre propos autour de l’imminence dont le processus nous échappe encore dans son rendu pragmatique.

La précarité de l’instant conditionnerait la formulation plastique d’un sursis. Elle le déterminerait d’une incertitude analogue à l’épisode relaté par Horace et Cicéron. Surtout il mettrait en péril l’immuabilité de l’instant par la fragilité du crin de cheval qui maintient en suspension l’épée au plafond, et expose Damoclès au péril. Par une

¹⁶⁷ *Ibid.*

intention analogue, nous faisons peser sur l'événement une perspective tout aussi alarmante. De crin en cordage un même péril s'immisce. Par une symbolique identique au lien qui protège et menace à la fois Damoclès, l'embarcation d'*Envase*¹⁶⁸, 2011 semble se maintenir à flot par une amarre qui risque elle aussi de la mener par le fond. Plane ainsi sur nos marines l'aléa d'une imminence inquiétante, comme l'ébauche d'une réponse à l'interrogation d'André Rouillé « Qu'est-ce qui va se passer ? »¹⁶⁹. N'émane de cet univers inhospitalier qu'une explication hostile, induite par l'imminence d'un péril à préciser. Nous quittons pour cela le chavirement d'*Envase*¹⁷⁰, 2011 pour nous intéresser à *Pare-battage*,¹⁷¹ 2011 dont le titre lui même tend à convoquer par les bouées disposées autour de la coque, une protection face aux épreuves potentielles. D'écueils en escarpements rocheux nous aspirons à préciser une structure susceptible de peser sur l'immédiat. Nous ambitionnons de tendre l'image photographique vers un imminent troublant. La composition numérique de l'événement en est la source. Ce pourquoi nous levons le voile sur l'ossature de la composition de cette marine, constituée d'une trentaine de photographies. Nous révélons la structure oppressante imposée à la chaloupe par un rapprochement digital des récifs à la paroi rocheuse, accentuée par l'ajout par calque des écueils disposés à quelques mètres seulement du bateau. Nous mettons en exergue la posture recluse de l'embarcation prise entre des côtes infranchissables et un flanc de falaise sur laquelle une demeure s'érige. Nous renforçons l'élan d'inaccessible en positionnant une habitation à pic. Pour cela nous intégrons, par un détournement puis une insertion cette destination inhospitalière et difficilement accostable. Car sa posture exacerbe le péril imminent qui la guette entre échappée et déroutée. La tension devient alors palpable. Elle semble par l'inclinaison de l'horizon

¹⁶⁸ *Envase*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

¹⁶⁹ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, op. cit., p. 290-291.

¹⁷⁰ *Envase*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

¹⁷¹ *Pare-battage*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 9.

marin la freiner dans sa course, sans pour autant la préserver des récifs, que l'avancée de l'embarcation ne semble pouvoir éviter.

L'instance puiserait, dans le caractère irrémédiable de l'événement, une tension. Elle solliciterait une situation propice à l'insinuation d'un aléa pouvant enserrer et contraindre l'événement à un incident. Elle soumettrait de ce fait la situation à l'imminence d'un péril encouru face aux écueils rocheux, face à un chavirement induit par une semonce similaire à celle qui pèse sur l'alcyon.¹⁷² Un oiseau marin dont la digression est loin d'être fortuite. Cet animal fabuleux, à l'origine du mythe du même nom, évoque le sursis que nous requérons pour l'instance. Ce pourquoi nous sondons dans l'allégorie de l'alcyon une précarité en prise avec l'annonce d'un danger à venir. Nous y puisons un avertissement qui trouverait également son point d'orgue dans la perspective d'un péril maritime. De l'oscillation de l'onde que nos embarcations subissent, au déchainement marin qui pèse sur ces animaux légendaires, une même crainte s'immisce. Elle nous laisse redouter un tourment annoncé par la sommation d'aléas aquatiques. Elle nous pousse à éprouver l'imminence d'un péril qui pèse sur l'alcyon. Ce pourquoi nous mettons en paradigme l'instance photographique, aux dangers encourus par cet oiseau fabuleux considéré par les Grecs comme un heureux présage. Nous confrontons le poids de l'imminence qui pèse sur le devenir de ses nids effectués sur les flots de la mer durant le calme des « jours alcyoniens »¹⁷³, au sursis panoramique. Nous mettons en présence cette période de tourmente marine, précédée du calme, accordé selon le mythe par Zeus apitoyé devant ces nids sans cesse détruits par la tourmente de la mer, au suspens photographique. Nous nous référons plus précisément à la manière avec laquelle il pèse déjà de son présage mortifère sur la nidification de ces oiseaux

¹⁷² Jean-Paul Clébert, *Bestiaire Fabuleux*, Paris, Éd. Albin Michel, 1971, p. 30.

¹⁷³ Enregistrements retranscrits, annotés et présentés par Thomas Clerc lors de Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites*, Paris, Éd. Seuil, 2002, p. 210.

durant la période paisible. Comment ne pas effectuer alors un rapprochement entre la sommation qui fait frémir ce fait légendaire et la sollicitation vive, pressante voire oppressante qui compose l'instance photographique?

Imminence et sursis conditionneraient l'immédiat d'un trouble. Ils détermineraient l'instant d'une tension susceptible d'épaissir l'événement d'une épreuve dramatique. Ils nous engageraient surtout, par le rapprochement de ce fait mythique au format panoramique de *Pare-battage*,¹⁷⁴ 2011, sur le pan de la théorie barthienne. La force de ce rapprochement prend de fait d'autant plus de pertinence en regard des cours dispensés par Roland Barthes sur le *Neutre*¹⁷⁵ au Collège de France. Nous nous y rapportons notamment à la « fonction alcyonienne du panorama »¹⁷⁶ en regard de sa capacité à manifester une imminence. En vue de quoi nous relevons une partie signifiante de sa séance du 20 mai 1978.

« la collusion de l'origine et de l'eau, et surtout moins mythique et plus cénesthésique ; le calme en tant qu'il est bercé, le panorama en tant que bercement d'un rythme et d'une rumeur et l'on pourrait parler d'une sorte de fonction alcyonienne du panorama comme une vue rythmée d'un ensemble. »¹⁷⁷

Le recoupement effectué par Roland Barthes entre le légendaire de l'alcyon et le panorama nous mène à questionner les spécificités du format. En regard des potentialités ouvertes par la « vue rythmée d'un ensemble »¹⁷⁸, il nous pousse à nous interroger sur l'essence panoramique. Il nous invite à en systématiser la forme de l'élan qui semble se constituer sous sa capacité première à présenter un vaste champ

¹⁷⁴ *Pare-battage*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 9.

¹⁷⁵ Enregistrements retranscrits, annotés et présentés par Thomas Clerc lors de Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites, op. cit.*, p. 207-214.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

visuel et donc un potentiel cheminement dramatique. Car il nous incite à appréhender une impulsion inhérente au format par « le bercement d'un rythme », dans le prolongement de la « collusion de l'origine et de l'eau »¹⁷⁹. Fort de quoi nous ne pouvons nous empêcher de l'envisager dans le prolongement de l'alliance antagoniste des flux de *Pare-Battage*,¹⁸⁰ 2011. La chaloupe n'est-elle pas tout à la fois en proie aux écueils rocheux qui guettent son avancée et conditionnée par l'inclinaison de l'horizon maritime qui semble freiner sa progression ? Même si le danger ne se dévoile pas aussi clairement dans les propos barthiens, nous concevons sous les mouvements répétitifs et alternatifs du bercé, du bercement, du rythme et de la vue rythmée, nombre de répercussions. Nous les concevons comme autant d'élan qui annoncent le tumulte sous-jacent et présagent sous le calme, la tourmente. Plus précisément nous nous intéressons à l'élan décelé sous la forme panoramique. Il révèle par la lente amplification accentuée par une redondance terminologique, le déploiement du calme vers le bercé, puis du bercement vers une vue rythmée. Il dévoile ainsi l'impulsion perceptible sous l'accalmie temporaire. Du calme à la scansion, il énonce le déploiement d'un élan de plus en plus pressant ; sans toutefois nous en dévoiler clairement plus, sur la « fonction alcyonienne »¹⁸¹ qui nous intéresse. Se révélerait-elle capable de déceler au sein de cet essor une imminence ? Serait-elle à même de conditionner le format panoramique d'une tension analogue ?

Telle est l'ouverture sur laquelle il clôt sa séance du 20 mai 1978, sans y revenir le 27. Nous tentons alors de chercher le seuil de cette fonction qui nous interpelle, sur les notes qu'il utilise durant son séminaire. Ces notes pourraient passer pour une redite, mais dévoilent pourtant certains indices concernant les opérateurs qui nous

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Pare-battage*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 9.

¹⁸¹ Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites*, op. cit., p. 210.

intéressent. Il y indique notamment « panorama – rythme – rumeur »¹⁸², en considération de la « vue rythmée d'un ensemble »¹⁸³. N'est-ce pas là qu'il s'agit de chercher la cause de cette émulation ? N'est-ce pas au sein de cette interdépendance, entre la vision étendue du format, le mouvement cadencé et le présage d'un événement que nous devons sonder un élan; probablement. Nous en considérons l'intention, par la « rumeur »¹⁸⁴ jusqu'à présent passée sous silence. Car si nous nous référons aux deux acceptions de son étymologie, *rumor*, *rumorem*, elle avance par un bruit vague, ou une véritable menace, une manifestation signifiante pour l'imminence. Reste à en déterminer la cause et les clauses, puisque si nous revenons à cette relation au format, la « rumeur »¹⁸⁵ est avancée comme finalité et non comme origine. Si nous nous référons aux propos barthien, elle ferait suite au rythme, à la vue rythmée, alors que nous aurions tendance à la percevoir comme l'élément déclencheur d'une impulsion. Nous opérons dès lors une relecture de ses notes, afin d'en moduler le propos. Loin d'un détournement de sa théorie, nous n'en n'aurions pas l'impudence et surtout pas le poids, nous opérons une modulation du lien entre « panorama – rythme – rumeur »¹⁸⁶. Nous détournons le paradigme, en vue de mettre en avant cette dernière, comme genèse de la « fonction alcyonienne du panorama »¹⁸⁷. Elle deviendrait selon cette hypothèse, le possible déclencheur d'une perspective annonciatrice de tourments. Elle s'imposerait comme l'opérateur d'une oscillation et renverrait surtout le panorama à sa source, comme forme du visible qui « embrasse une très large étendue »¹⁸⁸. Elle le réconcilierait de ce fait avec sa faculté

¹⁸² Retranscription complète, établie, annotée et présentée par Thomas Clerc depuis un document sonore concernant la fin de séance du 20 mai 1978 ici précisée « « collusion de l'origine et de l'eau (Thalassa, de Ferenczi), et surtout moins mythique et plus cénesthésique : le calme bercé, le panoramarythme-rumeur → on pourrait parler d'une sorte de fonction alcyonienne du panorama (vue + rumeur) », *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Pierre Larousse, « panoramique », *Le grand Larousse universel*, Paris, Éd. Larousse, 1989, p. 7783.

de recouvrement et l'ouvrirait à des perspectives tout à la fois évanescence, confuse et inquiétante.

Le caractère insaisissable de la « rumeur »¹⁸⁹ poserait question. Il imposerait une détermination difficilement transposable à l'instance photographique. Comment en effet transcrire ce murmure, ce grondement qui laisse planer une menace, dont ne connaissons ni la source, ni la destination ? Surtout il imposerait une détermination négative peu à propos. Ce pourquoi nous opérons un affinement de son usage par le terme d'*aura*, suivant ce qui émane de l'œuvre. Un terme fortement lié à la pensée de Walter Benjamin, dont nous nous détachons pour ne pas entrer en considération avec la déperdition de l'*aura* qu'il incombe à la reproductibilité technique. Néanmoins nous puisons de son postulat, une ouverture pertinente pour notre propos, à travers les photographies d'Eugène Atget des rues parisiennes désertes.

« Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. »¹⁹⁰

Car de cette perception troublante, l'*aura* prendrait sens. Elle déterminerait une infime perturbation du visible. Elle conditionnerait surtout une appréhension, d'apparence inexplicable, mais soumettant l'image à une pesanteur signifiante. Nous nous détachons pour cela du sonore, de la considération d'un bruit sourd ou confus, pour nous intéresser à une émanation.

¹⁸⁹ Enregistrements retranscrits, annotés et présentés par Thomas Clerc lors de Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au collège de France: 1977-1978 - Traces écrites*, op. cit., p. 210.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, (1935) 2007, p. 32.

Du vide inquiétant des photographies d'Atget à la pesanteur panoramique *l'aura* s'imposerait comme une nouvelle modalité poïétique. Elle conditionnerait une perturbation, dont l'essence demande d'être précisée. Pour tenter d'en saisir la portée, bien hermétique, nous reportons notre attention de l'émanation à une résonance perceptible. Nous nous y référons comme à une semonce analogue à la menace de chavirement qui pèse sur nos embarcations ou masque de manière troublante le paysage d'une brume opaque. Surtout nous convoquons une oppression dramatique en mesure de suspendre l'instant dans l'attente d'un devenir. Nous conditionnons pour cela un élément déclencheur, comme les oscillations de l'onde de la photographie *Palis*,¹⁹¹ 2009. Elles annoncent d'ores et déjà par une source prolongée en hors-champ, un présage, comme une arrivée potentielle. Elles ne s'envisagent certes pas encore comme une menace, la marge est certaine, mais se lisent néanmoins comme les prémisse d'un devenir. Ce pourquoi nous affinons la pesanteur de l'instance photographique, d'une conception du hors-champ ouverte à la « présence plus inquiétante »¹⁹² développée par Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement : Cinema 1*¹⁹³.

« Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste » ; un ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes. Sans doutes ces deux aspects du hors-champ se mélangent constamment. »¹⁹⁴

¹⁹¹ *Palis*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 19.

¹⁹² DELEUZE (Gilles), *L'image-mouvement : cinema 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 30.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

Le hors-champ se révèle duel dans son essence. Il se détermine d'une seconde portée préoccupante, d'autant plus signifiante qu'elle semble peser sur et hors du champ. Son emploi interviendrait ainsi, telle l'épée de Damoclès, comme une sommation oppressante susceptible d'énoncer une venue, un devenir. Surtout il conditionnerait l'instant de l'anticipation d'un signal incertain ou lointain en mesure d'oppresser l'immédiat d'un imminent éprouvant. Autour de l'intention deleuzienne nous affinons la portée de la « fonction alcyonienne du panorama »¹⁹⁵ barthien d'un tourment bien plus insidieux. Nous la poussons sur le pan d'un trouble qui semble paradoxalement précéder et présager à travers lui le présage d'une instance d'autant plus inquiétante qu'incertaine.

2.2 *Entre déstructuration et restructuration*

L'*aura* préciserait la fonction visuelle d'une d'émanation. Elle l'affinerait d'un contexte dramatique susceptible de densifier l'événement d'une attente, si ce n'est d'une crainte. Car elle conditionnerait l'instance d'un péril annoncé. Elle provoquerait au-delà des murmures et des grondements pesant sur l'univers panoramique, une atmosphère oppressante évocatrice de la semonce à double tranchant de l'épée de Damoclès. Nous l'envisageons comme une suspension menaçante, trouvant par une autre « épée »¹⁹⁶ un écho intéressant chez Paul Valéry. Entre attente et potentialité de l'esprit, nous puisons de l'empressement de la pensée une répercussion déterminante entre « attente », « suspens » et « menace »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au collège de France: 1977-1978 - Traces écrites*, op. cit., p. 210.

¹⁹⁶ Paul Valéry, *Œuvre II*, Paris, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 662.

¹⁹⁷ *Ibid.*

« Attente pure, Éternel suspens, menace de tout ce que je désire. Épée qui peut jaillir d'un nuage, combien je ressens l'imminence ! [...] quelle puissance que cette puissance indéfinissable comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage ! Je ne sais ce qui se prépare. [...] Mais il y aura un acte sans être, sans effet sans cause, un accident qui est ma substance.¹⁹⁸»¹⁹⁹

La corrélation entre la puissance de l'élaboration et la menace qui presse la création nous ramène à la perspective d'une tension. Par une atmosphère pesante elle lie l'« Épée qui peut jaillir »²⁰⁰ du suspens à l'épée de Damoclès. Mais elle intervient surtout comme une allégorie, que nous n'interprétons évidemment pas selon son sens premier d'un risque atmosphérique, mais qu'il nous importe de saisir comme urgence féconde. Nous en empruntons le signe d'une sommation imminente transposable à l'instance photographique. Nous la considérons en regard du péril qui pèse sur cette « Attente pure, Éternel suspens »²⁰¹ comme un potentiel dérangement transposable de la pensée de Paul Valéry à la structure panoramique. Même si dans notre cas l'écueil potentiel qu'elle induirait est plus insidieux, nous l'envisageons en quête d'un flottement, d'une errance analogue. Nous l'immissons ainsi sciemment par une défaillance imposée à la vraisemblance. Nous la composons d'un malaise, d'une tension vers cet « accident qui est ma substance »²⁰², si nous reprenons à notre compte les propos de Paul Valéry. Car l'incident ne serait-il pas en mesure d'épaissir

¹⁹⁸ Nous relatons en note la suite de cet extrait, tant la force de son propos nous engage dans une prose de l'attente signifiante pour l'instance. « L'événement qui n'a de figure ni de durée, attaque toute figure et toute durée. Il fait visible les invisibles et rend invisibles les visibles. Il consume ce qui l'attire, il illumine ce qu'il brise. [...] Me voici, je suis prêt. Frappe. Me voici, l'œil secret fixé sur le point aveugle de mon attente [...] C'est là qu'un événement essentiel quelque fois éclate et me crée. ».

Ibid.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

l'instant d'une instance menaçante ? Ne serait-il pas à même de densifier le drame d'une attente pesante ?

Le risque conditionnerait la composition panoramique d'une « puissance indéfinissable comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage ! »²⁰³. Il déterminerait une perspective pesante imposée par l'affirmation « Je ne sais ce qui se prépare »²⁰⁴. Nous puisons de cette ignorance portée par l'imminence, un parallèle signifiant à l'interrogation d'André Rouillé « Qu'est-ce qui va se passer ? »²⁰⁵. Plus précisément nous sondons une vacance en mesure de pousser notre concept d'intention sur le pan d'une incertitude. Elle se préciserait de cet état de trouble, comme d'une déstabilisation de l'esprit pour laquelle nous infléchissons plastiquement l'horizon pour incérer une perturbation dans le visible. Nous constituons une instabilité et poussons nos univers à la dérive, en regard de l'étymologie latine qui lui est souvent attribuée à tort, de la rive, *ripa*. Un écart linguistique qu'il convient de laisser de côté pour *riva*, le cours d'eau. Nous le prolongeons d'ailleurs de l'action *derivare*, de détourner un cours. Car son impact, loin d'être fortuit, ouvre à une véritable manipulation quant à la direction initiale des flots. Elle sollicite un malaise, qui pousse le regardeur à scruter l'onde avec un attachement certain, soucieux d'une imperceptible perturbation. Elle le confronte aux aléas induits par l'inclinaison de la ligne d'horizon qui semble entraîner les embarcations à la dérive ou plus largement tirer le point de fuite en hors-champ. Par ce défaut d'ordonnance revendiqué, nous lui imposons surtout une défaillance qui le met en présence d'une perception troublante.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 290-291.

Par cette infime inclinaison de l'horizon marin, nous altérons l'équilibre et l'immobilité aquatique. Nous contrarions la stabilité et la plénitude perceptibles dans les photographies de la série *Seascapes*²⁰⁶ de Hiroshi Sugimoto. Par la déclivité nous rompons l'harmonie structurelle particulièrement visible lors de *Caribbean Sea, Jamaica*²⁰⁷, 1980 ici reproduite. Nous en dérangeons le calme et la symétrie issue d'une juste répartition, mer, ciel, par une manipulation digitale. Nous imposons un infime déséquilibre à l'horizon panoramique dans l'intention d'en perturber la stabilité et la quiétude apparente. Pour cela nous orientons et recadrons nos marines, autour de cette oblique. Émane de ce léger infléchissement de l'horizon, une perturbation structurelle qui semble agir sur le flux de l'onde, comme sur la perception du drame. Nous en décelons surtout une potentielle modalité menant à une requalification de l'instant. Car de penchant en glissement, la composition en subirait le trouble. Tout comme l'instant s'épaissirait de cette perturbation visuelle entraînant l'onde en hors champ par un égarement influencé par l'œuvre de John Everett Millais. L'inclinaison des flots mènerait l'univers panoramique à la dérive. Elle le contraindrait tout comme la diaphane dépouille de *Ophélie*, 1852²⁰⁸, à se soumettre au mouvement de l'onde. Car de la douce inclination de la composition picturale, nous puisons un ressort. Nous sondons de l'élan qui emporte son corps flottant, les paumes, comme le regard, tournés vers les cieux, le long de la rive à la végétation florissante, un malaise qui s'instaure sous la douceur préraphaélite. Nous observons surtout la pesanteur qui, de l'œuvre de Millais à la tragédie d'*Hamlet*²⁰⁹, accompagne la dépouille.

²⁰⁶ Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm, Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.

²⁰⁷ Hiroshi Sugimoto, *Caribbean Sea, Jamaica*, Tirage argentique, 119,4 x 149,2 cm, Collection de l'artiste/New York, The Pace Gallery, 1980.

²⁰⁸ Sir John Everett Millais, *Ophélie*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52.

²⁰⁹ William Shakespeare, trad. de Le Tourneur, *Hamlet*, Paris, Éd. L. Berthier, 1894.



Hiroshi Sugimoto, *Caribbean Sea, Jamaica*
Tirage argentique, 119,4 x 149,2 cm, Collection de l'artiste/New York, Galerie The Pace, 1980

Car de cette perspective mortifère nous trouvons un écho signifiant chez Arthur Rimbaud dans son poème *Ophélie*²¹⁰. Nous tirons une gravité, surtout une attraction oppressante pertinente pour la tension dramatique que nous explorons. Ce pourquoi nous reprenons trois fragments de ce poème afin d'en révéler l'intensité grandissante, de la première à la dernière strophe.

« Sur l'onde calme et noire où dorment les
étoiles,
La blanche Ophélie flotte comme un
grand lys
Flotte très lentement, couchée en ses longs
voiles...
[...]
C'est qu'un souffle inconnu, fouettant ta
chevelure
À ton esprit rêveur portait d'étranges
bruits :
Que ton cœur entendait la voix de la
Nature
[...]
C'est que la voix des mers, comme un
immense râle
Brisait ton sein d'enfant trop humain et
trop doux !»²¹¹

Acceptons de reconsidérer la scène de l'*Ophélie*²¹² de John Everett Millais, en faveur du glissement avancé par les vers d'Arthur Rimbaud. L'ode nous convie du calme du premier groupe de quatrains où elle « flotte très lentement »²¹³ au tumulte annoncé par « la voix des mers », par cet « immense râle »²¹⁴. Elle nous entraîne par une semonce aquatique et sonore vers une fonction visuelle susceptible de densifier le drame.

²¹⁰ Nous privilégions ici la version envoyée par Arthur Rimbaud à Georges Izambard en 1870. Arthur Rimbaud, *Ceuvres complètes : Poésies I*, Paris, Éd. Honoré Champion, 1999, p. 200-201.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Sir John Everett Millais, *Ophélie*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52.

²¹³ Arthur Rimbaud, *Ceuvres complètes : Poésies I*, op. cit., p. 200-201.

²¹⁴ *Ibid.*



Sir John Everett Millais, *Ophelia*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52

Car à l'écoute de l'*Ophélie*²¹⁵ d'Arthur Rimbaud, comme à la vue de l'*Ophélie*²¹⁶ de John Everett Millais, voire de la silhouette flottante de la photographie *Will*²¹⁷, 1987 de Connie Imboden²¹⁸, l'onde impose à la scène une pesanteur signifiante. Elle nous confronte au trouble de ce glissement, qui ne parvient à s'enrayer face à l'épreuve de la noyade passée.

Le malaise persiste avec la dérive comme s'il puisait de l'attraction induite par la déclivité de l'onde, une incertitude quant aux perspectives dramatiques. Nous délaissions le péril révolu de l'œuvre d'Hamlet, pour nous consacrer à cette latence qui persiste au-delà de l'ancrage mortifère de l'œuvre. En effet que craindre de plus pour Ophélie que le sommeil éternel ? Le mystère reste entier. Il nous pousse à reconsidérer le trouble, suivant le dévers de la ligne d'horizon. Il nous incite à craindre la dérive soulignée par les vers d'Arthur Rimbaud. Du calme au déchainement, il nous entraîne vers le tourment. Il nous pousse sur le pan d'une agitation maritime, à laquelle nous préférons le malaise induit par l'imperceptible inclinaison de la composition de John Everett Millais. Par une défaillance instaurée dans l'horizontalité des flots, la dépouille d'Ophélie semble suivre l'écoulement imposé par les propriétés physiques de l'eau. Une caractéristique dont nous usons,

²¹⁵ Version du 15 mai 1870 dont il existe différentes variantes. Arthur Rimbaud, *Poésies complètes : 1870-1872*, Paris, Éd. Librairie Générale française, 1998, p. 55-56.

²¹⁶ Sir John Everett Millais, *Ophélie*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52.

²¹⁷ Connie Imboden, *Will*, 1987, Tirage argentique, 43 x 37,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1987.

²¹⁸ Nous ouvrons le propos à l'étude de Jean-Claude Lemagny de la photographie *Will*, 1987 de Connie Imboden. Nous nous y rapportons fort du trouble induit par l'entre-deux eaux. « Est-elle Vénus s'arrachant du fond de la matière originelle, ou bien Ophélie glissant à l'eau morte ? L'énigme se concentre dans ce double masque, l'un encore sommeillant sous l'onde, l'autre peut-être sur le point de sourire à la lumière. La margelle liquide qui entoure le nez et les lèvres semble trancher en faveur d'Ophélie. En un instant l'eau va couvrir ce masque déjà pétrifié. Mais l'essentiel n'est ni dans le surgissement ni dans la disparition. Il se situe dans l'affleurement. Juste au passage entre monde du dessus et monde du dessous, qui s'ignorent tant l'un l'autre. ». Jean-Claude Lemagny, *La matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan/ Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 84.

tout comme le peintre, en vue d’immiscer au sein de l’inertie picturale comme photographique, la sensation d’un écoulement, d’une *Poétique de la dérive*²¹⁹.

Sa « propriété de toujours verser selon sa pente, son penchant. [...] Elle est tout le temps en déséquilibre. Ou tout du moins prête au déséquilibre (quand elle est étale, elle est aussi, alors, précaire). »²²⁰

L’utilisation des facultés de l’eau, émise par Daniel Klébaner, laisse émerger un abandon de la forme à « son penchant »²²¹. Elle dévoile une sorte de phénoménologie de la dérive selon laquelle l’eau s’écoule et épouse l’inclinaison qui lui est imposée. Nous en reprenons son caractère « précaire »²²², bien que son ajout entre parenthèses nous semble déroutant. Faudrait-il comprendre l’usage de ce procédé stylistique dans une signification moindre ? Tel est apparemment le cas pour l’auteur, contrairement à l’entendement que nous en faisons. Nous retenons de cette caractéristique une incertitude à même d’entraîner par la « propriété de toujours verser selon sa pente »²²³ le corps d’*Ophélie*²²⁴, 1852 comme l’embarcation de *Quiète*²²⁵. Nous y sondons la capacité de les mener vers une vulnérabilité. Mieux nous y puisons une crainte renforcée notamment par la méfiance portée aux milieux aquatiques, qui par autant de proverbes, nous laisse redouter des risques majeurs, voire une « Esthétiques du pire ».²²⁶

²¹⁹ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Éd. Gallimard, 1978.

²²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Sir John Everett Millais, *Ophélie*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52.

²²⁵ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

²²⁶ Nous ouvrons le propos à la menace induite par le colloque « Le pire n’est jamais certain : La création à l’épreuve des risques majeurs », sous la direction de Richard Conte, Metz, Centre Pompidou Metz, CERAP, École supérieure d’Art de Metz Métropole, 24-25 juin 2010, suivi de l’édition, Richard Conte (dir.), *Esthétiques du pire*, Montreuil-sous-bois, Éd. Lienart, 2011.

L'élan de la dérive entraînerait une précarité. Il conditionnerait l'épreuve d'un glissement dont nous ne pouvons nier l'influence des œuvres picturales de Caspar David Friedrich ou de Carl Gustav Carus. Car la constitution en obliques de *Haute Montagne*²²⁷, vers 1824, entre de fait en résonance avec nos panoramas aquatiques. Un même malaise s'immisce sous la déclivité. Il se détermine d'un trouble basé sur des diagonales poussant la composition vers un glissement, une précipitation structurelle analogue à celle de *Quiète*²²⁸. Elle conditionnerait une incertitude quant au devenir de l'embarcation, comme des silhouettes endormies à son bord. Que présager en effet pour ses passagers face à l'égarement de leur habitat flottant, que seule une amarre à l'avant semble encore retenir ? De cet état d'insécurité, nous entendons densifier le drame de questionnements ouvrant l'œuvre à la constitution d'une *aura*. Qu'advient-il en effet quand le seul lien qui ancre encore l'embarcation la laissera voguer au grès des flots et entrainera avec elle ses occupants au hasard des courants ? C'est à ce type d'interrogation que la structure convie, à cette forme d'imprévisibilité que la dérive convoque. Par ce biais nous tentons d'affranchir l'instant d'un fait passé, comme d'un présent déjà révolu, en faveur d'une imminence incertaine.

L'inclinaison digitale des eaux conditionnerait l'immédiat d'une incertitude. Elle contraindrait le devenir de la scène à la dérive. Plus encore elle entraînerait le mouvement de fluide susceptible de déborder l'étymologie issue du latin *colare*, vers un possible écoulement du temps. Elle déterminerait ainsi une circonstance capable de creuser l'instant d'une instance. Le temps du drame se trouverait ainsi poussé vers un devenir indécis, éprouvant. Que va-t-il en effet advenir de la chaloupe comme de ses occupants assoupis, entraînés par la déclivité des flots ?

²²⁷ Carl Gustav Carus, *Haute Montagne*, Huile sur toile, 136 x 171 cm, Essen, Museum Folkwang, vers 1824.

²²⁸ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.



Carl Gustav Carus, *Haute Montagne*, Huile sur toile, 136 x 171 cm, Essen, Museum Folkwang, vers 1824

L'amarre, seule protection contre la dérive, saura-t-elle les préserver des aléas de l'errance ? Ces interrogations résonnent au-delà de l'instant photographique et nous poussent à concevoir des perspectives imminentes à l'immédiat. Elles nous incitent à appréhender une corrélation pertinente avec l'image cinématographique. Elles nous poussent à reconsidérer l'instance photographique, en regard de cette rétention qui semble contenir, dans un même élan, une tentation narrative proche d'un scénario filmique et un refoulement dans une tension. En vue de quoi nous précisons la portée d'un « moment arraché à la continuité »²²⁹ emprunté à la théorie photographique de Marie Fraser sur la narrativité. Même si le degré de tension induit par le terme « arraché »²³⁰ qu'elle utilise nous semble excessif pour déterminer l'instance photographique, nous en reprenons temporairement le propos. Par ces termes nous définissons un instant certes extrait de son contexte dramatique, mais pas pour autant dénué de perspectives. Nous nous engageons par ce biais vers la force de ce « lieu de tension entre ce qui est statique et ce qui est mouvement »²³¹, si nous adoptons les termes de Adams Sitney historien américain du cinéma d'avant-garde.

Entre photographie et cinéma nous sondons un état transitoire entre fixité et mouvement. Nous explorons pour cela un plan dont Gilles Deleuze fait peu d'égard, bien qu'il constitue le point de départ de sa réflexion sur l'« image-mouvement »²³². Il s'agit de la forme du photogramme, de cet espace de temps prélevé sur l'une des 24

²²⁹ Nous replaçons cet extrait dans son contexte : « Est-ce à dire qu'une image arrêtée n'a pas cette potentialité narrative ? Ne pouvant traduire le mouvement, comment la photographie peut-elle produire du récit ? [...] la photographie doit au contraire composer avec l'immobilité avec le fait qu'elle est un moment arraché à la continuité », Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain, op. cit.*, p. 16.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire, l'avant garde américaine, 1943-2000*, Paris, Éd. Paris expérimental, 2002, p. 258.

²³² Nous vous renvoyons à ce propos à Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement : cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 10-14.

images par seconde²³³ de la pellicule. Car il intervient comme un dialogue temporel et narratif potentiel entre l'instance photographique et l'interruption filmique. Ce pourquoi nous en retenons la capacité du photogramme à figer toute son intensité dramatique en une seule image. Nous rejetons pour cela la définition du photogramme comme empreinte photographique directe sur une surface photosensible, au profit de la plus petite unité filmique définie par Étienne-Jules Marey lors de son essai intitulé *Le Mouvement*²³⁴. Nous y puisons sa capacité à cerner en une image fixe, l'un des « petits cadres dont le défilement dans l'appareil donne l'illusion du mouvement »²³⁵. Elle interviendrait en effet comme l'état le plus élémentaire et condensé d'une œuvre cinématographique. Surtout elle évoquerait l'attrait captivant du photogramme²³⁶ sur les murs des cinémas. Nous en considérons le potentiel, susceptible de conditionner à partir d'un fragment, la contraction d'une partie du film en regard des propos avancés par Caroline Chik. Fort de cette faculté de déployer à partir d'un moment lambda, un instant probant, nous ouvrons le propos au postulat défendu lors de *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*²³⁷, pour ne reprendre que son titre écourté.

« Le photogramme est la « *synthèse*
temporelle d'un moment du film, chose
théoriquement impossible *a priori*. On

²³³ À ce propos nous devons préciser que le nombre d'images par seconde est sur le point de passer à la fréquence de 60 images par seconde. Pour plus de précision, nous vous invitons à lire l'article de HYAUMET (Alexis), « L'avenir du cinéma se fera en numérique, mais peut être pas en 48 images/seconde », Culture visuelle [En ligne], disponible sur <http://culturevisuelle.org/igenerations/archives/1646>, consulté le 25 avril 2012.

²³⁴ Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, (1894) 1994.

²³⁵ Jean-Loup Passek (dir.), « Photogramme », *Dictionnaire du Cinéma : L – Z*, Paris, Larousse, 1995, p. 1683.

²³⁶ Nous devons toutefois établir une précision sur la réalisation du photogramme lui-même, afin de ne pas en avancer un procédé de prise de vue erroné. Celui-ci, si nous nous référons au *Dictionnaire du cinéma : L - Z* est abordé en ces termes : « compte tenu de la taille réduite de ces images, les photogrammes présentent souvent un grain assez visible, souvent renforcé – dans le cas fréquent où l'on part d'une copie – par un contraste excessif. [...] Aussi, ne recourt-on aux photogrammes que faute d'un autre matériau. Presque toujours, les photographies qui paraissent tirées du film ont été réalisées par le photographe de plateau. », *Ibid.*

²³⁷ Caroline Chick, *L'image paradoxale : Fixité et mouvement : les relations fixité-mouvement dans l'image optique, de la "camera obscura" aux animations interactives*, Esthétique, Sciences et Technologies des arts, spécialité Arts plastiques et photographie, Paris, Université Paris 8, 2009, 357 pages.

essaie de le faire tendre vers la photographie, qui elle, constitue une synthèse temporelle, dans le sens où elle vise à faire d'un instant quelconque un moment prégnant, privilégié ou décisif. C'est lorsqu'il est assimilé à une image photographique, c'est lorsqu'on y voit un moment privilégié alors qu'il n'est qu'instant quelconque, que le photogramme ouvre la voie à un troisième sens. »²³⁸

Le photogramme²³⁹ se spécifierait de la volonté d'intriguer qui nous importe. Il se déterminerait de cette faculté à donner à penser, à susciter un intérêt, une curiosité voire une inquiétude susceptible de densifier l'instance photographique. Nous nous y rapportons d'autant plus fort de cette potentialité capable de générer à partir d'une image condensée une épaisseur dramatique dans le sillage de l'« image-cristal »²⁴⁰ de Gilles Deleuze, de la « rumeur »²⁴¹ barthienne ou de l'errance dramatique que nous recherchons. Nous y puisons une autre voix possible, engagée par l'interruption cinématographique et en mesure d'entrouvrir pour l'instance photographique le « troisième sens »²⁴² énoncé par Caroline Chik.

²³⁸ Caroline Chick, *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 135.

²³⁹ Nous ouvrons notre approche du « photogramme » du « Troisième sens » barthien dans la mesure où le « photogramme en instituant une lecture à la fois instantanée et verticale du film, se moque du temps logique (qui n'est qu'un temps opératoire) ; il apprend à dissocier la contrainte technique (le tournage), du propre filmique, qui est le sens « indescriptible ». ». Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 61.

²⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit., p. 94.

²⁴¹ Roland Barthes, « Le panorama », *Le Neutre: Cours au collège de France: 1977-1978 - Traces écrites*, op. cit., p. 210.

²⁴² Caroline Chik, *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, op. cit., p. 135.

2.3 Une composition troublante

Le « troisième sens »²⁴³ de Caroline Chik interviendrait comme une brèche poétique entre l'instance photographique et le déploiement cinématographique. Il s'envisagerait comme un moment déterminant capable de cerner les contours dramatiques de la scène et de les sceller en un visuel unique. Nous en décelons une définition en parfaite résonance avec l'instance photographique, nous dissociant toutefois de la détermination du photogramme comme fragment d'un « instant quelconque »²⁴⁴. Car nous ne pouvons être en accord avec cette acception, qui dessert sa faculté de synthétiser l'intrigue en un visuel unique. Ce pourquoi nous puisons de son étude l'engagement de cette situation insignifiante vers un moment probant qui tend à replacer l'événement dans une perspective narrative bien plus large. Il s'agit en effet d'en faire un écho signifiant avec les signes avant-coureurs avancés par la dérive ou l'aura jusque-là énoncés. Surtout il nous importe de saisir la pesanteur intrigante qui incite le spectateur potentiel, à la vue des affiches sur les murs du cinéma, à s'interroger sur la suite de l'intrigue. Dans l'intention de constituer un questionnement tout aussi fertile, nous confrontons l'image photographique à la capacité du photogramme de s'accaparer par un transfert narratif, de l'étendue du drame cinématographique. Dans cette intention nous nous intéresserons au caractère probant de l'événement, sans lequel il deviendrait inconsistant. De fait comment faire de la coupe immobile du drame, un moment figé et intrigant, sans lui faire courir le risque de l'insignifiance ?

La force du photogramme résiderait dans sa capacité de synthèse narrative. À l'évidence elle se baserait sur la constitution de l'intensité dramatique comme sur son

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

caractère intrigant. Nous puisons dans ses deux prérequis d'agencement la nécessité de condenser, en une seule image, une intrigue. Pour cela nous nous détachons du photogramme comme synthèse filmique pour revenir à une constitution féconde de l'instant. Comment aurions nous pu de fait persister dans l'évocation cinématographique, alors que l'instance ne trouvera aucune perspective efficiente ? Dans un tel contexte nous retournons à l'unicité de l'image puisant du photogramme le caractère propice de l'événement figé. Nous reprenons alors l'intérêt que nous portions à la capacité du photogramme de cerner l'étendue d'un scénario, pour nous reporter sur l'intensité d'une situation en attente. Une intentionnalité que nous prolongeons de la notion d'« instant fécond »²⁴⁵ forgée par Danièle Méaux. Car nous y relevons une évocation dramatique susceptible de conditionner l'instant d'une instance en suspens.

« L'instant fécond est celui qui permet la suggestion d'une étape antérieure ou ultérieure. Il ne coïncide pas nécessairement avec l'acmé de l'action, il peut au contraire correspondre à la phase inchoative du procès ou bien à son dénouement. »²⁴⁶

Cette approche dans le prolongement du photogramme, nous permet de préciser l'instance hors de l'« acmé de l'action »²⁴⁷. Elle nous confronte à l'intensité d'une apogée dont nous nous dissociérons peu à peu, au profit d'une pesanteur bien plus insidieuse. Nous reporterons en effet notre attention sur une épaisseur dramatique susceptible de densifier la situation photographique d'un malaise en suspens. Dans le sillage de photographies en lien signifiant avec le scénario cinématographique, tel

²⁴⁵ Danièle Méaux, *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1997, p. 41.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

que *Norman Bates, la maison*²⁴⁸, 1960, réalisée par Bud Fraker lors du tournage de *Psychose*²⁴⁹ nous puiserons une intensité fictionnelle. Nous sonderons un trouble susceptible de structurer digitalement un ressort narratif à même d'insinuer un contexte, en regard des propos avancés par Danièle Méaux dans son essai *La photographie et le temps*,²⁵⁰ pour ne reprendre que son titre écourté. N'est-ce pas en effet par l'évocation analogue des phases précédentes et suivantes que nous tentons de nous extraire de l'instantanéité, au profit d'un moment condensé de l'intrigue ? De manière plus pragmatique n'est-ce pas la circonstance de la dérive de l'embarcation de *Quiète*²⁵¹ qui nous laisse redouter son errance ? À l'évidence c'est l'inclinaison excessive du panorama *Envase*²⁵² qui nous pousse à présager son chavirement et nous contraint à déborder l'instant d'une instance menaçante. L'évocation s'imposerait comme un concept d'intention déterminant puisque à même de densifier l'immédiat de perspectives dramatiques. Ce pourquoi dans l'intention d'en préciser la forme *auratique*, nous nous attachons à définir plus clairement le caractère « fécond »²⁵³ de l'événement.

Entre suspens et densité dramatique l'instance photographique se conditionnerait d'une composition suggestive. Elle se baserait sur une substance dramatique condensée, apte à évoquer par son caractère fécond une *aura* à l'œuvre. Revenons donc au point de départ de notre thèse, à savoir constituer sous l'influence du prisme du cristal deleuzien un instant qui « se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule »²⁵⁴.

²⁴⁸ Bud Fraker, *Norman Bates, la maison*, Tirage argentique, 17,9 x 23,5 cm, 1960.

²⁴⁹ Alfred Hitchcock, *Psychose*, (Psycho), Scénario de STEFANO (Joseph), 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.

²⁵⁰ Danièle Méaux, *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, op. cit.

²⁵¹ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

²⁵² *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

²⁵³ Danièle Méaux, *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, op. cit.

²⁵⁴ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit., p. 109.



Bud Fraker, *Norman Bates, la maison*, Tirage argentique, 17,9 x 23,5 cm, 1960

Car il prendrait dès lors un sens nouveau et déterminerait par cette fusion temporelle une densité de temps, de drame à clarifier. Sous l'éclairage de l'œuvre en suspens de Edward Hopper et plus particulièrement de la critique de Gregory Crewdson à son propos, nous allons tenter d'en définir les fondements. Pour cela nous nous attachons au lien cinématographique qui lie le temps pictural hopperien à celui de Gregory Crewdson, dans la mesure où il nous ouvre un espace temps suggestif.

« He used to liken his own paintings to the single frames of films. [...] Hopper's narrative occur in moments that are forever suspended between a « before » and an « after » - elliptical, impregnated moments that never really resolve themselves. »²⁵⁵

Dans la logique du photogramme, le plan cinématographique surgit comme une influence « suspended between a « before » and an « after » »²⁵⁶. De cette incidence nous puisons l'impression d'un flottement tenu par la forme « elliptique »²⁵⁷ dont l'étymologie tirée d'*elléipsis* souligne un défaut, une dérive. Elle est à prolonger en faveur d'un manque, voire d'une défaillance propre à ces instants, qui selon la traduction littérale des propos de Gregory Crewdson « ne se résolvent jamais vraiment »²⁵⁸. Nous en considérons l'intention d'autant plus fort du lien précédemment mis en exergue entre suspension panoramique - *aura* - tension²⁵⁹, pour reprendre à notre compte une forme analogue au postulat barthien. Nous en

²⁵⁵ Nous en effectuons une traduction : « Il eut pour habitude d'assimiler ses peintures au plan cinématographique. [...] Le récit de Hopper se dévoile à travers des instants toujours suspendus entre un "avant" et un "après" - des moments elliptiques, imprégnés qui ne se résolvent jamais vraiment. », Gregory Crewdson, « Aesthetics of Alienation : Gregory Crewdson on Edward Hopper », *TATE ETC.*, summer 2004, p. 42-47.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 42-47.

²⁵⁷ Nous traduisons « elliptical », *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Nous reprenons à notre compte la retranscription barthienne du « panorama-rythme-rumeur » établie, annotée et présentée par Thomas Clerc depuis un document sonore concernant la fin de séance du 20 mai 1978 ici précisée Enregistrements retranscrits, annotés et présentés par Thomas Clerc lors de Roland Barthes, « Le panorama », *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites*, *op. cit.*, p. 210.

interrogeons les potentialités en regard du risque encouru par ces instants tout à la fois tenus par une attente et scellés dans l'indécision.

La suspension conditionnerait l'instance photographique de perspectives déterminantes, mais elle la contraindrait par la même à l'incertain. Elle nous imposerait le trouble d'une densité dramatique, certes déployée entre un avant et un après, mais enrayé dans son histoire. Elle nous laisserait ainsi en proie à l'incertitude des faits, comme contraints à une errance narrative. En émanerait un sursis tout à la fois susceptible de laisser peser sur l'immédiat, l'imminence d'une perspective, mais aussi capable de le contraindre à la perplexité d'une image vouée à la confusion. Devons-nous pour autant en reconsidérer la portée en faveur d'une forme moins paradoxale ? Nous ne l'excluons pas, même si nous sondons une tension de cet antagonisme. Ce pourquoi nous poussons ce questionnement sur le pan du « double caractère d'urgence et de patience »²⁶⁰ évoqué par Marie José Pernin Sergissement. Dans le prolongement de la prédestination chez Friedrich Nietzsche elle avance que l'« avenir se donne à elle comme très proche et très lointain »²⁶¹. Par cette formulation complexe nous revenons sur les enjeux de l'attente comme de *l'aura*, par une émanation, une sollicitation tout à la fois pressante et résistante. Nous reconsidérons dans cette mesure l'instance de ce temps incertain pour lequel nous convoquons une nouvelle allégorie météorologique de Friedrich Nietzsche. Une métaphore de la rétention que nous sollicitons comme un temps nécessairement « longtemps suspendu au sommet, comme un lourd orage, celui qui doit un jour allumer la lumière de l'avenir ! »²⁶². Du présage d'*Ainsi parlait Zarathoustra*²⁶³ à la pesanteur dramatique qu'il nous importe de signifier, une instance similaire se dévoile. Elle

²⁶⁰ Marie José Pernin Sergissement, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1999, p. 435.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Friedrich Nietzsche, « Les sept sceaux (Ou le chant du Oui et de l'Amen) », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 250.

²⁶³ *Ibid.*

poursuit l'amorce exercée par la tourmente avancée précédemment, par un nouvel apport climatique qui dure, voire perdure cette fois, en faveur de cet impératif en suspend. Tout se pose comme si la résistance du tourment atmosphérique en faisait croître la menace et pouvait révéler par ce phénomène physique, une capacité à densifier le temps d'une attente.

L'instance photographique interrogerait l'essence du suspens. Elle conditionnerait l'interruption du mouvement photographique de la nécessité d' « allumer la lumière de l'avenir »²⁶⁴. Elle se préciserait de ce flottement narratif qui annonce un devenir potentiel, mais ne l'énonce pas pour autant. En vue de quoi, nous nous dissociions de « l'orage »²⁶⁵ de Paul Valéry, comme de l'œuvre vidéo *The floating House*²⁶⁶, 2002 de Paulette Phillips, pour lui préférer un malaise bien plus insidieux. Nous délaissions en effet le glissement déroutant de cette habitation sur les eaux de l'océan Atlantique, qui ne présage rien d'autre que la perspective évidente d'une immersion. Nous lui distinguons une pesanteur susceptible de contraindre le « moment prégnant, privilégié ou décisif »²⁶⁷ à un sursis oppressant analogue à celui imposé par la dérive de *Quiète*²⁶⁸ et étendue à nombre de marines. Une intention en regard de laquelle, la sommation de l'épée de Damoclès prendrait alors sa signification la plus juste. Elle deviendrait la semonce suspendue et constante, si ce n'est littéralement pendue, d'une tension. Une tension dont nous puisons le ressort d'une sollicitation pressante, qui dure et perdure sans jamais parvenir à son terme. Elle interviendrait comme une hypothèse de recherche signifiante, susceptible de d'épaissir le temps de l'attente. Elle déterminerait un flottement susceptible de densifier le drame jusqu'à le pousser vers l'errance d'un mystère insondable.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Paul Valéry, *Œuvre II*, Paris, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 662.

²⁶⁶ Paulette Phillips, *The floating House*, Projection vidéo 16 mm, Diffusion en boucle, 5 min, London, Galerie Danielle Arnaud, 2002.

²⁶⁷ Caroline Chick, *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, op. cit., p. 135.

²⁶⁸ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.



Paulette Phillips, *The floating House*, Projection vidéo 16 mm, Diffusion en boucle, 5 min
London, Galerie Danielle Arnaud, 2002

Car face au suspens dramatique, le regardeur ne trouverait de réponse au mystère, si ce n'est qu'une indétermination plus grande, qu'une lacune narrative plus vaste. En émanerait une densité dramatique tenue par une incertitude perceptible dans le panorama *Quiète*²⁶⁹. Celle-ci prendrait forme de cette conjoncture avancée par la dérive, qui ne laisse pas pour autant présager de perspective évidente pour l'embarcation et ses occupants. Nous sommes dès lors face à une détermination paradoxale. Comment constituer une perspective à l'événement sans nier pour autant le flottement dramatique? Plus encore comment pousser l'instant vers l'instance d'une sollicitation sans réfuter la pesanteur d'une tension qui plane sur la scène ? Telles sont les interrogations qui s'imposent à ce stade de la recherche et nous poussent à reprendre l'œuvre d'Edward Hopper pour y puiser la suspension fascinante de ces « moments that never really resolve themselves. »²⁷⁰.

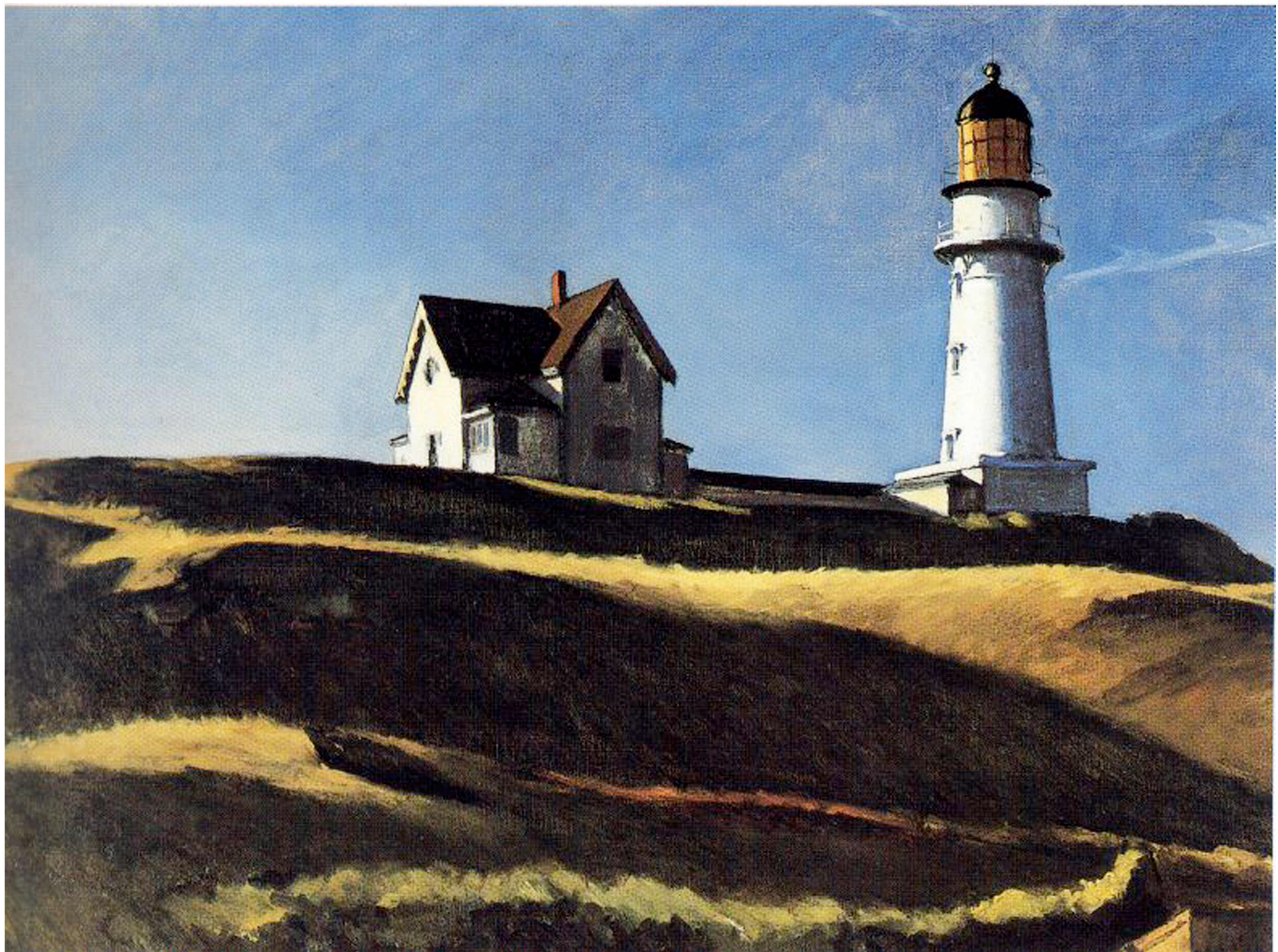
De l'elliptique à l'intemporalité, l'œuvre hopperienne nous interpelle par sa suspension dramatique. Elle attire notre attention sur sa composition picturale hermétique et nous convie à saisir la force de ses paysages où le « temps semble s'être suspendu »²⁷¹. Nous reprenons pour cela les termes évocateurs de Gregory Crewdson et puisons de cette suspension entre un avant et un après, une errance dramatique. Surtout nous sollicitons une densité susceptible d'épaissir l'instant d'une pesanteur persistante. Ce pourquoi nous confrontons le postulat d'une résistance narrative à la composition picturale du paysage de *Lighthouse Hill*²⁷², 1927.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Nous en effectuons une traduction « Il eut pour habitude d'assimiler ses peintures au plan cinématographique. [...] Le récit de Hopper se dévoile à travers des instants toujours suspendus entre un "avant" et un "après" - des moments elliptiques, imprégnés qui ne se résolvent jamais vraiment. ». Gregory Crewdson, « Aesthetics of Alienation : Gregory Crewdson on Edward Hopper », *TATE ETC.*, *op. cit.*, p. 42-47.

²⁷¹ Ghislaine Jahidi, Thomas Schlessler, « De la peinture au septième art », *Dossier de l'Art : Edward Hopper, exposition à la fondation de l'Hermitage de Lausanne*, Juin 2010, n° 175, p. 13.

²⁷² Edward Hopper, *Lighthouse Hill*, Huile sur toile, 73,82 x 102,24 cm, Dallas, Museum of Art, 1927.



Edward Hopper, *Lighthouse Hill*, Huile sur toile, 73,82 x 102,24 cm, Dallas, Museum of Art, 1927

Entre résonance et flottement, cette toile nous offre un regard éclairant sur l'instance photographique, par un ressort dramatique qui pourtant ne laisse poindre aucune intrigue. La sobriété de cette huile sur toile, nous confronte au sentiment de carence récurrent dans l'œuvre de Edward Hopper. Elle nous met en présence d'un engourdissement, d'une attente, qui loin de raconter l'intégralité d'une histoire, nous impose une œuvre picturale troublante. Le peintre nous dévoile une composition redressée d'une vue en bord de mer et nous met dans un même temps à distance. Il nous place face à une suspension dramatique troublante, par un point de vue pour le moins atypique qui tourne le dos au littoral et à ses turpitudes. Il nous place à flanc de colline, sous le surplomb d'un phare et d'une l'habitation qui n'autorisent nul cheminement jusqu'aux bâtiments. Aucune voie, aucun sentier ne parent à cet éloignement. L'œuvre se livre ainsi entre calme et mélancolie, dans une pesanteur palpable. Emane-t-elle de la perspective cabrée que nous impose Edward Hopper, non sans évoquer la composition de *Christina's world*²⁷³, 1948 de Andrew Wyeth, ou de l'insuffisance narrative qui caractérise l'ensemble de son œuvre ? Nous décelons une piste de recherche du catalogue d'exposition *Edward Hopper*²⁷⁴, de la fondation de l'Hermitage de Lausanne. Nous dépassons pour cela le rapprochement effectué avec l'œuvre de Caspar David Friedrich « dont il retient les atmosphères dépouillées et muettes »²⁷⁵, pour déceler dans le sillage de l'absence de bruit, d'agitations, plus qu'une « rumeur »²⁷⁶, une *aura*.

²⁷³ Andrew Wyeth, *Christina's world*, Tempera sur toile, 81,9 x 121,3 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948.

²⁷⁴ Ghislaine Jahidi, Thomas Schlessler, « De la peinture au septième art », *Dossier de l'Art : Edward Hopper, exposition à la fondation de l'Hermitage de Lausanne*, op. cit.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁶ Roland Barthes, "Le panorama", *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites*, op. cit., p. 210.

Face au silence maritime de *Lighthouse Hill*²⁷⁷, 1927, nous sondons les possibles échos d'un ressac. Nous décelons du silence apparent de cette toile, qui n'offre que peu d'éléments en partage, le théâtre étouffé d'un malaise. Nous sondons le drame retenu d'une « imminence suspendue »²⁷⁸, si nous reprenons à notre compte les termes de Marie José Pernin Sergissement à propos de *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*²⁷⁹. À cet égard nous sollicitons sous l'interruption, l'annonce d'un bruissement. Nous poursuivons sous l'engourdissement pictural, une dynamique potentielle, préfigurée par la structuration d'obliques en oppositions. Car l'absence devient pesante. Elle nous impose les réminiscences d'une présence humaine révolue, d'un phare autrefois balise de la vie, maintenant réduit à l'isolement. Nulle présence, nul élan, à l'instar du ressac auquel la composition tourne le dos, ne nous donne à considérer l'instant autrement que comme une coupe immobile du temps. Face à l'apparente stagnation nous sommes, comme réduits à une errance dramatique, résignés à la vue d'un paysage marin qui ne parviendrait à extraire la toile de son inertie. Or, nous ne pouvons nous résoudre à réduire la force de cette œuvre à l'atonie picturale. Nous nous attachons alors à la plus infime résonance à même de faire du manque, une vacance à l'imminence en regard du postulat qui est le nôtre. Du bruissement de l'onde au retentissement hypothétique des vagues sur les récifs nous poussons l'écoute au hors-champ. Rien n'en émerge, seule une tension persiste et nous laisse dans l'expectative d'une errance narrative saisissante.

Le ressac ne trouve aucun écho. Il semble retenue par le silence assourdissant d'un temps reclus dans l'attente. Pourtant la pesanteur du tableau est bel et bien palpable.

²⁷⁷ Edward Hopper, *Lighthouse Hill*, Huile sur toile, 73,82 x 102,24 cm, Dallas, Museum of Art, 1927.

²⁷⁸ Marie José Pernin Sergissement, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, op. cit., p. 435.

²⁷⁹ *Ibid.*

Elle paraît pousser l'inertie de ce paysage littoral, vers une persistance. Son incapacité à susciter des perspectives dramatiques nous contraint alors à d'autres pistes. Nous cherchons ailleurs le grondement étouffé susceptible de bruire ; hors de cette atonie qui saisit l'atmosphère troublante qui nous fascine. Qu'initie de fait cette tension prodigieuse, au sein de laquelle nous recherchions l'épaisseur d'une densité temporelle ? La cause est-elle à invoquer du côté de cette résistance immobile, ou plutôt de cette conception étrangère au temps ? Nous tentons de l'appréhender par l'indétermination temporelle, que le critique Jean Gillies avance au sujet de Edward Hopper. Nous nous intéressons à l'emploi du qualificatif « timelessness »²⁸⁰ révélateur d'un état provisoire pertinent pour le suspens qui nous occupe. Cependant l'intemporalité et son caractère étranger à toute notion de temps ou de durée, bien qu'elle nous fascine, s'écarte du propos. Comment pourrions nous en effet concevoir l'intervalle qui nous intéresse, hors d'un schème temporel ? Nier toute durée, aussi indéterminée soit-elle, reviendrait assurément à faire chanceler nos recherches. Ce pourquoi nous lui préférons une errance dramatique comme notion temporaire. Nous reprenons le pléonasme de l'« imminence suspendue »²⁸¹ de Friedrich Nietzsche comme une hypothèse poétique susceptible de conditionner les pourtours de l'événement panoramique d'une errance dramatique. Nous chercherons dans son sillage un flottement susceptible de densifier l'instant. Plus encore nous sollicitons un état d'appréhension qui n'a cessé d'être l'une des perspectives de l'instance photographique et ouvrirait l'attente à la tension.

²⁸⁰ Ce que nous pourrions traduire par une « atemporalité ». Jean Gillies, « The timeless space of Edward Hopper », *Art Journal*, vol. 31, n°4, 1972, p. 404-412.

²⁸¹ Marie José Pernin Sergissement, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, op. cit., p. 435.

CHAPITRE 3 : DILATER L'INSTANT

« ce parcours qu'il n'est pas question de prendre dans un autre sens que celui pour lequel il a été conçu, résiste à cette volonté d'arriver à toute force à sa fin – et à ses fins : plus le lecteur tire sur la corde du savoir pour en apprendre d'avantage, plus la manière romanesque rechigne à céder à ses insistances, plus aussi sa bobinette ne cherra pas ! les histoires que nous aimons sont des histoires à retardement. »²⁸²

3.1 [Dés]embaumer le temps²⁸³

L'attente épaissirait l'image d'une aspiration portée par l'étymologie latine du verbe *attendere*. Elle densifierait le suspens photographique d'une suspension dramatique qui « résiste »²⁸⁴ et persiste au-delà de l'instant. Elle prendrait forme d'une retenue dramatique non sans évoquer le « retard »²⁸⁵ de Charles Grivel. Sous l'influence non démentie de ses propos, nous sondons le ressort de la résistance dramatique, fort de la manière dont il défend que « les histoires que nous aimons sont des histoires à retardement »²⁸⁶. De cette affirmation nous ébauchons une hypothèse de recherche susceptible de trouver dans la résistance narrative, l'essence d'une tension dramatique. Plus précisément nous sondons par cette réticence, une modalité capable

²⁸² Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, [En ligne] 30 octobre 2007. Disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/documents699.php>, consulté le 25 juin 2012.

²⁸³ Nous détournons la formule d'André Bazin « embaumer le temps ». André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du cerf, 1974, p. 14.

²⁸⁴ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, [En ligne], *op. cit.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

de discréditer l'instant, comme coupe immobile du temps, pour lui préférer l'instance photographique. De cette détermination nous précisons les bornes dramatiques de l'image. Nous les cernons de cette évolution tenue par une incidence. Dans la mesure où sans répercussion, nulle projection potentielle ne s'envisage à l'événement, une précision de la perception de l'instant est nécessaire. Elle s'affine d'une distension dramatique sur le continuum temporel, d'une errance entre ses phases. Elle se précise de l'état de suspension analysé dans *Lighthouse Hill*²⁸⁷, 1927 de Edward Hopper ou des photographies qui « ne se résolvent jamais vraiment »²⁸⁸ de Gregory Crewdson, dont la résistance entre en correspondance significative avec les propos de Charles Grivel. Propos qui nous interpellent d'autant plus sur la manière dont « plus le lecteur tire sur la corde du savoir pour en apprendre d'avantage, plus la manière romanesque rechigne à céder à ses insistances »²⁸⁹. Sous l'influence, non démentie de son postulat, comme des artistes précités, nous tentons de déborder l'image photographique d'un ressort analogue. Nous nous intéressons pour cela à la portée de sa série *Beneath the Roses*²⁹⁰ comme amorce d'un trouble induit par l'aspect décisif et tout à la fois hésitant des faits qui s'y déroulent. Comment en effet concevoir une densité à l'immédiateté photographique si ce n'est à travers l'ouverture potentielle de l'intrigue? Partant de cette interrogation nous allons tenter de définir les contours flottants de l'instance, en regard d'une hésitation que nous mettons en paradigme avec l'approche gracquienne d'un « temps fondamentalement béant sur le possible »²⁹¹.

²⁸⁷ Edward Hopper, *Lighthouse Hill*, Huile sur toile, 73,82 x 102,24 cm, Dallas, Museum of Art, 1927.

²⁸⁸ Gregory Crewdson, « Aesthetics of Alienation : Gregory Crewdson on Edward Hopper », *TATE ETC.*, *op. cit.*, p. 42-47.

²⁸⁹ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, [En ligne]. *op. cit.*

²⁹⁰ Série présentée lors de la seconde exposition de l'artiste à la galerie Daniel Templon, à redécouvrir en image sur le site de la galerie. Exposition « Beneath the Roses », Galerie Daniel Templon, Paris, 28 février - 25 avril 2009. Disponible sur <http://www.danieltemplon.com>, consulté le 04 décembre 2012.

²⁹¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1981, p. 177.

Un « temps fondamentalement béant sur le possible, un temps qui est celui de la pure expectative – celui du présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir. Temps de l'histoire – temps du souvenir – temps de l'attente, ou plutôt, de l'imminence »²⁹²

Un temps signifiant que nous reprenons à notre compte, afin de clarifier les limites du moment photographique.

L'imminence se concevrait dans le sillage de l'instabilité gracquienne. Elle prendrait forme par cette aspiration laissée béante, tenue par la suspension dramatique. Ce pourquoi nous décelons de l'« expectative »²⁹³ une intention pertinente et un écho déterminant avec les propos tenus par Gilles Deleuze dans *L'Image temps : cinéma 2*²⁹⁴. Un ouvrage sur lequel nous revenons pour appuyer l'intention gracquienne. Nous puisons de cette « *série du temps, qui réunit l'avant et l'après dans un devenir, au lieu de les séparer : son paradoxe est d'introduire un intervalle qui dure dans le moment lui-même* »²⁹⁵. Nous irons même plus loin en ce sens en le poussant vers ce que Gilles Deleuze nomme « une nouvelle image-temps »²⁹⁶. Car à travers elle se poserait une perspective poïétique susceptible de préciser l'instance photographique d'une nouvelle dimension. Elle appuierait notre propos d'une ampleur à clarifier et interrogerait surtout l'incapacité de notre postulat de recherche à se contenir et à se résigner à un instant présent précis. Une supposition bien hermétique pour le moment nous le concédons, mais en vue de laquelle nous puiserons pour l'instance une hésitation dramatique. Nous sonderons une errance entre langueur et engourdissement, susceptible de franchir l'indolence de nos panoramas, d'une persévérance nécessaire.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 177.

²⁹⁴ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 202.

²⁹⁶ *Ibid.*

De Gilles Deleuze à Julien Gracq nous ambitionnons une autre voie possible. Il s'agit d'appréhender une épaisseur dramatique capable d'engager l'inertie photographique vers un « temps fondamentalement béant »²⁹⁷. Il devient en effet nécessaire d'ouvrir la recherche à une dimension de temps en flottement. Nous en confrontons la potentialité à l'indolence gracquienne caractérisée par cette lente avancée qui résiste ligne après ligne, à dévoiler au lecteur ce qui le tient en attente. Car par cette réticence s'impose un recadrage dramatique. Mieux par cette résistance s'envisage une transposition à l'instance photographique, d'une suspension narrative à même d'effleurer, potentiellement tout du moins, la suspension d'une histoire à traverser. Nous quittons ainsi la frénésie du défilement des images cinématographiques abordée par la théorie de Gilles Deleuze, pour nous intéresser au caractère flegmatique de la narration gracquienne. L'occasion nous est ainsi donnée de nous attacher plus précisément à l'essence d'une résistance narrative et de nous détacher d'un présent contre lequel Gilles Deleuze nous mettait déjà en garde. Sous couvert d'un soutien à Jean-Luc Godard, il nous prévenait du risque « d'être au présent « comme dans les mauvais films »²⁹⁸. Dans une intention analogue nous quittons la nature restrictive du présent cinématographique pour lui préférer une parade à l'immédiateté. Nous reportons dès lors notre attention sur l'une des nouvelles hésitantes de Julien Gracq. *La Presqu'île*²⁹⁹ nous servira de ressource poïétique dans la mesure où le présent de narration et celui de l'attente paraissent se combiner en une seule et même substance dramatique.

²⁹⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

²⁹⁸ Gilles Deleuze, *L'Image temps : cinéma 2*, op. cit., p. 202.

²⁹⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, Paris, Éd. J. Corti, 1970.

D'*Au Château d'Argol*³⁰⁰, son premier roman à *La Presqu'île*³⁰¹ nous nous remettons donc à la langueur de ses récits comme à une attente à traverser. De patience en impatience, nous parcourons comme le lecteur, le lent délitement d'une intrigue entravée dans son déploiement. Nous sondons de cette résistance une densité dramatique susceptible d'éclairer l'instance photographique. En vue de quoi nous appréhendons la manière avec laquelle nous nous heurtons à l'opulence d'un récit indolent. Nous en parcourons l'histoire, résolus à affronter la progression de l'intrigue jusqu'à son dénouement. Or la fin persiste dans l'attente, tout comme la faim du lecteur qui ne peut abdiquer face à l'inertie narrative. Nous voulons en franchir la langueur, en désirons la chute ou en espérons tout au moins le déroulement. Nous persévérons pour cela dans l'espérance de la proximité d'un événement. Nous poursuivons notre lecture, comme nous scruterions nos panoramas impatients d'une suite annoncée par ce « présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »³⁰². À travers les propres termes de Julien Gracq extraits de son recueil *En lisant en écrivant*³⁰³, nous décelons la perspective énoncée d'un moment en « déséquilibre »³⁰⁴. Nous concevons un prolongement de l'étymologie de la dérive par *derivare*, détourner un cours, comme un écho signifiant de cet écart fait au présent. Il nous permet ainsi de renforcer l'importance de la dérive, de la déclivité de l'onde vers ce flottement temporel convoqué. Nous irons même plus loin en ce sens, en nous appuyant sur un passage de la notice de *La Presqu'île*³⁰⁵ rédigé par Bernhild Boie. Nous y lisons avec intérêt « la *pente* devient tour à tour direction du temps, déclivité de l'espace, versant secret de l'émotion. »³⁰⁶. Nous y décelons la légitimation d'une attraction et faisons l'expérience de cette attente impatiente, traversant ligne

³⁰⁰ Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, Paris, Éd. J. Corti, 1938.

³⁰¹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

³⁰² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 177.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 177.

³⁰⁵ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

³⁰⁶ Bernhild Boie, « Notice de "La Presqu'île" » dans Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. 1428.

après ligne l'indolence du roman. Nous éprouvons l'inclination indispensable à l'instance photographique. Ce pourquoi nous prolongeons notre approche de la nouvelle gracquienne en vue de déceler sous l'imminence cette résistance à la chute. Car il devient nécessaire d'engager notre propos vers cette tension dramatique, comme si le romanesque de Julien Gracq et l'instance photographique étaient résolus à une même « attente interminablement prolongée »³⁰⁷. Par ses termes empruntés à l'essai *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*³⁰⁸ de Marie Francis nous entamons une hypothèse de recherche.

De l'engourdissement romanesque au suspens photographique l'attente deviendrait pesante. Elle se caractériserait par une similitude avec le « lent et tragique enlèvement »³⁰⁹ du drame wagnérien, dont l'expression prend d'autant plus de sens en regard de *La Presqu'île*³¹⁰. Il évoque notamment par l'allégorie d'une embarcation s'enfonçant dans un sol sans consistance, la pesante avancée de son protagoniste. Simon éprouve en effet une résistance dans la réalisation de ses attentes et se voit contraint, à l'enrayement de ses espérances. Des aspirations contrariées, voire déçues dont nous puisons une rétion dramatique déterminante dans l'évocation nautique avancée par Julien Gracq.

³⁰⁷ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979, p. 282.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Nous citons à ce propos un extrait de présentation de *L'Anneau de Nibelung*, « Le crépuscule des Dieux » signifiant de la relation qui nous occupe entre « impatience » et « enlèvement ». « Voici qu'enfin se penche le crépuscule. Dès *L'Or du Rhin*, il nous a été annoncé, presque promis, et nous l'attendions avec impatience. Tout l'univers du « Ring », solidement bâti au cours des premières journées, le Burg flamboyant, le dieu splendide et ivre d'abîme, le radieux fils des Wälsung, l'amour de la Walkyrie, tout semblait n'avoir été créé que pour cet instant fatal et envoûtant, l'engloutissement de toute chose. *Le Crépuscule des dieux* est peut-être l'opéra le plus monumental de l'histoire de la musique : plus le monde du « Ring » paraît s'engouffrer, plus le temps s'étire et se suspend, et nous le donne à contempler dans son lent et tragique enlèvement. ». WAGNER (Richard), « Le crépuscule des Dieux », *L'Anneau de Nibelung*, direction musicale Philippe Jordan, mise en scène Günter Krämer, Paris, Opéra national de Paris, 3-30 juin 2011. [En ligne] http://www.operadeparis.fr/saison_2012_2013/operas/festival-ring-le-crepuscule-des-dieux-wagner/decouvrir/Presentation/, consulté le 25 juin 2011.

³¹⁰ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

« Dès que le mouvement affamé qui le portait de l'avant faisait trêve, il se sentait pareil à un bateau qui talonne sur un banc de sable, les côtes serrées par un étau mou »³¹¹

L'image maritime est signifiante, pour ne pas dire éloquente tant la métaphore évoque la récurrence de nos thèmes aquatiques. De fait elle nous interpelle d'une correspondance évidente entre la dérive, le chavirement³¹² et la manière dont Julien Gracq fait échouer Simon dans sa progression. Nous nous y intéressons d'autant plus déterminés par la tension qui en émane. L'image du navire enlisé sur un rivage ou un fond marin s'impose comme le symbole d'un engourdissement. Il incarne par une interruption dans le processus, un empêchement narratif. Il intervient alors par cette corrélation entre déploiement et résistance comme une résonance intéressante avec l'instance photographique. Ce pourquoi nous nous rapportons à cette imminence rémanente, comme à un processus en rétention qui nous échappe encore dans son rendu pragmatique, mais nous importe dans l'essence de son ressort. À cet égard nous nous rapportons à cette densité troublante comme à une épaisseur dramatique susceptible de déployer, à partir de la lourdeur d'un récit qui peine à se révéler, une impatience. De son registre de la lenteur, voire de son incapacité à se résoudre, nous puisons dès lors une certaine pesanteur.

L'« imminence suspendue »³¹³ trouverait dans l'engourdissement narratif une précision intéressante. Elle puiserait de l'indolence du récit gracquien une densité capable de réviser le suspens dramatique d'une pesanteur intrigante. Elle la conditionnerait d'une persévérance nécessaire pour éprouver l'attente. Elle la

³¹¹ *Ibid.*, p. 57.

³¹² De dérive en chavirement la marine s'impose comme une thématique du flottement et de ses risques. *Envase*, 2010, *Pare-battage*, 2011 ou *Quiète*, 2011 révèlent à ce propos trois niveaux de sommations sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de nos recherches. Tome I, p. 9-10-12.

³¹³ Marie José Pernin Sergissement, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, op. cit., p. 435.

déterminerait d'une persistance indispensable pour espérer trouver au bout du récit, une issue. Au-delà de l'entrave au déploiement nous y puisons surtout un pendant intéressant au « déséquilibre »³¹⁴ gracquien déjà porté vers l'avenir. Nous sollicitons ce contretemps à l'imminence, si le terme musical nous est accordé, comme l'amorce d'une tension par un suspens. Dans l'espérance d'un déploiement, la résistivité prendrait ainsi sens. Elle se déterminerait de la figure rhétorique barthienne de la « réticence »³¹⁵ et offrirait à l'errance dramatique une densité pertinente. Ce pourquoi nous posons dans le sillage de Roland Barthes une hypothèse de recherche sur cette intention, que nous prolongerons du schéma formel du « code herméneutique »³¹⁶. Mais avant tout nous nous y rapportons comme à une tournure dramatique à considérer en regard de « la forme et la signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq »³¹⁷, si nous reprenons l'intitulé de l'essai de Marie Fraser. Nous nous y référons dans l'intention de préciser le trouble d'une substance capable de durer et perdurer dans une certaine pesanteur. En vue de quoi nous considérons les facultés de l'indolence gracquienne en regard d'une tension préoccupante. Dans la mesure où la forme latine *praeoccupare* évoque la nécessité de gagner par avance l'esprit de quelqu'un, de le prévenir, nous en prenons toute la mesure annonciatrice. Nous devançons ainsi les perspectives potentielles par une rétention interrogative. Que va-t-il en effet advenir de Simon, confronté à l'engourdissement d'un récit qui le contraint à l'ajournement de l'arrivée de sa promise en gare ? Dans une commune mesure, quel devenir augure la dérive de l'embarcation de *Quiète*, 2011³¹⁸ ou le regard vague porté vers le large du garçonnet de *Casemate*, 2011³¹⁹, posté au beau milieu des récifs ? Face à l'engourdissement

³¹⁴ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

³¹⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 81-82.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 82.

³¹⁷ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979.

³¹⁸ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

³¹⁹ *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

dramatique les questionnements restent en suspens, mais ils imposent une attente à éprouver. Sous l'indolence un drame se dissimule en effet, étouffé par l'enlissement du roman ou la suspension photographique. Il contraint le lecteur à franchir le lent délitement de l'histoire, comme le regardeur à dépasser le malaise dramatique, pour déceler sous la surface une intrigue oppressante.

La pesanteur dramatique puiserait de la « réticence »³²⁰ une tension. Elle substituerait à l'enchaînement des phases narratives, un trouble. Elle imposerait à l'événement romanesque comme photographique une entrave. Elle ferait ainsi résonance à une obstruction au déploiement susceptible de préciser la densité de l'événement. Or clarifier sa forme, en regard du photographique, nous oblige à repenser son dévoilement. Comment dès lors structurer l'intrigue panoramique autour de cette résistance, alors même que l'enlissement temporel et narratif persiste et contraint l'instance aux bornes de l'instant ? Nous sondons une hypothèse de recherche envisageable au cœur de la philosophie de Paul Ricœur. Nous sollicitons de l'« épreuve »³²¹, le basculement imminent de la situation vers des perspectives narratives déjà énoncées. Elle interviendrait, dans le sillage de l'« instant fécond »³²² de Danièle Méaux, comme le point de bascule entre l'événement escompté et sa rétention. Un lien dont nous puisons toute la mesure de l'apport phénoménologique ricœurien selon lequel « l'épreuve est le nœud du processus sans lequel rien n'arriverait »³²³. Nous en notons l'intention et poursuivrons dans cette voie la constitution d'un « nœud du processus »³²⁴ dramatique. Nous tenterons pour

³²⁰ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

³²¹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, (1984) 1991, p. 94.

³²² Danièle Méaux, *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, *op. cit.*, p. 41.

³²³ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 94.

³²⁴ *Ibid.*

cela de définir une ligature susceptible de lier autour de l'expérience panoramique un flottement conditionné par une résistance prenante.

3.2 *Densifier le drame*

L'instance nous pousserait sur le versant de l'attente gracquienne, comme sur le pan d'une indolence dramatique susceptible d'épaissir l'instant. Elle se conditionnerait de la « réticence »³²⁵ barthienne à même de maintenir le drame dans une certaine pesanteur. Plus encore elle se densifierait de ce trouble, de cet enrayement dramatique alliant continuité et suspens dans le déploiement des événements. En émanerait un concept d'intention, susceptible de conditionner l'immédiat d'une retenue intrigante. Surtout s'en dégagerait une tension à même de dépasser les bornes temporelles et dramatiques d'une suspension déroutante. En vue de quoi nous prenons le parti d'épaissir la situation photographique de la constitution d'un sursis, susceptible de maintenir l'attente dans l'expectative d'une suite. Une perspective pour le moins abstraite pour le moment, nous le concédons, que nous allons dès à présent mettre en regard de l'instance photographique. Par un abord plus pragmatique nous confrontons à l'instant panoramique « l'épreuve » comme « nœud du processus sans lequel rien n'arriverait »³²⁶. Car n'est-ce pas cette ligature entre flottement et prédestination qui semble pousser l'univers panoramique vers le « présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »³²⁷ évoqué par Julien Gracq ? Dans une commune mesure n'est-ce pas l'inclinaison manifeste de la barque

³²⁵ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

³²⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*: II. *La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 94.

³²⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 177.

de *Envase*³²⁸ qui, malgré son inertie photographique, semble inmanquablement présager son chavirement ? Le manque de stabilité pousse il est vrai l'immédiat vers une imminence quasi irrémédiable. Toutefois ce qu'il nous importe de générer, ce n'est pas un mouvement, pas plus que la venue de Irmgard la promesse de Simon dans *La Presqu'île*³²⁹. Nous sollicitons cet état de pesanteur susceptible de densifier l'instant photographique, comme l'indolence romanesque d'une tension. Ce pourquoi nous puisons de l'« épreuve »³³⁰ au sens ricœurien du terme, une résistance, apte à conditionner le drame d'un ressort pressant, voire oppressant. Nous prélevons cette expérience empruntée au schéma narratologique dont nous nous dissociérons par la suite. Nous nous y référons dans l'intention de structurer l'image photographique de ce « nœud du processus sans lequel rien n'arriverait. »³³¹.

L'« épreuve »³³² de Paul Ricœur déterminerait une confrontation. Elle interviendrait comme une stratégie sémiotique à même de lier les faits entre une situation initiale et finale. Nous y puisons un point de clivage, à même d'établir un état de tension maintenu en suspens. Nous en décelons une expérience à traverser, de l'attente d'Irmgard dans la nouvelle gracquienne, au chavirement énoncé par l'inclinaison excessive du canot de *Envase*, 2010³³³ sur l'un de ses flancs. De la suspension qui sépare l'immédiat à l'imminent, nous concevons une approche susceptible de densifier l'instant, dans l'attente de la réalisation de sa perspective. Nous envisageons surtout un épaississement possible du drame entre ses phases, eu égard à l'indolence gracquienne et à sa résistance à mener à sa fin le récit de *La Presqu'île*³³⁴. Fort de ce regard littéraire et de son engourdissement dramatique, nous ouvrons

³²⁸ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

³²⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

³³⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

³³⁴ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

l'hypothèse d'une obstruction narrative, en mesure d'opérer un flottement dans la situation panoramique. Nous poursuivons pour cela notre détour par la narratologie, par un rapprochement avec ce que Paul Ricœur induit comme une « *résistance de la temporalité* »³³⁵. Nous y puisons une rétion apte à contenir au creux de l'image photographique une tension dans le prolongement de la « réticence »³³⁶ barthienne. Nous concevons une entrave susceptible de maintenir captifs le lecteur, comme le regardeur dans l'expectative d'une suite en suspens. Ce pourquoi nous confrontons l'attente interminable au postulat ricœurien, afin de sonder sous la surface dramatique un obstacle.

« La résistance de l'élément diachronique dans un modèle à vocation essentiellement achronique me paraît être l'indice d'une résistance plus fondamentale, la *résistance de la temporalité narrative à la simple chronologie*³³⁷. »³³⁸

Dans le prolongement de la « réticence »³³⁹ barthienne, nous sondons de la « *résistance* »³⁴⁰ au model actantiel de Paul Ricœur, une hypothèse de recherche. Nous appréhendons de cette distance prise avec l'évolution dramatique, une intentionnalité susceptible de contraindre l'événement à un dérangement dans sa manifestation. Il interviendrait comme une modalité en mesure de conditionner le déploiement d'une entrave à même de faire sens en tant qu'« épreuve »³⁴¹. Non seulement elle détournerait l'ordre chronologique requis dans le déroulement des faits, mais elle soumettrait surtout l'expérience de l'enrayement voire de

³³⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 93.

³³⁶ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81-82.

³³⁷ En note Paul Ricœur ajoute à ce propos que « cette thèse trouve un certain appui dans l'usage que fait Todorov du concept de transformation narrative » et le « rejoins une fois encore [...] lorsqu'il oppose transformation à succession ». Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 93.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81-82.

³⁴⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 93.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

l'ajournement narratif à la tension. Elle le confronterait ainsi à une pesanteur en mesure de retenir l'événement dans une errance narrative à préciser. N'en émanerait pas plus de passé effectif que de devenir évident, mais une conception prégnante du temps, comme dilaté entre ses phases. Ce par quoi nous rejoignons les propos de Paul Ricœur. Nous nous détachons d'une temporalité inflexible, pour considérer l'instance photographique en regard d'une errance narrative.

L'engourdissement deviendrait une modalité de structure. Il prendrait forme d'une rétention dramatique à même de générer une errance. Sous l'influence ricœurienne il nous conforterait à l'intention de constituer des situations bercées d'indécisions, mais nous confronterait tout à la fois à l'impact de la succession des phases temporelles sur la situation panoramique. Comment pourrions nous en effet baser l'instance sur un seuil temporel tenu par un « présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »³⁴² si nous nous dissociions de toute successivité ? L'interrogation est pour le moins pertinente et nous impose un retour en arrière nécessaire. Nous réduisons l'emprise ricœurienne du « model [...] achronique »³⁴³ à la « résistance »³⁴⁴ dramatique. Nous nous détachons de ce dérangement dans le déploiement chronologique, pour lui préférer un obstacle à même de retenir le déroulement de l'événement. Ce pourquoi nous cherchons plastiquement à formuler à partir de cette réserve dramatique, une perplexité capable de constituer une attente pesante. En témoigne d'ailleurs la posture tapie dans les feuillages des bords du delta de la silhouette féminine de *Courou*³⁴⁵, qui nous laisse redouter le passage de l'homme qu'elle semble fuir. Tout comme de manière plus évidente le renversement imminent de l'embarcation d'*Envase*, 2010³⁴⁶ que nous ne pouvons nous empêcher de craindre,

³⁴² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

³⁴³ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 93.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Courou*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 21.

³⁴⁶ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

alors que l'inclinaison excessive sur l'un de ses bords n'en fait qu'un devenir hypothétique.

Le déséquilibre d'*Envase*³⁴⁷ avancerait cette densité dramatique. Il formulerait plastiquement cet instant en tension entre une posture précaire et son devenir incertain. Ce pourquoi pour éclairer notre poïétique nous devons dévoiler sa structure en proie à un chavirement imminent. Car dans l'intention de traduire plastiquement ce manque de stabilité à la limite du vacillement, nous avons imposé au cliché d'un bateau à quai cette précarité. Nous l'avons contraint à cette posture incertaine, inclinant numériquement l'embarcation jusqu'à lui imposer le cahotement de l'eau sur sa coque. Il se traduit par des remous et oscillations plus denses, récréées au pinceau numérique autour de la chaloupe, pour accentuer ce risque de submersion. Il se précise de cette légère houache laissée derrière elle, pour souligner son mouvement. Un lent élan qui semble inéluctablement la mener par le fond, mais la maintient encore à flots. L'« épreuve »³⁴⁸ photographique conditionnerait ainsi la situation panoramique de cet état en suspens. Elle nous laisserait dans le flottement d'une situation en attente, pour reprendre une métaphore aquatique. Elle nous contraindrait à un doute quant à la suite des événements, comme le ferait l'indolence d'un roman gracquien. Or parviendra-t elle pour autant à nous maintenir dans l'expectative face à l'incertitude dramatique ?

Màrta Grabòcz amorce, en regard de la théorie du récit de Paul Ricœur, un fragment de réponse. Elle évoque notamment dans l'ouvrage collectif *Le récit et les arts*³⁴⁹, une perception narrative et temporelle en mesure de pousser un peu plus loin notre

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

³⁴⁹ Màrta Grabòcz, « Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », dans Claude Amey, Christian Cheyrezy, Jacques Morizot (dir.), *Le récit et les arts*, collection Arts 8, Ufr Arts, Philosophie et Esthétique, Université Paris 8, L'Harmattan, 1998, p. 75-98.

approche sur le pan d'une dimension du temps en lien direct avec la « *résistance* »³⁵⁰.

Elle avance l'idée à suivre.

« L'épreuve n'est pas l'expression
figurative d'une transformation logique,
mais celle-ci est la projection idéelle d'une
opération éminemment
*temporalisante*³⁵¹. »³⁵²

L'« *épreuve* »³⁵³ se précise dans les propos de Mårta Grabòcz d'une teneur contenue. Elle se détache d'un développement lié au déploiement de l'histoire, au profit d'une réserve dramatique dans le prolongement du postulat de Paul Ricœur. Nous en décelons une dimension de temps, susceptible de donner une pesanteur à l'intrigue, comme à l'instance. Elle interviendrait par un élan maintenu en attente. Car de ses propriétés se révélerait une conjoncture tout à la fois annonciatrice de perspectives et retenue dans son accomplissement. De manière plus pragmatique, elle se manifesterait par la prédestination d'*Envase*³⁵⁴ suspendue dans le risque de son chavirement. L'imminence de son engloutissement d'ores et déjà annoncé n'énonce-t-il pas par l'inclinaison inquiétante du canot, un dessein en proie à l'inéluctable ? Le devancement du chavirement compose, il est vrai, ce point de non retour, comme une perspective maintenue dans l'entame de sa prédestination. Nous nous y intéressons d'autant plus déterminés par la conception de l'« avenir-étant-été-

³⁵⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

³⁵¹ La dimension « *temporalisante* » employée par Mårta Grabòcz évoque la théorie de Martin Heidegger et nous convie à nous reporter à un extrait signifiant de l'essai *Être et temps*: « La temporalisation ne signifie pas une « succession » des *ekstases*. L'avenir n'est pas *postérieur* à l'être-été, et celui-ci *n'est pas antérieur* au présent. La temporalité se temporalise comme avenir-étant-été-présentifiant. ». Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Éd. J. Leclaux, E. Ledru Authentica, 1985, p. 244.

³⁵² Mårta Grabòcz, « Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », dans Claude Amey, Christian Cheyrezy, Jacques Morizot (dir.), *Le récit et les arts*, op. cit., p. 77.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

présentifiant »³⁵⁵ emprunté à Martin Heidegger par Mårta Grabòcz. Nous y sondons surtout une épaisseur de temps, en mesure de suspendre l'intensité dramatique, d'une rétention non sans rappeler la théorie de structuration des récits, avancée par Paul Ricœur. Plus encore nous y décelons une potentialité en mesure de suspendre le drame par une tension analogue à la capacité du romanesque gracquienne à retenir et captiver le lecteur dans l'attente de la venue d'Irmgard.

L'essence de l'instance photographique se préciserait de cette « réticence »³⁵⁶, de cette hésitation dans le déploiement du drame. Elle se constituerait autour de l'attente d'un dévoilement. Elle se manifesterait par l'impatience d'un comblement. Suivant cette hypothèse, nous reconsidérons l'attente, forts de cette détermination apte à densifier l'instance photographique de perspectives contenues dans la lignée du « code herméneutique »³⁵⁷ barthien. Entre réserve et ressort narratif, il s'agit en effet de faire de cette figure rhétorique un pan structurel de notre poïétique. En vue d'en saisir l'intensité, encore insuffisante au cœur de l'image photographique, nous en précisons l'approche de la langueur à l'œuvre dans le roman gracquien. Il s'agit en effet d'en considérer la tension dramatique, dans la mesure où la substance de ce récit se substitue à l'attente et contraint le lecteur à une « réticence »³⁵⁸ analogue à l'engourdissement panoramique. Nous reprenons pour cela la pesanteur narrative de *La Presqu'île*³⁵⁹, fort de la manière dont le drame semble résister et se perdre dans un tâtonnement analogue à l'instance photographique. Nous en prélevons la façon dont le récit, en dépit de son dévoilement au fil des pages, nous contraint à une tension captivante. Lenteur et indolence nous imposent de fait un flottement narratif à arpenter. Plus encore elles nous laissent craindre un dénuement. Le roman nous

³⁵⁵ Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Éd. J. Leclaux, E. Ledru : Authentica, 1985, p. 244.

³⁵⁶ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81-82.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

³⁵⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

inflige en effet les sept longues heures durant lesquelles Simon attend sa promesse. Le récit s'amorce ainsi à la mi-journée autour de cette rencontre, autant escomptée que redoutée, dans le lieu même où il devrait se clôturer à son arrivée en gare. Dans la perspective de cette échéance annoncée, pages après pages, nous sillonnons au gré de ses errances la presqu'île de Guérande. Nous parcourons à sa suite une cartographie bretonne à la cadence d'un désir escompté et le suivons jusqu'à ce que le drame s'emballé pour finalement s'enrayer à l'approche de son issue.

« Il lui sembla que le creux qui se faisait en lui pour la joie ne se remplissait pas : il ne restait qu'un sentiment de sécurité neutre et un peu abstraite, qui était sans doute le bonheur de retrouver Irmgard. Il essaya de se pencher par dessus la barrière en s'accoudant plus haut ; il sentait son genoux heurter les croisillons de métal. « Comment la rejoindre ? » pensait-il, désorienté. »³⁶⁰.

Cette interrogation résonne comme une promesse déçue. L'assurance de cette rencontre manquée nous contraint alors, tout comme Simon, retenu derrière la clôture, à l'affut désabusé d'une suite qui n'arrivera plus et paraît figer l'intrigue dans une tension analogue, exploitable pour l'instance photographique.

Le roman s'arrête, s'il ne se clôt, sur cet obstacle qui nous laisse comme le lecteur dans la perspective inaccomplie d'une suite si longuement espérée. L'histoire s'interrompt dans l'imminence de l'arrivée d'Irmgard alors que la fin du roman, loin d'être son dénouement, interrompt la scène sur une attente irrésolue. Son aboutissement se bloque à cet instant capital et nous ramène par sa rétention à la structuration panoramique. Tel un sursis dans l'intrigue, Julien Gracq suspend ainsi son roman dans l'imminence pressante et redoutée de cette venue. Il dessaisît le

³⁶⁰ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit., p. 179.

lecteur de son espérance pour laisser place à une attente insondable comparable à l'instance contenue de l'image photographique. Comment ne pas dès lors opérer un rapprochement entre ces deux engourdissements dramatiques ? Les modalités de « réticence »³⁶¹ ne sont certes pas les mêmes, mais semblent pourtant être liées par ce que Mårta Grabòcz induit comme une « opération éminemment *temporalisante* »³⁶². De cette errance romanesque, comme de son interruption dans l'indétermination s'exerce en effet un vide analogue à combler. Dans un cas comme dans l'autre, nous persistons en effet dans l'attente soutenue d'un devenir résistant. Qu'il s'agisse de l'arrivée prochaine d'Irmgard ou d'un devenir hypothétique imposé aux occupants d'une embarcation à la dérive ou d'une silhouette enfantine transie au beau milieu des récifs, un même besoin d'en connaître d'avantage s'immisce. À l'évidence il s'impose comme la nécessité de déborder l'enrayement narratif d'une perspective. D'une détermination en vue de laquelle il nous importe surtout de transposer à cette interruption le « nœud [...] sans lequel rien n'arriverait »³⁶³, si nous empruntons à nouveau les propos de la théorie de Paul Ricœur. De la « configuration dans le récit de fiction » à l'étude de *La Presqu'île*³⁶⁴ s'ébaucheraient en effet les possibles contours d'une « réticence »³⁶⁵ nous laissant tout comme Simon en proie à l'attente impatiente d'une suite, que nous ne pouvons nous résoudre à laisser en suspens. En dépendrait l'intensité de l'attente, comme la tension capable de la pousser vers une « expectative »³⁶⁶. En résulterait surtout une densité temporelle et dramatique susceptible d'épaissir l'instance photographique d'un flottement oppressant.

³⁶¹ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

³⁶² Mårta Grabòcz, « Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », dans Claude Amey, Christian Cheyrezy, Jacques Morizot (dir.), *Le récit et les arts*, *op. cit.*, p. 77.

³⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 94.

³⁶⁴ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

³⁶⁵ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

³⁶⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 177.

3.3 Exposer le temps panoramique au tourment

Le temps d'attente du récit gracquien nous engagerait vers une densité dramatique troublante. Il nous entrainerait par une essence romanesque réticente sur le pan d'une errance. Il nous imposerait une persévérance nécessaire, face aux lacunes du récit, mais aussi face au dénuement qui pèse sur l'événement. Nous sommes ainsi contraints à par un récit qui ne nous livre sa fin. Comme nous sommes troublés voire fascinés par le processus narratif de l'œuvre *The House*³⁶⁷, 2002 de Eija-Liisa Ahtila, qui nous confronte à une confusion narrative. Car plus la projection de l'installation vidéo sur trois écrans se dévoile, plus le récit perd en cohérence. Plus il nous entraîne dans les méandres psychologiques de cette femme qui entend des voix et se terre dans sa maison. L'artiste nous impose, à partir d'entretiens réalisés avec des patients psychotiques, une terrible expression de la schizophrénie. Elle nous confronte à la désagrégation de la logique narrative de la vidéo qui semble monter crescendo à mesure que nous apprenons la démence de son protagoniste Éliisa. Ce pourquoi nous puissions de cette œuvre une autre forme de « réticence »³⁶⁸. Nous en prélevons un processus déconstruit entre fragmentation et simultanéité, susceptible d'énoncer une forme narrative non sans influencer notre postulat. Car de cette fragmentation s'impose une densité spatiale, temporelle et dramatique en mesure de densifier l'instant, comme de dérouter l'expérience. Or comment constituer ce type d'errance au sein d'une image fixe ? Comment générer le tâtonnement imposé par une situation fragmentée sans pour autant en affaiblir l'attente ?

³⁶⁷ Eija-Liisa Ahtila, *The House*, Installation de 3 écrans vidéo, 14 min, New York et Paris, Courtesy Marian Goodman Galerie, 2002.

³⁶⁸ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.



Eija-Liisa Ahtila, *The House*, Installation de 3 écrans vidéo
14 min, New York et Paris, Galerie Marian Goodman, 2002

La photographie, si nous nous appropriions les propos de Lessing, « ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. »³⁶⁹. Elle trouverait dans cette affirmation une densification à même de structurer le présent de l'événement d'un futur concomitant, mais d'un devenir à même de peser sur l'événement de son incertitude. Car nous puisons de la suite de ses propos une hypothèse de structure tenue par l'intention de « faire soupçonner une action. »³⁷⁰. Nous en relevons surtout cette tension à même de lier l'événement à des perspectives indécises. Or comment laisser pressentir une perspective sans énoncer un risque aussi prégnant que celui qui pèse sur l'embarcation d'*Envase*³⁷¹ ? Comment structurer un déséquilibre dramatique bien plus imperceptible que l'instabilité de la chaloupe qui ne laisse que peu de place au doute ? Par quel moyen plastique structurer cet état de tension de manière bien plus insaisissable, sans pour autant prendre le risque d'en annihiler l'effet ? Dans l'intention de répondre à ses interrogations, nous allons adopter une posture expérimentale, confrontant l'instance à un nouveau régime d'image susceptible de densifier l'événement dans sa substance dramatique.

Dans le prolongement de l'apport poétique et romanesque, Marie Fraser commissaire de l'exposition et auteur de *Explorations narratives/Replaying narrative*³⁷², nous incite à comparer le photographique à d'autres modèles narratifs. Par cette thématique empruntée au catalogue de la 10^{ème} édition du Mois de la photo de Montréal, elle nous invite à repenser le déploiement actanciel dans les arts visuels.

³⁶⁹ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, Paris, Éd. Hermann, 1964, p. 110.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

³⁷¹ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

³⁷² Marie Fraser est commissaire de l'exposition *Explorations narratives/Replaying narrative* et auteur de l'essai du même nom. Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2007.

Elle nous ouvre une brèche interdisciplinaire susceptible de densifier l'instance du questionnement fécond posé en ces termes.

« Dans la mesure où le temps influe, voire détermine la narrativité, que se passe-t-il lorsque le passage d'un modèle d'image à un autre implique un changement de temporalité ? Avec l'image en mouvement, la temporalité prend une autre ampleur et l'idée de rejouer des narrativités peut servir à mettre en mouvement des modèles fixes de représentation narrative. »³⁷³

De cette interrogation sur la portée de la narration nous empruntons l'ambition d'animer des formes fixes. Nous nous intéressons pour cela à la transposition potentielle d'un système d'image à un autre. Nous en poursuivrons même l'intention d'une confrontation aux médiums cinématographiques et vidéographiques, notamment à travers les œuvres de Alfred Hitchcock, Alain Resnais, Erwin Olaf, Jesper Just ou Salla Tykkä. Une perspective poétique que nous laissons en suspens pour le moment après avoir évoqué l'œuvre de Aija-Liisa Ahtila, afin de cerner au mieux ce flottement narratif. Car il s'agit de déceler de l'enrayement des mécanismes dramatiques induits par la fragmentation de la conscience d'Elisa, la capacité du drame à nous laisser, tout comme le personnage gracquien, dans l'expectative. Du morcèlement du récit à son ajournement nous puisons surtout un prétexte en mesure de générer la tension d'un sursis transposable à l'instance photographique.

L'interruption ou la segmentation du drame retiendraient le déroulement des faits dans l'impatience d'une incidence. Elles nous laisseraient dans l'errance induite par l'inaccomplissement ou le trouble de ses perspectives. L'anticipation ou la fragmentation interviendraient de la sorte comme une parade narrative en mesure de

³⁷³ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 13.

faire face à l'hermétisme de *La Presqu'île*³⁷⁴, à la fragmentation de *The House*³⁷⁵. Ce pourquoi, même si nous nous dissociions d'une part de la théorie de Marie Fraser sur les *Explorations narratives/Replaying narrative*³⁷⁶, nous puisons de ses retentissements potentiels un flottement dramatique déterminant pour la constitution de l'instance photographique. Nous poursuivons l'intention de franchir les limites du suspens d'une substance hésitante. Nous considérons en effet que l'essence de l'événement est en mesure de s'affranchir de l'enrayement et reprenons pour cela l'exemple gracquien. L'interruption imposée par Julien Gracq, à la fin du roman, nous laisse certes, tout comme Simon, soumis à l'inaccomplissement des retrouvailles tant attendues. Mais elle nous contraint aussi à l'instant le « plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit »³⁷⁷, si nous nous approprions les propos de Lessing. Le roman s'arrête de fait dans sa propre continuité et suscite l'espérance comme la frustration d'une arrivée attendue et finalement déçue. La corrélation avec notre postulat nous semble alors évidente, tant l'approche de la venue d'Irmgard est interrompue à son moment le plus crucial. Nous en décelons surtout une configuration décisive pour l'instance à même, par l'intensité du suspens, de « mettre en mouvement des modèles fixes de représentation narrative »³⁷⁸ si nous détournons l'intention de Marie Fraser.

L'intrigue gracquienne s'interrompt, s'immobilise mais ne se désamorce pas pour autant. Espérance et inquiétude persistent par delà la dimension circonscrite de l'événement. Elles trouveraient alors dans l'anticipation une forme susceptible de conditionner l'attente. Non seulement elles ébaucheraient des perspectives, mais elles conditionneraient surtout une conjecture dramatique à même de laisser

³⁷⁴ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

³⁷⁵ Eija-Liisa Ahtila, *The House*, Installation de 3 écrans vidéo, 14 min, New York et Paris, Courtesy Marian Goodman Galerie, 2002.

³⁷⁶ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit.

³⁷⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Éd. Hermann, 1964, p. 110.

³⁷⁸ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 13.

présager un événement. Nous y sondons une profondeur, non plus narrative, l'enrayement narratif étant bel et bien posé, mais une situation dramatique pesante. Nous irons même plus loin en ce sens, en confrontant l'hypothèse de Marie Fraser à l'instance photographique. Car l'essence de notre proposition ne résiderait-elle pas dans la nécessité de faire comme si la narration se tenait en équilibre au seuil du temps ? Nous en suivons l'intention d'autant plus fort de cette position plus ou moins stable, en résonnance avec le « temps qui est celui de la pure expectative – celui du présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »³⁷⁹ de Julien Gracq. Nous en prolongeons la précision de la manière dont le présent de *La Presqu'île*³⁸⁰ s'interrompt, sans pour autant se clore et nous laisse insatisfait, à l'instar de Simon derrière la barrière de la gare. L'approche gracquienne nous immobilise et nous contraint, bloqués dans la perspective de l'arrivée d'Irmgard, au suspens d'une errance dramatique. Elle nous confronte à l'interruption. Elle nous contraint à une posture calquée sur celle de Simon ne pouvant rejoindre sa dulcinée, retenu par un obstacle matériel. Surtout elle éclaire notre poïétique de l'enrayement narratif d'une dépossession dramatique possible dans le sillage de Eija-Liisa Ahtila. Elle nous ouvre la voie d'un dessaisissement narratif capable de nous laisser dans l'errance d'un fait incertain.

L'attente s'épaissirait de cette conjecture, tout à la fois attirée par l'avenir et retenue dans sa course. Elle se conditionnerait de cette précarité assimilable à l'instabilité de l'embarcation d'*Envase*³⁸¹. Elle se déterminerait par cette quantité infime de temps durant laquelle, prise par un déséquilibre, elle menacerait de sombrer. Elle se préciserait par cette inclinaison excessive de la chaloupe comme d'une énonciation allégorique. Surtout elle formulerait par l'inéluctable, l'expérimentation de l'attente

³⁷⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

³⁸⁰ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

³⁸¹ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

en lien avec le sentiment gracquien de « pure expectative »³⁸². Elle interviendrait comme un passage théorique entre notre volonté d'intriguer l'instant et notre intention de le densifier d'une suspension dérangeante. Nous nous y rapportons à cet égard comme à une potentialité en mesure d'engager l'événement vers une dimension dramatique oppressante. Une conjecture que nous affinerons dans la suite de nos recherches d'une pesanteur bien plus latente et déjà perceptible dans la photographie *Palis*³⁸³, 2009. Ce pourquoi nous en reprenons l'analyse, en vue de lever le voile sur les prémices d'un trouble perceptif. Nous explicitons pour cela les modalités d'un flottement dramatique, à commencer par les manipulations de l'univers panoramique. Nous devons en effet dévoiler une défaillance structurelle volontaire, imperceptible et néanmoins dérangeante constituée par l'inclinaison numérique du delta d'arrière en avant. Par ce léger cabrement de l'espace, la composition tend à ramener le regard vers la silhouette centrale. Surtout il constitue une appréhension renforcée par la recréation digitale de la brume, comme par la coloration orangée de l'onde. En émane un trouble exacerbé par l'incertitude narrative qui plane sur le drame et laisse en suspens une situation numériquement constituée. En découle par le placement de cet homme dans les marécages du delta, un malaise renforcé par son avancée qui semble le mener à l'endroit même où se trouve une fillette, elle aussi numériquement incréée. Il se structurerait de cette perplexité qui nous maintient en attente, comme le récit gracquien, face à une situation qui pose la scène mais n'en lève pas pour autant les mystères.

L'aura prendrait sens de cette incertitude. Elle prendrait forme de cet affinement de l'imminence d'un devenir, au profit d'un malaise dramatique bien plus insidieux. En vue de quoi, sans pousser trop en avant le dévoilement de notre poïétique, nous

³⁸² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1981, p. 177.

³⁸³ *Palis*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 19.

achevons l'intention du premier tiers de nos recherches par l'étymologie latine de cette « pure expectative »³⁸⁴. Elle révèle par l'ambivalence du terme *expectare*, significatif d'une ambiguïté entre espérance et crainte, un prolongement sémiotique. Elle deviendrait ainsi l'hypothèse d'une essence dramatique susceptible de renforcer l'épaisseur de l'attente d'une perspective. Elle pousserait le drame sur le pan d'une errance oppressante, vers une forme de « réticence »³⁸⁵ capable de dépasser l'instant d'une prédestination. Une détermination que nous aborderons dans l'intention, non dissimulée, d'ouvrir l'instance photographique à une pesanteur analogue à l'indolence des romans de Julien Gracq. Or comment adapter l'hésitation imposée par le romanesque gracquien à une image isolée, statique ? Tel sera l'obstacle que nous tenterons de résoudre dans la seconde partie de notre recherche, ambitionnant une mise en intrigue troublante, à même de densifier l'instant d'une errance que nous ne manquerons pas de confronter à la « tension narrative »³⁸⁶ de Raphaël Baroni.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 81-82.

³⁸⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 18.

DEUXIÈME PARTIE

CONSTITUER UNE PESANTEUR DRAMATIQUE

CHAPITRE 4 : LES RECOURS AU REBOURS

« l'œuvre du temps va au-delà de la suspension du définitif que rend possible la continuité de la durée. Il faut une rupture de la continuité et une continuation à travers la rupture. L'essentiel du temps consiste à être un drame, une multitude d'actes ou l'acte suivant dénoue le premier »³⁸⁷

4.1 Dans l'impatience d'un déploiement

La suspension du temps conditionnerait l'attente d'une perspective. Elle imposerait un sursis dans la réalisation de l'événement photographique. Elle déterminerait l'instantanéité d'un flottement induit par l'étymologie latine *instans*. Surtout elle nous contraindrait par une « résistance de la temporalité narrative à la simple chronologie »³⁸⁸, à une densité de temps et de drame à traverser. À éprouver tout du moins, car nous puisons des propos de Roland Barthes une entrave en mesure d'épaissir l'instant d'une contrainte à préciser. Dans cette intention nous nous appuyerons tout d'abord sur « l'œuvre du temps »³⁸⁹ de Raphaël Baroni, pour reprendre le titre de son ouvrage, afin de déborder la temporalité de l'événement. Nous nous y rapporterons fort de la façon dont il affirme ce « n'est donc pas

³⁸⁷ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Éd. Le Livre de poche, 1961, p. 260.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁸⁹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps : Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

d'atteindre le lieu visé³⁹⁰ qui importe, mais de tendre vers lui »³⁹¹. Car de son propos nous entendons résonner une dynamique susceptible de déplacer l'intention de la retenue narrative par l'anticipation de sa conjoncture. « Tendre vers »³⁹² porterait ainsi toute la détermination de l'instance. Par une dynamique à préciser, il prolongerait l'instant du présent vers son devenir. Plus encore il conditionnerait l'immédiat d'un imminent intrigant dont l'étymologie *intrigare*, soulignerait avec pertinence la nécessité de rendre perplexe, de mettre dans l'embarras. De fait l'action de « tendre vers » ne formaliserait-elle pas une détermination narrative susceptible de constituer une attente, voire une pesanteur à la source de la « pure expectative »³⁹³ gracquienne? Dans le souci de répondre à cette interrogation nous effectuons un nouvel emprunt à *La Presqu'île*³⁹⁴. Nous puisons des pérégrinations de Simon qui tente d'occuper son temps dans l'impatience de l'arrivée de sa promesse, un flottement dramatique susceptible d'épaissir le temps d'attente.

« La pensée par instants le traversait que dans une heure et demie il verrait Irmgard – mais cette nouvelle lui parvenait à la fois certaine et étrangement neutre, à la manière de ces dépêches qu'on lit placardées dans le hall d'un journal ; c'était comme si en ce moment elle l'eût concerné à peine ; la petite étincelle qui eût annoncé le contact ne s'allumait pas. »³⁹⁵

Le compte à rebours se délite lentement et semble scander le présent de cette perspective signifiée. Or à ce moment précis du roman « la petite étincelle qui eût

³⁹⁰ À ce sujet Raphaël Baroni reprend d'ailleurs un extrait signifiant de *La Presqu'île* de Julien Gracq : « il entendit le bruissement des pins, où jadis, quand il arrivait pour l'été, la mer l'enivrait davantage encore que sur la plage – mieux que présente : annoncée », Julien Gracq, *La Presqu'île*, Paris, Éditions Corti, 2008 (1970), p. 105.

³⁹¹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 114.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1981, p. 177.

³⁹⁴ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

annoncé le contact ne s'allumait pas »³⁹⁶ et instaure de fait une forme de retenue qui paraît conditionner le temps d'attente. La retenue est certes temporaire mais elle souligne à elle seule la pesanteur du récit gracquien. Elle conditionne l'engourdissement du récit de la prévision énoncée et attendue de cette entrée en gare, non sans évoquer la du chavirement de l'embarcation d'*Envase*³⁹⁷.

L'instant se densifierait de cette perspective « certaine et étrangement neutre »³⁹⁸. Il se conditionnerait de cette attente tenue par la promesse de la venue d'Irmgard dans le roman gracquien, comme par les signes avant-coureurs d'un chavirement. Il se détacherait ainsi d'un suspens sans perspective, pour se conditionner d'un devenir envisageable. L'interruption de l'intrigue se dégagerait ainsi d'une attente sans fondement pour laisser place à l'essence narrative d'une situation présente déjà happée vers le « déséquilibre »³⁹⁹ d'un futur potentiel. Une déstabilisation d'ailleurs non sans évoquer le postulat de Raphaël Baroni déployé lors de *L'œuvre du temps*⁴⁰⁰, par la nécessité de révéler ce lien entre passé, présent et futur.

« souligner, dans le temps de la lecture, le caractère incertain du dénouement, ce retard textuellement manigancé de la compréhension globale qui permet de déployer les virtualités événementielles à un point donné de l'histoire, jette une lumière nouvelle sur ce qui fait jonction entre le passé, le présent et le futur. »⁴⁰¹

L'articulation des temps s'impose comme une liaison entre les phases de l'événement et avance une nouvelle ligature de temps. Ce pourquoi nous y puisons la possibilité

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

³⁹⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit., p. 140.

³⁹⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

⁴⁰⁰ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

de déployer un « point donné de l'histoire »⁴⁰² par l'anticipation. Et même si nous nous dissociions de la manière dont Raphaël Baroni le considère comme un « *ordre causal* venant rationaliser la temporalité »⁴⁰³, nous concevons de cette conception une prédestination. Entre instant et instance s'énoncerait la perspective d'un devenir dramatique. À travers elle s'imposerait cette impatience suscitée par l'anticipation d'un fait, tout à la fois énoncé et retenu dans son déploiement. En émanerait surtout une épaisseur dramatique à traverser non sans poser certains présupposés. Comment en effet tenter de préserver à la fois la pesanteur fascinante d'un événement interrompu dans sa course et l'emplir en même temps d'un devancement narratif suffisamment prégnant pour nous tenir en attente ?

L'anticipation interviendrait comme une « lumière nouvelle sur ce qui fait jonction entre le passé, le présent et le futur »⁴⁰⁴. Elle serait de fait en mesure de creuser l'instant d'un flottement narratif, mais pourrait tout aussi bien en invalider la pesanteur. N'est-ce pas en effet cette tendance à différer le dénouement de *La Presqu'île*⁴⁰⁵ par l'atermoiement de l'arrivée en gare d'Irgmard par deux fois, en début et fin de récit, qui structure le roman de cette attente déroutante ? Surtout de manière plus théorique, n'est-ce pas l'ajournement du dénouement ou l'enrayement dramatique qui contraint le récit à l'espérance d'une suite ? Nous en poursuivons l'hypothèse dans l'intention de déceler de ce délai dramatique, une forme structurelle à même de densifier l'attente d'un prolongement attendu. Nous confrontons pour cela les interrogations ici déployées à l'« épreuve »⁴⁰⁶ de Paul Ricœur. Nous nous y référons d'autant plus déterminés de l'hypothèse d'une « distension »⁴⁰⁷ temporelle

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 106.

⁴⁰⁵ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

⁴⁰⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, (1984) 1991, p. 94.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

transposable de la situation narrative au moment photographique. Nous poursuivons donc notre approche de l'épaisseur de l'intrigue de la « stratégie de procrastination »⁴⁰⁸ ricœurienne en vue de formaliser un flottement dramatique tenu par l'anticipation. Nous retraçons dans cette intention la suite des propos de Paul Ricœur sur le temps de la « quête »⁴⁰⁹.

« Il ne faudrait plus parler alors de temps, mais de temporalisation. Cette distension est en effet un procès temporel qui s'exprime à travers les détails, les détours, les suspens et toute la stratégie de procrastination de la quête. La distension temporelle s'exprime [...] finalement par l'imprévisibilité de la quête en terme de succès ou d'échec. Or la quête est le ressort de l'histoire en tant qu'elle sépare et réunit le manque et la suppression du manque, comme l'épreuve est le nœud du processus sans lequel rien n'arriverait. »⁴¹⁰

Par cet apport sémiotique, l'analyse ricœurienne nous mène à reconsidérer la substance temporelle et dramatique encore floue de nos panoramas. Elle nous engage, fort de ce nouveau détour par la narratologie, à sonder de l'épaisseur qui « réunit le manque et la suppression du manque »⁴¹¹, une possible parade à l'enrayement dramatique.

La suspension ouvrirait par son caractère décisif, scellé par « l'imprévisibilité de la quête en terme de succès ou d'échec »⁴¹² à une profondeur susceptible d'épaissir le temps de l'événement. De cette inconnue inscrite dans le caractère crucial de l'instant dépendrait donc la densité du drame. Surtout elle poserait l'hypothèse ici dévoilée

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

⁴¹² *Ibid.*

par Paul Ricœur, d'une possible « distension »⁴¹³. De l'ajournement de l'arrivée en gare de la promesse de Simon dans le roman gracquien à l'inclinaison alarmante de l'embarcation d'*Envase*⁴¹⁴, la nature équivoque de la situation conditionnerait l'instant d'une densité à éprouver. Or comment faire des digressions phénoménologiques du récit, de ses « détails », « détours » et « suspens »⁴¹⁵, une intention photographique ? Comment en effet transposer les modalités de cet agencement littéraire, comme la pesanteur des récits gracquiens à l'inertie panoramique ? Nous puisons une solution concevable dans les propos de Paul Ricœur en regard du « nœud du processus sans lequel rien n'arriverait. »⁴¹⁶. Du « nœud » dramatique dépendrait en effet la constitution de cette indécision comme de sa capacité à épaissir l'instant panoramique. Ce pourquoi nous sondons de « la quête »⁴¹⁷, le « ressort de l'histoire en tant qu'elle sépare et réunit le manque et la suppression du manque »⁴¹⁸ et en considérons la portée en regard de *La Presqu'île*⁴¹⁹. N'est-ce pas en effet l'ajournement de l'arrivée d'Irmgard qui instaure dès le début de l'intrigue cette situation de carence ? De cette absence dépend de fait la substance du récit, comme l'attente de Simon qui désire impatientement l'arrivée de sa bien aimée. Eu égard à cette détermination, nous soutenons donc l'idée que le report de son entrée en gare conditionne une dynamique tenue par l'absence. Plus encore nous considérons dans cette logique l'hypothèse d'une lacune à la source de la structure romanesque. À cet égard l'ajournement ne conditionne-t-il pas par le manque, une dilatation entre l'anticipation de la venue d'Irmgard et son arrivée espérée ? Dans une commune mesure n'est-ce pas l'enrayement de l'inclinaison excessive d'*Envase*⁴²⁰ qui nous laisse

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

⁴¹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

⁴²⁰ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

dans l'attente d'une perspective inévitable ? Le manque serait à la source d'une tension, reste à en préciser la forme.

La capacité fascinante de l'indolence gracquienne à rendre pérenne l'expectative déterminerait une intention décisive. Elle formaliserait par l'attente de cette figure féminine, une perspective tout à la fois désirée et anticipée. De ce manque suscité prendrait forme une densité structurelle muée par la volonté de comblement de la « quête »⁴²¹, si nous poursuivons dans le sillage de Paul Ricœur. Une expérience signifiante pour le roman de Julien Gracq, surtout déterminante pour l'instance. Ce pourquoi nous sondons la forme et l'ampleur de cette absence attendue, comme une potentialité en mesure d'inscrire l'instant panoramique dans la conception d'une « pure expectative »⁴²². Nous ambitionnons par ce biais de cerner les modalités selon lesquelles, malgré l'indolence puis la résignation, l'attente persiste. Nous scrutons pour cela l'engourdissement du récit gracquien, dans l'ambition de déceler l'intensité narrative qui contraint le lecteur à persister jusqu'au bout du roman. Le choix de cette étendue romanesque pourrait toutefois nous être reproché, par l'écart que nous ne nions pas entre le temps narratif de Julien Gracq et l'instance photographique. Nous réduisons donc notre approche de *La Presqu'île*⁴²³ à sa dernière scène, laissant de côté les sept longues heures d'attente de Simon, au profit de cet instant décisif qui incarne l'enrayement de l'intrigue. Certes, il ne représente qu'une infime partie du roman, mais la façon dont l'auteur pose cet événement semble faire écho au suspens panoramique. La description du moment où Simon butte sur la barrière de la gare, nous interpelle en effet par son immédiateté. Elle nous ramène par son immobilisation et son irrésolution à la perspective avortée du roman. L'attente de Simon, comme celle du lecteur s'y heurte à un obstacle matériel. Il se pose comme

⁴²¹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

⁴²² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

⁴²³ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

une retenue physique et narrative signifiante, comme si le dessein de Julien Gracq parvenait par cette entrave à la réalisation d'une « attente interminablement prolongée »⁴²⁴. La mise en paradigme avec l'instance contenue de nos panoramas devient alors évidente et sa portée signifiante, à tel point que l'« imminence suspendue »⁴²⁵ pourrait caractériser indifféremment cette fin laissée en suspens ou nos compositions photographiques. Une dérive de notre champ de recherche s'opère alors. Elle nous mène à nous écarter de la temporalité en tant que telle, pour un pan poïétique plus restreint à préciser dans cette dimension de l'expectative ouverte par le manque.

Dans l'œuvre gracquienne l'attente générée dès *l'incipit* par l'absence d'Irmgard et l'impatience de son arrivée conditionneraient l'essence narrative. L'« épreuve »⁴²⁶ du manque et l'espérance de son comblement interviendraient comme une substance *intrigante*. N'en déplaise d'ailleurs le sentiment d'expectative imposé par l'interruption de *La Presqu'île*⁴²⁷. Car si nous nous référons à sa définition, elle exprimerait par « l'espérance de voir venir [...] la personne désirée »⁴²⁸ un attachement. Elle conditionnerait une mise en demeure à même de structurer l'enjeu de l'attente autour d'un vide formulé par l'anticipation. Le récit et potentiellement l'instance se détermineraient de cet ajournement susceptible de maintenir en rétention les perspectives de l'événement. Nous en solliciterons une tension apte à maintenir l'instant en suspens dans la mesure où ce qu'il nous importe de conditionner c'est cette errance dramatique. Ce pourquoi nous nous référons à la citation d'André Breton au combien adéquate pour définir l'expérience imposée par

⁴²⁴ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979, p. 282.

⁴²⁵ Marie José Pernin Sergissemont, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1999, p. 435.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

⁴²⁸ Adolphe Mazure, *Dictionnaire étymologique de la langue française, usuelle et littéraire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1863, p. 101.

Julien Gracq, mais surtout les prémices de l'instance photographique: « Au-delà de ce qui arrive ou n'arrive pas l'attente est magnifique »⁴²⁹. Elle souligne le désaveu de Julien Gracq pour une cohérence du récit, au profit de cette absence à satisfaire dont *La Presqu'île*⁴³⁰ se charge. Mais elle révèle surtout cette mise à l'index de l'histoire au profit de l'« atmosphère d'ensemble »⁴³¹ évoquée lors de l'entretien radiodiffusé mené par Jean Pierre Colas. Il livrera d'ailleurs à ce propos sur le *Château d'Argol*⁴³², « écrire dans l'absence de tout souci d'intrigue ; à l'aventure, sans plan, sans organisation »⁴³³. Or cette « atmosphère » n'est elle pas en partie conditionnée par la manière dont Julien Gracq nous décrit avec la plus grande indolence les pérégrinations de Simon, avec en point de mire cette apparition espérée ? Nous ne pouvons nous empêcher de concevoir dans la finalité énoncée, dès le début du roman, une part déterminante de son génie. Quelle portée narrative aurait bien pu prendre l'errance de Simon si le but du roman s'était évanoui « dans l'absence de tout souci d'intrigue »⁴³⁴ ? Nous préférons à cette affirmation, la constitution d'une tension entre attente et comblement susceptible de sortir l'instance photographique de la stagnation.

L'anticipation conditionnerait une perspective maintenue en attente. Elle reporterait par l'ajournement de la venue d'Irgmard ou du chavirement de la chaloupe

⁴²⁹ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, éd. Gallimard, 1976, p. 39.

⁴³⁰ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

⁴³¹ Notre intérêt se porte plus précisément sur l'entretien de Julien Gracq avec Jean Pierre Colas, le 9 juin 1970 au sujet de son roman *Au Château d'Argol*. Nous retranscrivons : « Je dois dire que il n'y a pas d'interprétation obligée à ce livre, on a pu l'interpréter d'ailleurs assez différemment et moi même en l'écrivant je ne me préoccupais pas du tout autant que je peux m'en souvenir d'un récit cohérent, enfin bien mené, pas du tout. En faite d'ailleurs l'unité du livre ou l'atmosphère qui pouvait y régner avait beaucoup plus d'importance pour moi que les personnages pris individuellement, le tout dans un livre en général me paraît toujours beaucoup plus important que les parties, c'est à dire que l'intérêt de chaque personnage est absolument subordonné à l'atmosphère d'ensemble ». Matthieu Garrigou-Lagrange, réalisation Nathalie Battus, « Julien Gracq », *Une vie, une œuvre*, 23.06.2012, 58 min. Emission disponible sur le site de France Culture [En ligne]. 23 juin 2012, disponible sur <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-julien-gracq-2012-06-23>, consulté le 23 juin 2012.

⁴³² Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, Paris, Éd. J. Corti, 1938.

⁴³³ Extrait de l'entretien radiodiffusé de Julien Gracq avec Jean Pierre Colas, 9 juin 1970.

⁴³⁴ *Ibid.*

d'*Envase*⁴³⁵, la force de l'événement sur l'expectative. Elle conditionnerait le suspens d'un devenir pressant voire oppressant, nous poussant sur le pan d'une mise en intrigue tenue par l'ajournement des faits. En émanerait une carence sur laquelle nous ne manquerons pas de revenir, préférant préciser pour lors cette épaisseur dramatique à traverser. Nous puisons pour cela la manière dont l'attente gracquienne flirte avec l'approche de cette arrivée et creuse autour d'elle une tension de plus en plus pesante à mesure que le récit s'approche de son dénouement. Nous nous y référons d'autant plus déterminés par la volonté de transposer une détermination analogue au creux de l'instance photographique. Ce pourquoi nous revenons à l'instant où Simon, alors que la journée touche à sa fin, éprouve la proximité de plus en plus prégnante de la venue d'Irmgard.

« Comme les chevaux qui se rameutent et piétinent derrière la starting-gate : tout se rassemble dans l'imminence derrière la corde tendue qui va se rompre ; une barre se forme dans la gorge qui ne cédera plus. Plus rien qu'une poussée dévorée : marche – marche ! »⁴³⁶

L'« imminence » étouffante de cette « barre [...] dans la gorge » avance, par une métaphore explicite, la tension produite par l'impatience de cette arrivée. Au gré du roman nous suivons en effet Simon dans l'exacerbation de ses états d'âme, qui nous poussent *crescendo* à espérer comme à redouter l'entrée en gare. Nous y décelons une amplification dramatique capable de conditionner la suspension d'une persévérance. Or à travers cette proposition se pose toute une problématique qui nous mène de la fluidité de cette œuvre romanesque à la fixité photographique. Elle nous reconduit durement à la réalité de notre médium et au paradoxe de notre postulat. Nous nous trouvons alors face à une nouvelle poïétique à défendre. Comment produire cette

⁴³⁵ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

⁴³⁶ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 119.

intensification qui mène l'instant à son seuil en une seule image ? Mieux comment retranscrire la force de l'« imminence derrière la corde tendue qui va se rompre »⁴³⁷ ? Nous revenons pour cela aux propos signifiants de Marie Francis sur l'œuvre de Julien Gracq, afin d'y puiser un possible dépassement de l'instant photographique vers l'instance. Selon sa théorie la « dynamique ne tient pas à l'événement lui-même, mais à ce qui se passe « avant » l'événement, à ce qui le prépare, ce qui le rend imminent. »⁴³⁸. Reste à déterminer la forme avec laquelle, eu égard à la métaphore de cette « corde tendue »⁴³⁹, une entrave serait susceptible de densifier l'attente, d'une retenue d'ores et déjà inscrite dans l'événement lui-même.

4.2 Une expérimentation de l'attente

L'instance se préciserait à mesure que l'essence de l'événement photographique se reporterait sur l'attente. De l'impatience d'une venue à la crainte d'un renversement maritime, l'importance du drame s'amenuiserait pour laisser place à l'expectative. Elle se déterminerait d'une pesanteur fascinante à même d'épaissir l'événement d'un devenir potentiel. La sollicitation dramatique laisserait ainsi place à une tension troublante capable d'annoncer des perspectives sans pour autant les détacher du vide de leur résolution. Par ce paradoxe se pose toute une théorie de la réception à appréhender. Il s'impose comme un fait « interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante. »⁴⁴⁰. Ce pourquoi nous nous appuyons sur les propos signifiant de Wolfgang Iser énoncés lors de *L'acte de lecture. Théorie de*

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 16.

⁴³⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit., p. 119.

⁴⁴⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga, 1976, p. 332-333.

*l'effet esthétique*⁴⁴¹. De sa position littéraire nous sondons l'entame d'un concept d'intention susceptible de pousser la stagnation de l'univers panoramique sur le pan d'une tension dans la lignée de l'attente gracquienne.

« Le plus souvent le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante [...] La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. Comment la situation va-t-elle évoluer ? Plus nous posons ce genre de question et plus nous participons au déroulement des événements. »⁴⁴²

Le développement littéraire conditionnerait une attente tenue par l'interrogation : « Comment la situation va-t-elle évoluer ? »⁴⁴³. Wolfgang Iser l'instaure par un délai indissociable d'un manque à combler. Nous lui préférons la précision d'une détermination envahie par le doute. Toutefois nous nous intéressons à ce vide induit par la suspension dramatique. Nous nous rapportons à cette insuffisance comme à une brèche théorique susceptible de conditionner le suspens d'un dénuement à combler. Car si nous suivons son intention, l'attente d'une « résolution pressante »⁴⁴⁴ s'imposerait comme un ferment de l'expectative. Elle serait tout du moins à la source d'une perspective maintenue en attente. Ce pourquoi nous y puisons une hypothèse de recherche envisageable, conscient toutefois de l'absence de déploiement induit pas la forme photographique. Comment en effet générer en dépit du caractère statique de l'événement une expansion dramatique analogue ? À ce questionnement

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*, p. 332-333.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

nous posons la supposition d'une propagation engendrée par le « manque »⁴⁴⁵. Nous engageons l'intention sur le pan du lacunaire, poussé par l'expérience gracquienne. N'est-ce pas dans *La Presqu'île*⁴⁴⁶ l'impatience d'une venue, le besoin de son comblement qui maintient la tension dramatique à son comble? Nous en considérons l'intention. Nous nous basons pour cela sur le délai instauré jusqu'à l'apparition d'Irgmard, qui retient page après page le lecteur. Plus précisément nous nous référons à l'étude effectuée par Marie Francis sur l'œuvre de Julien Gracq. Elle intervient comme une transition signifiante entre la théorie littéraire de Wolfgang Iser, selon laquelle « nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements »⁴⁴⁷ et la formulation de l'instance photographique. De l'« avant » significatif de « ce qui se passe « avant » l'événement, [...] ce qui le prépare, ce qui le rend imminent »⁴⁴⁸ nous puisons la substance narrative d'un manque à combler. Il intervient comme le report ou le sursis d'un fait à venir, par lequel l'instant serait susceptible de devenir instance.

La suspension de l'événement résonne comme un délai en attente. Il nous contraint à l'espoir comme à l'impatience d'un déploiement hypothétique. Il nous pousse à persister et désirer une suite d'ores et déjà inscrite dans l'immédiat. Un devenir certes confronté à une certaine forme de « réticence »⁴⁴⁹, mais qui tend à mêler immédiat et imminent. Ce pourquoi nous confrontons la prorogation volontaire de cette apparition en gare, comme le sursis imposé au chavirement encouru par l'embarcation, au devancement de Marie Francis. Il interviendrait comme l'énonciation d'un événement proche, non sans évoquer la situation induite par la composition panoramique. Il serait la promesse d'un dévoilement narratif devancé,

⁴⁴⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

⁴⁴⁶ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

⁴⁴⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 332-333.

⁴⁴⁸ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 16.

⁴⁴⁹ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81-82.

puisqu'il est espéré. En effet n'est ce pas, dès le début de *La Presqu'île*⁴⁵⁰, le retardement de cette arrivée qui en se confondant à l'essence du récit, nous contraint à l'attente? De la proximité prévisible de l'approche d'Irgmard dépend en effet la tournure du roman, tout comme l'exacerbation du sentiment d'impatience ressentie par Simon, par le lecteur. Nous nous y intéressons d'autant plus fort de la manière dont le retardement manifeste un conditionnement narratif vers lequel tendre. Autrement dit nous sondons de la structure romanesque gracquienne une modalité de l'expectative tendue entre l'anticipation de cette arrivée et sa réalisation attendue. La composition de l'instant panoramique en dépendrait.

Entre l'immédiat de l'attente et l'imminence d'une arrivée, l'intention structurelle de l'instance photographique se préciserait. Elle prendrait forme de cette tension dramatique tenue, si ce n'est entretenue par l'annonce d'un prolongement ou d'un report. Davantage si nous opérons un glissement de l'approche de Roland Barthes vers la théorie de Raphaël Baroni, elle déborderait le manque pour le pousser sur le pan d'un comblement. La nécessité de « polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience »⁴⁵¹ ouvrirait ainsi l'instance à une sollicitation pressante voire oppressante. Ce pourquoi nous prolongeons notre étude de la théorie de Raphaël Baroni sur l'approche fictionnelle du suspense, de la curiosité ou de la surprise. Car ces trois constituants narratifs interviennent à ce stade de la recherche comme de possibles modalités d'une dynamique dramatique. Sur la base de ses écrits nous nous intéressons donc au déploiement comme au renouvellement de l'étude de l'intrigue, afin de déceler du « jeu de l'intriguant »⁴⁵² une hypothèse de recherche.

⁴⁵⁰ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. 06 juillet 2010, disponible sur <http://narratologie.revues.org/6085>, consulté le 09 septembre 2012.

« [La] mise en intrigue dépend d'une communication qui manifeste une réticence intentionnelle, qui retarde stratégiquement le dévoilement d'une information essentielle afin d'intriguer un destinataire qui accepte généralement de se prêter au jeu de l'intrigant. »⁴⁵³

De cette procrastination se dévoile un lien évidant entre « mise en intrigue »⁴⁵⁴ et dissimulation. L'entrave qui en émane dévie l'acception empruntée jusqu'alors à Roland Barthes, pour se charger d'une dimension plus captivante. Nous puisons en effet de la « tension narrative »⁴⁵⁵, une part théorique signifiante de la narratologie portée vers le récepteur. Ce pourquoi dans le prolongement du lacunaire, nous renforçons l'expectative de la dissimulation d'indications. Nous en tirons une certaine validation de notre approche des dynamiques à l'œuvre dans la narrativité fictionnelle. Fort de quoi nous en réduisons dans un premier temps l'étude aux potentialités du « retardement stratégique de la réponse »⁴⁵⁶. Nous sollicitons du lacunaire, une incertitude susceptible de peser sur *Envase*⁴⁵⁷, comme une sommation contraignant la chaloupe au sursis.

L'anticipation du renversement de l'embarcation en deviendrait d'autant plus pesante. Les prémices de sa chute amorceraient une suite inévitable à l'inclinaison de la chaloupe, fatalement menée par le fond. L'engloutissement devancerait ainsi la tension exercée par l'amarre et précipiterait son chavirement. N'en démente d'ailleurs les sources latines d'*anticipatio* énonciatrices d'une action prévue et escomptée. Il conditionnerait par l'annonce d'une suite inévitable, une réponse à

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 18.

⁴⁵⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵⁷ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

l'interrogation fertile de Wolfgang Iser « Comment la situation va-t-elle évoluer ? »⁴⁵⁸. Car ce questionnement n'est pas sans évoquer le sens premier de l'anticipation. Il n'est pas sans conditionner ce « *prendre-en-avant d'un « objet en construction »* »⁴⁵⁹. Un emprunt à l'ouvrage *L'anticipation à l'horizon du présent*⁴⁶⁰ de Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire que nous justifions de ce néologisme. Bien que proche d'un barbarisme, nous décelons de cette forme syntaxique une perspective déterminante pour l'instance. Par ce devancement l'événement prendrait forme, d'une structure du dépassement. Il se déterminerait dans le sillage de Walter Benjamin d'un « à-présent »⁴⁶¹ dépassant l'engourdissement temporel pour se déterminer d'un devancement narratif. Il franchirait ainsi le recadrage du présent historique de la dialectique benjaminienne et de son « mouvement arrêté, immobilisé, pétrifié »⁴⁶² pour se reporter vers l'imminence. Elle se déterminerait de ce « présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l'avenir »⁴⁶³ conditionné par l'élaboration d'un incident d'ors et déjà instruit de la nécessité d'un comblement.

L'« *en-avant* » du « *prendre-en-avant* »⁴⁶⁴ de la définition de Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire conditionnerait l'incident à suivre. Il ferait du basculement entre le manque et sa satisfaction, une transition possible entre immédiat et imminent. La dimension du présent se trouverait ainsi saisie de cet empressement nous menant à

⁴⁵⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 332-333.

⁴⁵⁹ Rudolph Sock, Béatrice Vaxelaire, *L'anticipation à l'horizon du présent*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2004, p. 5.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ Walter Benjamin analyse cette conception comme un suspens dans la fuite chronologique. Par un abord historique du temps, il établit qu'« aucune réalité de fait n'est jamais, d'entrée de jeu, à titre de cause, un fait déjà historique. Elle l'est devenue, à titre posthume, grâce à des événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la *constellation* dans laquelle son époque est entrée avec une époque antérieure parfaitement déterminée. Il fonde ainsi le concept de présent comme l'« à-présent ». ». Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Essai 2, Paris, Gonthier-Denoël, 1983, p. 109.

⁴⁶² Françoise Proust analyse l'« à-présent » de Walter Benjamin comme un présent qui « en mouvement [...] va du présent à son image passé, mais un mouvement arrêté, immobilisé, pétrifié ». Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 31.

⁴⁶³ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 177.

⁴⁶⁴ Rudolph Sock, Béatrice Vaxelaire, *L'anticipation à l'horizon du présent*, op. cit., p. 5.

espérer ou craindre une suite. À tel point que la posture de l'embarcation à la limite de prendre l'eau pourrait précocement précéder la précarité contre laquelle elle semble lutter. Tout deviendrait alors question de déploiement et d'interruption, entre l'instant et l'instance. Les phases de l'événement seraient conditionnées de cette sollicitation induite par l'exécution potentielle de la situation. Nous nous y rapportons dans l'intention d'approcher la pertinence de l'enchâssement dramatique. Pour cela nous nous référons à l'idée déployée lors de *Totalité et Infini*⁴⁶⁵ dans l'intention non démentie de faire de la « continuation à travers la rupture »⁴⁶⁶, les prémices d'une intensité dramatique.

« Il faut une rupture de la continuité et
une continuation à travers la rupture.
L'essentiel du temps consiste à être un
drame, une multitude d'actes où l'acte
suivant dénoue le premier »⁴⁶⁷

Le nœud dramatique de l'instance photographique se préciserait de cette continuité. Surtout il se déterminerait de cet assouvissement nécessaire du lien entre lacune et comblement. Il puiserait son essence d'une information à découvrir, eu égard à la photographie plus ancienne *Delta*⁴⁶⁸, 2009. Car la structure s'appuie sur une omission volontaire. Elle se fonde sur la dissimulation de la silhouette dans les taillis, que le regardeur ne perçoit pas d'emblée. Ce n'est qu'en suivant le regard apeuré de la fillette digitalement positionnée dans une pirogue, qu'il prend la mesure de la teneur de la scène. Ce n'est que lorsqu'il scrute les feuillages qu'il découvre l'incrustation numérique d'une seconde silhouette. La vue de cette figure, dont nous percevons surtout la main ayant subit détournement, assombrissement et dissimulation sous un calque de feuillage, cristallise à elle seule la pesanteur de la scène autour du manque.

⁴⁶⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 260.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Delta*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 20.

Elle conditionne de cette lacune, bien imperceptible sur le format de la thèse nous le concédons, une densité à l'attente. Elle épaissirait ainsi la situation d'un malaise imposé par la suspension dramatique. Or, comment pourrions nous amplifier ce type de manque sans nous confronter pour une énième fois à l'unité de la forme photographique ? Loin de concevoir de manière restrictive le postulat de Emmanuel Levinas, nous nous attachons à faire émerger de cette « rupture de la continuité »⁴⁶⁹ comme de sa « continuation à travers la rupture »⁴⁷⁰ une hypothèse de recherche. Dans cette voie nous posons la supposition à suivre. Si le déroulement de l'action résout l'intrigue, l'absence de suite serait-elle en mesure de maintenir l'intensité dramatique à son comble?

La densification par une insuffisance s'imposerait comme une hypothèse de structure concevable. Non seulement elle ouvrirait des perspectives, mais elle renforcerait aussi le devancement de Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire. Ce pourquoi nous sondons de l'« hétérogénéité »⁴⁷¹ de l'enchaînement levinassien une forme transposable à l'instance photographique. Certes elle ne se déterminerait pas de manifestations plurielles, mais se fonderait sur la constitution d'une suspension tenue par une carence. De cette hypothèse de recherche nous posons l'intention d'une dimension *intrigante*, susceptible de prolonger la verbalisation de l'action d'une épaisseur dramatique à traverser. Surtout elle serait à même de conditionner une errance dramatique attachée à l'interrogation avancée par Wolfgang Iser : « Comment la situation va-t-elle évoluer ? »⁴⁷². Raphaël Baroni dans le prolongement de la conception du drame d'Emmanuel Levinas amorce une réponse exploitable. Il avance, lors de son essai *L'œuvre du temps*⁴⁷³ une conception déterminante de

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Éd. Vrin, 1981, p. 164.

⁴⁷² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 332-333.

⁴⁷³ *Ibid.*

l'évolution de l'intrigue susceptible de conditionner l'instant d'une verbalisation tenue par le manque.

« Pour comprendre la dynamique de l'intrigue, il faut considérer les actes qui l'actualisent, il faut retrouver le *verbe* qui se cache derrière le *substantif*, il faut dépêtrifier la substance narrative »⁴⁷⁴

La tension exercée par le nœud de l'événement, conditionnerait un devancement narratif lisible dans la forme syntaxique. Elle révélerait ainsi une ligature circonstancielle susceptible de laisser émerger au cœur du récit, comme au sein de l'image photographique un drame en attente. L'instance y trouverait une manifestation dramatique susceptible de générer derrière le caractère décisif de l'image, un état suffisamment intrigant pour épaissir les circonstances d'une perspective pesante.

4.3 En proie au doute

L'instance photographique se préciserait d'une sollicitation dramatique. Présent et présent d'anticipation s'y enchaîneraient et conditionneraient au cœur de l'image un « nœud de temporalités hétérogènes »⁴⁷⁵ emprunté à Marie Fraser. Ils détermineraient surtout une condensation dramatique susceptible de « dépêtrifier la substance narrative »⁴⁷⁶. Ce pourquoi dans la lignée de l'énoncé grammatical de Raphaël Baroni, il nous importe de « retrouver le *verbe* qui se cache derrière le

⁴⁷⁴ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 104.

⁴⁷⁵ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Histoire de l'art et des études cinématographiques, Montréal, Université du Québec, 2005, p. 109.

⁴⁷⁶ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 104.

substantif »⁴⁷⁷. Nous nous y rapportons d'autant plus fort des interrogations fertiles d'André Rouillé posées dans les prémices de nos recherches. Sonder l'action et ses perspectives conditionnerait l'image, par une précision syntaxique, d'une détermination pesante. De fait n'est-ce pas l'action devancée par le verbe qui énonce une perspective à l'instant? N'est-ce pas la vue de la main dissimulée dans les taillis de *Delta*⁴⁷⁸, 2009, qui nous laisse redouter une seconde silhouette à l'affut des moindres geste de la fillette? Le terme épier se pose dans ce cas comme une modalité agissante, susceptible de cristalliser l'intrigue. Il détermine une modalité à même de nous mener à craindre une suite. Elle nous laisse tout du moins dans une posture analogue aux vagabonds sommés d'attendre Godot. De fait n'est-ce pas le participe présent de *En attendant Godot*⁴⁷⁹ qui maintient par une projection les deux compères, Vladimir et Estragon, dans la perspective d'une venue? Davantage n'est-ce pas cette même espérance qui pousse le spectateur à persister dans l'impatience de cette arrivée, tout autant espérée que celle d'Irgmard dans le récit gracquien ?

« l'action se situe sur une route indécise, que deux pauvres hères y attendent un certain Godot, et, qu'en principe, l'arbre qui se tient là au premier acte est toujours là au second. Pour le reste, les voies de Samuel Beckett sont impénétrables. Il faudra donc chercher ailleurs, en soi, la résolution des mystères de Godot. Sans doute est-ce pour cela que la première pièce de Samuel Beckett continue de déranger, de surprendre et [...] qu'on continue d'attendre... »⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Delta*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 20.

⁴⁷⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

⁴⁸⁰ Nous ouvrons notre propos à la mise en scène de Bernard Lévy, Athénée - Théâtre Louis Jovet, 18-27 janvier 2013 et plus particulièrement à la fiche spectacle [En ligne]. 06 novembre 2013, disponible sur http://www.athenee-theatre.com/saison/fiche_spectacle.cfm/128396_en_attendant_godot.html, consulté le 19 janvier 2013.

Attendre et son participe présent conditionneraient une suite possible à l'absurdité⁴⁸¹ de l'intrigue théâtrale de Samuel Beckett. Face au non-sens, la pièce s'emplit d'une perspective amorcée par le titre « en attendant »⁴⁸². La forme préciserait la portée flottante de la scène et déterminerait un support au désarroi des protagonistes, des spectateurs. Surtout elle conditionnerait l'attentisme d'un manque à combler, d'une expectative en mesure de structurer la scène dans l'attente de cette venue annoncée par Samuel Beckett.

Le participe présent comme forme verbale agissante tendrait vers la manifestation d'une action. Il conditionnerait par la syntaxe lexicale l'événement d'un caractère opérant. Attendre, tout comme chavirer, dériver, fuir ou épier, influeraient sur les perspectives de l'instant. Nous en prenons l'hypothèse à l'appui du théâtre de l'absurde de Samuel Beckett. De cette attente à même de soutenir l'espérance d'une arrivée, comme la menace d'un péril maritime ou les dangers énoncés par une posture aux aguets, nous défendons l'intention d'une perspective entrouverte par l'action. Nous dépassons ainsi le verbe actif de Raphaël Baroni, par un processus opérant dont nous puisons les sources effectives dans l'étymologie latine de l'« acte »⁴⁸³. L'« opération, action, acte d'une pièce de théâtre »⁴⁸⁴ du latin *actus* s'effacerait au profit d'une dimension manifeste ouvrant par *actum* à une « chose faite »⁴⁸⁵, voire à un fait exécuté « sur le champ »⁴⁸⁶ si nous nous référons à son dérivé

⁴⁸¹ Nous empruntons le terme d'« absurdité » au « théâtre de l'absurde » révélé par Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1971. Un terme employé à juste titre à propos de Samuel Beckett dans sa posture de pionnier du genre, tout comme Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet ou René de Obaldia.

⁴⁸² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

⁴⁸³ « ACTE. Ce mot représente à la fois le lat. *actus*, opération, action, acte d'une pièce de théâtre, et le lat. *actum*, chose faite (p. ex. dans *acta apostolorum*, actes des apôtres) et l'exposé écrit de ce qui s'est passé ou de ce qui a été discuté ou négocié ». Jean Auguste U. Scheler, *Dictionnaire d'étymologie française d'après les résultats de la science moderne*, Bruxelles, Éd. A. Schnée, 1862, p. 6.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Giovanni Ferri, *Rudiments de la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français*, Anger, Éd. Fourier-Mame, 1811, p. 24.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

actutum. De cette précision linguistique nous clarifions la portée du terme « acte »⁴⁸⁷, en nous détachant de cette subdivision théâtrale, pour nous consacrer uniquement à l'événement intrigant. Il s'agit en effet de susciter un intérêt susceptible de densifier l'événement photographique d'une perplexité, d'un questionnement. Il nous importe de donner à penser en marge de l'instant. À cet égard nous nous rapportons avec intérêt à l'écart qui semble se creuser entre le fait et son exécution immédiate. Nous nous y référons d'autant plus fort de la matérialisation d'une manifestation qui paradoxalement prendrait forme dans l'incertitude. Comment en effet pourrions-nous affirmer avec certitude le chavirement de la chaloupe ou la menace bien plus énigmatique qui pèse sur la silhouette enfantine de *Delta*⁴⁸⁸ ? L'imprécision quant au devenir de l'instance photographique nous pousserait de fait dans une attente tout aussi désabusée que la pièce de Samuel Beckett.

L'événement s'imposerait dans le paradoxe d'un présent prophétique. Il déterminerait les prémices d'une ligature *intrigante* à même de resserrer autour du drame l'annonce d'une sommation à espérer, si ce n'est à craindre. À redouter en tous les cas, si nous nous référons à la tension qui tend à épaissir l'attente. Entre un présent énoncé et son anticipation annoncée le drame se trouverait en effet pris au creux d'un télescopage temporel et dramatique. La vulnérabilité des silhouettes, l'instabilité de l'horizon, comme les tourments climatiques ou la précarité de la scène puiseraient de cette ambiguïté narrative, l'intrigant. L'agencement de la situation dépendrait de cet état intermédiaire susceptible de cristalliser les suppositions pesant sur l'expectative. Il rejoindrait ainsi le postulat de Paul Ricœur, dans la mesure où la « distension temporelle s'exprime [...] finalement par l'imprévisibilité de la quête en

⁴⁸⁷ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 260.

⁴⁸⁸ *Delta*, 2009, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 20.

terme de succès ou d'échec »⁴⁸⁹. Nous en prolongeons l'idée d'une indétermination comme expérimentation potentielle, fort de l'« incertitude anticipatrice »⁴⁹⁰ avancée par Raphaël Baroni.

« Si le récit, ainsi qu'en conviennent aujourd'hui la plupart des critiques a bien fondamentalement quelque chose à voir avec la manière dont nous éprouvons le temps, cette profondeur temporelle n'apparaît jamais avec autant d'éclat que dans l'incertitude anticipatrice qu'éprouve l'interprète durant l'expérience esthétique, dans ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles »⁴⁹¹

L'articulation entre indécision et anticipation serait à même de conditionner une densité temporelle et dramatique. Elle deviendrait indissociable d'un doute en mesure de frapper d'incertitude l'événement panoramique. Son épaisseur s'étofferait ainsi entre un présent effectif et son devenir potentiel. Elle se cristalliserait au creux de cette « incertitude anticipatrice »⁴⁹² vers ce que Raphaël Baroni avance comme un principe actif de l'intrigue. Elle se préciserait de ce ressort décelé du suspens et maintenue dans le doute. Elle révélerait une potentialité *intrigante*, à même de faire planer sur l'événement photographique, une incertitude pesante à clarifier.

La mise en intrigue s'épaissirait d'un doute à éprouver. Elle se conditionnerait de ce devancement indécis en mesure de densifier le drame d'un suspens annonciateur mais indécis. Elle pousserait de ce fait l'instance photographique sur le pan de l'intrigant tenue par un manque à combler. Elle préciserait dans cette voie la suspension, si ce n'est l'indolence longuement analysée dans notre étude par

⁴⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 94.

⁴⁹⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 320.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 17 - 18.

⁴⁹² *Ibid.*

l'intermédiaire littéraire, qu'il convient maintenant de transposer à l'intention photographique. Une passerelle s'impose alors à nous, par un raccord évident dont nous n'avions jusque là abordé l'existence. De la littérature gracquienne à la théorie de Raphaël Baroni une jonction se révèle comme évidente entre *La Presqu'île*⁴⁹³ de Julien Gracq et *Presque une île...*⁴⁹⁴ de Raphaël Baroni. Par ce chapitre de *L'œuvre du temps : Poétique de la discordance narrative*⁴⁹⁵, il clarifie la grammaire narrative du récit romanesque et éclaire de manière plus étendue les enjeux de l'intrigue.

« Il me semble évident par conséquent que le récit ne possède une intrigue que dans la mesure où il est capable de produire de la déclivité qui creuse le temps, l'histoire devient *intrigante* quand elle est racontée sur un mode *réticent*, quand le lecteur est *intrigué* et ces conditions pragmatiques ne se réalisent pas dans n'importe [...] quelle narration »⁴⁹⁶.

La découverte tardive de cette correspondance théorique entre péripétie et « réticence »⁴⁹⁷ nous reconduit à affiner le lien entre lacune narrative et besoin de comblement. Car « produire de la déclivité qui creuse le temps »⁴⁹⁸ n'est-ce pas générer une condition indispensable à l'intrigue ? De manière plus à propos, n'est-ce pas conditionner l'instant de cette lacune dramatique qui résiste et persiste à nous laisser entrevoir à l'événement autre chose qu'un vide éprouvant ?

Lacunes et tâtonnements conditionneraient l'intrigue d'une détermination pesante. Elle préciserait la fuite du temps d'une tension à affronter. Dans le sillage de

⁴⁹³ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

⁴⁹⁴ *Presque une île...* a été publiée dans le volume collectif dirigé par Frank Wagner, *Lectures de Julien Gracq*, Presses universitaires de Rennes, 2007 et fait partie de Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 95-125.

⁴⁹⁵ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁹⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 269.

⁴⁹⁸ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 105.

l'épreuve gracquienne imposée à Simon comme au lecteur, elle imposerait une épaisseur dramatique à traverser. Nous tentons de la préciser en regard du lien établi par Raphaël Baroni entre l'œuvre de Julien Gracq et la *distentio animi*⁴⁹⁹ empruntée aux *Confessions*⁵⁰⁰ de Saint Augustin.

« L'omniprésence de la thématique du temps dans le récit gracquien est évidente et prend toujours la forme augustinienne de la *distentio animi* : d'un passé ou d'un futur inclus dans un présent sans extension, qui s'éprouve dans la durée comme déjà fuyant et tendu vers un *autre* présent. »⁵⁰¹

La mise en demeure imposée par l'attente reconduite d'Irgmard s'impose comme une manifestation signifiante du temps. L'attente de Simon se structure en effet autour de cette assignation à patienter, alors que le manque « s'éprouve dans la durée comme déjà fuyant et tendu vers un *autre* présent »⁵⁰². La pression exercée par l'écoulement des minutes, des heures jusqu'à l'arrivée de sa promise bouscule en effet l'ordre des choses et semble ainsi dépasser le « nœud de temporalités hétérogènes »⁵⁰³ abordé jusque là par une tension, à même d'accélérer par l'enthousiasme de Simon la fuite du temps. Surtout sous une autre forme empruntée à Raphaël Baroni « C'est le désir que nous inspire autrui qui nous porte soudain au-delà de l'instant présent, c'est l'angoisse de rater l'heure du rendez-vous qui nous

⁴⁹⁹ À ce propos nous précisons, par un emprunt des termes de Etienne Gilson, la portée de la *distentio animi* « Pour saisir autant qu'il est possible, le rapport du permanent au transitoire [...] Augustin a recours à une métaphore et propose de considérer le temps comme une sorte de distension de l'âme - *distentio animi* - qui, rendant possible la coexistence du futur et du passé dans le présent, permet aussi de percevoir la durée et d'en effectuer la mesure. Si l'on considère en eux-mêmes les temps, nulle mesure n'en est possible, car on ne mesure qu'un temps achevé, c'est-à-dire qui ne dure plus et qui n'est plus ; or on ne peut mesurer ce qui n'est plus. Si nous rapportons au contraire le temps à l'âme, et spécialement à la mémoire, les mesures en question deviennent possibles. ». Etienne Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, vol. 11, Paris, Éd. Vrin, (1943) 1982, p. 253.

⁵⁰⁰ Nous faisons ici référence à l'œuvre autobiographique d'Augustin, écrite entre 397 et 398 et vous renvoyons à Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, Paris/Montréal, Médiaspaul, 1996.

⁵⁰¹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 109.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, op. cit., p. 109.

inquiète et nous rend le futur actuel »⁵⁰⁴. Comme c'est la crainte instaurée par l'instabilité de l'embarcation qui nous rend son chavirement imminent, c'est la progression de la chaloupe de *Pare-battage*⁵⁰⁵ vers les falaises qui nous mène à présager son impossible accostage, à l'instar de la posture esseulée de la silhouette enfantine au cœur des récifs de *Casemate*⁵⁰⁶ qui nous contraint à envisager le pire. En effet, « nous sommes ainsi faits qu'attendre est la même chose pour nous que craindre. »⁵⁰⁷. La proposition empruntée à Alain semble en effet cerner avec pertinence le déploiement poétique. Il paraît affiner l'essence de l'instance photographique de cette substance qui « aiguise notre perception du temps »⁵⁰⁸ et nous transporte par les propos de Jean Douchet vers le débordement d'un « futur actuel »⁵⁰⁹.

Le présent s'épaissirait de cette appréhension. Il nous pousserait ainsi au-delà de l'actuel de Walter Benjamin vers une incertitude tenue par un « futur actuel »⁵¹⁰. Il nous contraindrait à cette indétermination dramatique apte à nous laisser redouter la perspective d'un péril maritime amorcé, de la posture précaire de l'homme traversant le delta comme de celle du garçonnet au regard vague porté vers le large. Elle conditionnerait ainsi une incertitude pesante assimilable à cet état de l'esprit, à cette *distentio animi*⁵¹¹ susceptible de nous laisser appréhender l'instance d'une sollicitation dramatique. Ce pourquoi même si nous nous détachons de l'approche de Saint Augustin comme de sa résonance culturelle, nous persistons dans l'intention de donner à la fuite du temps la force de cette passion de l'âme. Nous en prolongeons l'intention d'une indécision en mesure d'ouvrir l'immédiat à

⁵⁰⁴ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 109.

⁵⁰⁵ *Pare-battage*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 9.

⁵⁰⁶ *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

⁵⁰⁷ Alain, « Les idées et les âges », *Les passions et la sagesse*, Paris, Gallimard, 1960, p. 32.

⁵⁰⁸ Jean Douchet, *Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Herne, 1967, p. 8.

⁵⁰⁹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 119.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Etienne Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, op. cit., p. 253.

l' « alternance de l'angoisse et du désir »⁵¹². Pour cela nous revenons aux propos de Marie Francis sur l'indolence gracquienne, fort de la sagacité avancée à propos de la « tétanisation de l'attente »⁵¹³.

« [La] tétanisation de l'attente, où le guetteur, traversé au plus dense de lui-même par ces lignes de clivage, par cette alternance de l'angoisse et du désir, éprouve avec acuité la coexistence dramatique et la tension de ces forces antagonistes. »⁵¹⁴

Entre instantanéité et instance photographique, la lacune narrative déterminerait une tension. Elle ferait de la « coexistence »⁵¹⁵ entre anticipation et indétermination, un ressort tenu par l'impatience d'un comblement. Face au manque le « guetteur, traversé au plus dense de lui-même par ces lignes de clivage »⁵¹⁶, par un emprunt gracquien, chercherait des perspectives. Il sonderait de l'immédiat une réponse aux questionnements fertiles d'André Rouillé, mais n'y trouverait aucun écho. Ils imposeraient au regardeur l'expérience d'une errance dramatique comme unique attache narrative. L'essence de l'instance se reporterait dès lors de l'attente d'un comblement, à un flottement dramatique pesant dont il convient de préciser l'indétermination.

⁵¹² Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 283.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

CHAPITRE 5 : ÉPROUVER LE SUSPENS

« Cette phase, durant laquelle la tension se développe et est éprouvée, dépend directement du sentiment d'incomplétude qu'inspire la narration, du « retard » ou du « délai » qui est introduit entre le questionnement induit chez l'interprète et la réponse textuelle. »⁵¹⁷

5.1 Faire le « deuil »⁵¹⁸ de l'événement

La métaphore du nœud coulant, utilisée jusque là pour définir le ressort du drame, se resserrerait. Il rapprocherait anticipation lacunaire et errance dramatique. Il associerait présent prophétique et rétention en une tension susceptible d'oppresser l'instant d'une instance « *intrigante* »⁵¹⁹. Or donnerait-elle pour autant à nos compositions photographiques la « force des intrigues fictionnelles »⁵²⁰ ? L'importance de cette résolution est telle que nous poursuivons l'étude de Marie Francis sur les romans de Julien Gracq. Nous y puisons une possible structure agissante apte à épaissir l'intrigue d'une perplexité pesante. Nous nous intéressons dans cette intention au doute, à l'« hésitation du lecteur devant une ambiguïté »⁵²¹, intimement lié à notre hypothèse de recherche actuelle. L'errance dramatique ne trouverait-elle pas dans l'œuvre gracquienne une formulation hésitante intéressante

⁵¹⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 124.

⁵¹⁸ Le terme de « deuil » évoque la série *Grief* de Erwin Olaf sur laquelle nous ouvrons notre recherche.

⁵¹⁹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 105.

⁵²⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17-18.

⁵²¹ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 117.

pour la structuration de l'instance? Ne pouvons nous pas percevoir de ce « trouble »⁵²², de cette « prise incertaine »⁵²³ ressenti par le personnage d'*Un Balcon en Forêt*⁵²⁴ une pesanteur à même de déterminer une structure *intrigante*? En vue de répondre à cette interrogation nous poursuivons la mise en paradigme du récit gracquien à l'instance, dans l'optique de renforcer le caractère troublant de la composition photographique de cet « obscur sentiment d'incertitude »⁵²⁵.

« Le fantastique ne comporte pas seulement la vision trouble de l'auteur et l'hésitation du lecteur devant une ambiguïté toujours renouvelée mais recèle également l'« incertitude », l'« indécision » où flotte souvent le personnage gracquien. Dans un univers marqué par « un obscur sentiment d'incertitude », dans une aventure qui apparaît « sans issue » où l'Événement recule dans l'improbable et dans l'inconnu, le guetteur sombre dans un « état de quasi-hypnose, d'irrésolution » »⁵²⁶

En marge du terme « fantastique »⁵²⁷ et de sa détermination, guère à propos pour définir l'œuvre gracquienne, nous entendons résonner le doute. Nous y puisons deux substances potentielles de l'errance. En regard du préfixe *in-*, nous dégageons une perception vague, imprécise voire précaire. Plus précisément nous nous y intéressons en vue de renforcer l'expectative d'une perplexité pesante. Nous nous y rapportons fort de cette forme d'imprécision narrative en mesure de conditionner l'instant d'une instance inapaisée.

⁵²² Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, Paris, Éd. J. Corti, 1958, p. 161-162.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 117.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

La fascination gracquienne exercée sur le lecteur résiderait dans l'attente inassouvie. Elle prendrait forme de cette perplexité qui nous tient en attente. Nous en poussons l'intention vers le doute lié au flottement dramatique. Ils formeraient l'essence de l'instance photographique. Ils conditionneraient par ce nouvel emprunt à Raphaël Baroni une forme dans le sillage de « ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles »⁵²⁸. N'est-ce pas de fait la manière dont « l'événement recule dans l'improbable et dans l'inconnu »⁵²⁹ qui pousse l'attente à son comble ? Autrement dit n'est-ce pas le cadre indéfini de l'événement panoramique qui conditionne l'immédiat d'un imminent pesant ? Même si nous nous dissociions de cette « aventure qui apparaît « sans issue » »⁵³⁰ nous y trouvons une réponse envisageable et surtout transposable à l'instance photographique. Nous décelons de la suspension gracquienne une perspective lacunaire. Une indétermination d'autant plus significative qu'elle serait en mesure d'opérer sur l'instant photographique une tension régie par la négation du préfixe *in-* récurrent dans les propos de Marie Francis. De cette précarité la composition engendrerait une situation où le protagoniste est en proie au doute. Il se laisserait, comme le lecteur, envahir par l'anticipation d'un fait finalement enclin à une incertitude inquiétante. Que peut-il en effet espérer ou craindre de plus, que l'impasse narrative d'un roman le laissant dans un récit vague, d'une photographie le confrontant à une perspective toute à la fois instruite et incertaine ?

L'attente ne saurait se réduire à l'imprécision dramatique. Elle ne saurait se contenter de ce devenir à peine amorcé que déjà avorté. Elle nous contraindrait donc à éprouver l'instance en nous projetant vers l'avant. Tenu par l'envie d'en savoir

⁵²⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17-18.

⁵²⁹ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 117.

⁵³⁰ *Ibid.*

d'avantage, nous serions poussés à sonder le caractère intrigant⁵³¹ de la scène. Nous nous confronterions à l'acception admise par l'étymologie empruntée à l'italien *intrigare*. Si nous en suivons l'intention nous nous trouverions contraint à une intrigue susceptible d'intéresser comme d'éveiller la curiosité. De cette détermination nous puisons une force pour l'instance photographique. Nous en trouvons d'ailleurs un écho intéressant dans l'anticipation avancée par Catherine Malabou.

« Voir venir signifie à la fois en français attendre prudemment en observant l'évolution des événements, mais sans deviner les intentions d'une personne et pénétrer ses desseins. Cette expression désigne donc à la fois « être sûr de ce qui vient » et « ne pas savoir ce qui va venir ». Le « voir venir » désignera de ce fait le jeu conjugué de la *nécessité* téléologique de la *surprise* dans la philosophie hégélienne. »⁵³²

Le « voir venir »⁵³³ de Catherine Malabou se baserait sur l'ambivalence d'« être sûr de ce qui vient » et paradoxalement de « ne pas savoir ce qui va venir »⁵³⁴. Nous en puisons l'inconnu et nous y rapportons en vue de semer le doute dans le devenir photographique. Ce pourquoi nous nous intéressons plus particulièrement au repositionnement de l'anticipation en regard d'une incertitude pesante. En émanerait une indétermination non plus tenue par un « jeu conjugué de la *nécessité* téléologique de la *surprise* »⁵³⁵, mais par une errance dramatique. Forts d'un regard plus pragmatique n'est-ce pas en effet le mouvement porté vers l'avant, contraint par

⁵³¹ Nous affinerons dès lors la définition du terme « intrigant », de la conception de Raphaël Baroni à celle de Johanne Villeneuve. Nous le précisons de la détermination selon laquelle « être pris au piège des intrigues, c'est être dans l'obligation de les subir et de les tisser tout à la fois. ». Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2003, p. 7.

⁵³² Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Éditions J. Vrin, 1996, p. 28.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

l'indétermination qui conditionnerait la situation panoramique d'une suspension *intrigante* ?

En proie à l'indécision, l'instance photographique imposerait une errance. Elle pousserait le « voir venir »⁵³⁶ sur le pan d'un doute. Elle lui imposerait une pesanteur dramatique, nous menant tout à la fois à espérer et redouter l'imminent. Un imminent proche du postulat de Catherine Malabou dont nous nous dissociions toutefois de toute détermination instruite par l'étonnement. Nous lui distinguons une pesanteur bien plus insidieuse et persistante. Nous affinons dans cette intention notre poïétique d'un malaise bien imperceptible et attaché à la méconnaissance de l'évolution des faits. Nous la précisons d'une incertitude quant au devenir la scène. Pour cela nous la composons d'une hésitation bien plus subtile que celle d'*Envase*⁵³⁷ où la silhouette prise au piège tend à compenser de son poids le renversement de la chaloupe. Nous la spécifions d'une imprévisibilité bien plus insidieuse, à l'instar de celle qui plane sur *Quiète*⁵³⁸ ou *Casemate*⁵³⁹, pour reprendre deux panoramas aquatiques sur lesquels nous reviendrons par la suite. Plus précisément nous la concrétisons de cette capacité *intrigante* nous menant à nous interroger sur la suite des événements. Nous en concevons d'ailleurs la détermination en lien direct avec l'influence des travaux de Jacques Derrida sur Catherine Malabou, poursuivant le devancement d'un « risque de précipice et de chute »⁵⁴⁰ susceptible d'épaissir le drame.

« L'anticipation ou la précipitation (risque de précipice et de chute) est une structure irréductible de la lecture. Et la téléologie n'a pas seulement ni toujours le caractère

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

⁵³⁸ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

⁵³⁹ *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

⁵⁴⁰ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981 p. 6.

apaisant qu'on veut lui prêter. On peut l'interroger, la dénoncer comme un leurre ou un effet, mais on ne peut en réduire la menace »⁵⁴¹

L' « anticipation ou la précipitation »⁵⁴² s'imposeraient comme dynamique dramatique. Ils conditionneraient, si nous suivons l'intention derridienne, un ressort déterminé par un but ou une finalité à atteindre. Or nous ne pouvons nous soumettre à une ordonnance menant invariablement la forme narrative à son achèvement. En effet si nous intégrons comme Bertrand Gervais, que « penser la fin, c'est habiter le temps et le déployer en un cadre qui parvient à occuper l'horizon tout entier »⁵⁴³, quelles perspectives envisager à l'intrigue panoramique ? Nous puisons de cette structure une forme d'oppression sur le présent. Certes il ne s'agit pas dans notre cas d'opérer un avertissement, mais de générer un vide suffisamment pesant pour générer une appréhension.

L' « anticipation »⁵⁴⁴ se renforcerait de cette ambivalence d'un devenir maintenu dans l'indécision. Elle se déterminerait de cette prédestination déployée entre l'annonce d'un dévoilement attendu et sa réalisation hésitante. Surtout elle se conditionnerait de cette errance dramatique retenant l'instigateur sur le pas de l'intrigue, faute de clés. Ce pourquoi nous prolongeons notre étude de celle de Raphaël Baroni selon laquelle l'anticipation convoquerait une « attente de sens »⁵⁴⁵. Une espérance conditionnée par une détermination finale dans les propos derridien et ricœurrien, dont il devient nécessaire de nous dissocier. Le concept de finalité s'oppose dans notre cas à celui de finitude. Nous nous en détachons donc au profit d'une

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Bertrand Gervais, « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans Le Petit Köchel de Normand Chaurette », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche, Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps : les limites de l'imaginaire*, coll. *Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, Cahier 12, Montréal, 2005, p. 15-57.

⁵⁴⁴ Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 19.

« incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé »⁵⁴⁶ bien plus proche de la conception émise par Raphaël Baroni. D'autant plus fort qu'elle se précise dans son essai la *Tension Narrative: suspense, curiosité et surprise*⁵⁴⁷, comme une épaisseur dramatique à traverser et prendrait sens de ce « *risque* (ou cette indétermination) qui engendre la tension de l'intrigue »⁵⁴⁸.

Autour de l'aléa, l'indécision dramatique se confronterait à une imprécision. Elle se conditionnerait de ce manque, comme d'une inconnue nous contraignant à l'instance d'une tension. Elle nous imposerait une incertitude à éprouver. Elle interviendrait comme une intensité dramatique apte à tenir l'attention du lecteur, du cinéphile comme du regardeur en dépit du flottement narratif instauré par l'attente. Or comment nous positionner dans la lignée de fictions ancrées dans un déploiement, quand le drame photographique nous contraint à l'indétermination d'un présent d'anticipation flottant? Entre l'immédiat déjà visible et l'imminent contenu dans ce « *risque de précipice et de chute* »⁵⁴⁹ nous sollicitons une tension. Tout du moins nous tentons d'en cerner l'essence sous l'influence non démentie de la force fascinante de la série *Rain, Hope, Grief & Fall*⁵⁵⁰. L'œuvre d'Erwin Olaf, exposée à l'Institut néerlandais en 2009, intervient dans notre recherche comme une passerelle de choix entre les médiums photographique, vidéographique, voire cinématographique. Surtout si nous nous référons à l'inspiration du septième art exercée sur les prises de vues de l'artiste. Nous nous y rapportons dans l'intention de saisir la pesanteur *intrigante* qui règne dans *Grief, 2007*⁵⁵¹.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

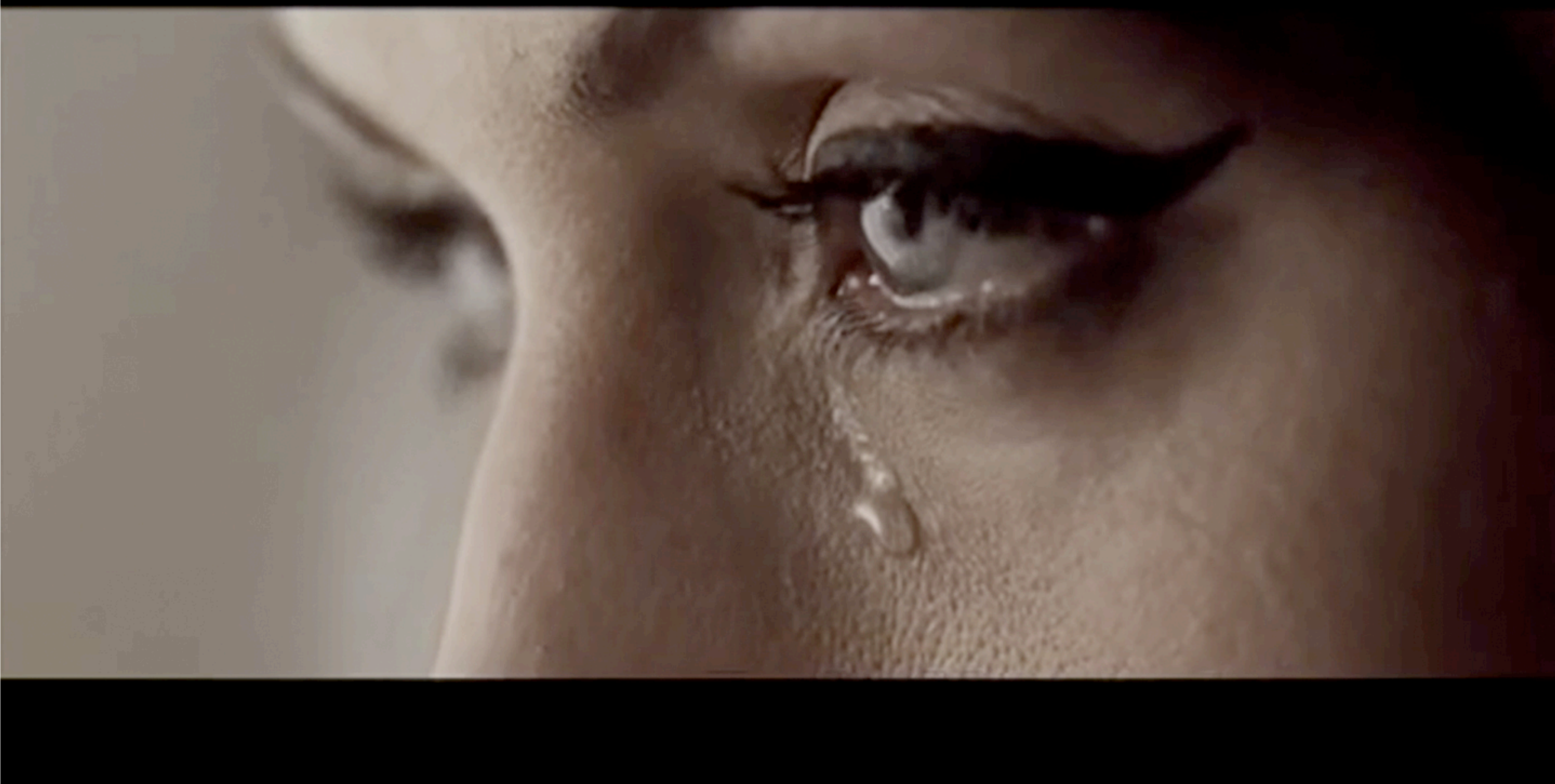
⁵⁴⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴⁹ Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., p. 6.

⁵⁵⁰ Exposition « Erwin Olaf – Rain, Hope, Grief & Fall », Paris, Institut néerlandais, 14 Mai - 5 Juillet 2009. Monographie liée à l'exposition : Erwin Olaf, *Erwin Olaf*, New York, Aperture, 2008.

⁵⁵¹ Erwin Olaf, *Grief*, DV couleur, 3'59", Pays Bas, 2007.



Erwin Olaf, *Grief*, DV couleur, 3'59'', Pays Bas, Collection de l'artiste, 2007

Plus précisément nous nous référons à la « menace »⁵⁵² qui ouvre les 3 minutes 59 de la vidéo, par le son assourdissant du passage d'un appareil aérien annonciateur d'une épreuve imminente. Accompagnés par le bruit de cet envol nous pénétrons dans un intérieur des années soixante, épuré, esthétisant, froid. Un message radiophonique que les grésillements rendent imperceptibles, en prolonge l'intensité dramatique. À son écoute une femme semble se résigner à la menace qui plane sur la scène. Une atmosphère pesante, silencieuse s'installe alors autour d'elle. Rien ne semble en effet troubler ce drame influencé par la tragédie vécue par Jacqueline Kennedy après l'assassinat de Dallas. Le titre, signifiant deuil en français, anticipe d'ailleurs la portée du propos. La séquence aux plans lents voire fixes paraît anticiper le poids du deuil que seules les larmes retenues jusqu'en fin de séquence trahissent. Nous nous trouvons ainsi face à l'instant qui précède la tragédie.

Erwin Olaf par l'annonce de cette absence, de ce retour au foyer impossible, nous livre le moment d'un basculement. Il nous expose l'instant où « tout s'arrête avant que la musique ne se mette en marche »⁵⁵³, si nous reprenons les propos de Jonathan Turner dans son ouvrage *Grief*⁵⁵⁴. Il nous impose surtout ce « risque de précipice et de chute »⁵⁵⁵ derridien par cet instant où tout s'écroule. Le deuil de *Grief*, 2007⁵⁵⁶ intervient comme le dévoilement d'une gravité dont nous ne pouvons ni diminuer le danger, ni alléger le caractère inquiétant de la déclaration radiophonique annonciatrice du drame à venir. Il apparaît comme l'élément déclencheur avancé par Catherine Malabou à propos de Jacques Derrida. Il s'impose comme une hypothèse

⁵⁵² Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., p. 6.

⁵⁵³ Jonathan Turner, Erwin Olaf, *Grief*, Amsterdam, Reflex Modern Art Gallery, 2007.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., p. 6.

⁵⁵⁶ Erwin Olaf, *Grief*, DV couleur, 3'59'', Pays Bas, 2007.

de recherche dans la mesure où présumer c'est déjà « s'attendre à ce qui vient ; mais c'est aussi *laisser* venir ou se laisser surprendre par ce qu'on n'attend pas »⁵⁵⁷.

« Voir venir, en effet, c'est anticiper, prévoir, pressentir, projeter ; c'est s'attendre à ce qui vient ; mais c'est aussi *laisser* venir ou se laisser surprendre par ce qu'on n'attend pas, par la *survenue* de ce à quoi l'on ne s'attend pas. « Voir venir » signifie donc *à la fois* anticiper *et* se laisser surprendre, amortir, *et, à la fois*, je dis bien *à la fois, ne pas* amortir la surprise. Autrement dit l'événement de ce qui vient : l'avenir. »⁵⁵⁸

Du dialogue, par citations interposées, de Jacques Derrida et Catherine Malabou autour de l'« anticipation »⁵⁵⁹, nous puisons un concept d'intention. Nous sollicitons de cette ambivalence, une tension dramatique analogue à l'œuvre *Grief*, 2007⁵⁶⁰. Ce pourquoi nous considérons cette pièce vidéo comme une transition déterminante entre notre approche de l'errance romanesque et le flottement requis pour la composition photographique. L'ambiguïté *intrigante* conditionnerait par le caractère oppressant de cette séquence narrative, l'amorce d'un drame oppressant. Par delà l'angoissante sensibilité de cette annonce mortifère, de l'embarras de cette intimité dévoilée, nous nous rapportons au caractère pesant de la scène. Plus précisément nous nous intéressons à la manière dont Erwin Olaf fait de cette terrible nouvelle la source d'une sensation angoissante, en mesure de nous pousser vers un égarement narratif.

⁵⁵⁷ Jacques Derrida, « Le temps des adieux (lu par) Hegel (lu par) Malabou », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, PUF, 1998, Tome CLXXXVIII, n°1, p. 6.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶⁰ Erwin Olaf, *Grief*, DV couleur, 3'59'', Pays Bas, 2007.

5.2 *Escompter malgré tout*

L'énoncé d'un trouble creuserait l'intrigue d'une dimension pesante. Son annonce ferait résonner le titre lui-même d'une gravité en mesure de convenir à l'étymologie du drame, *drama*, dans son acception la plus lourde, d'événements tragiques, douloureux. La séquence vidéo anticiperait de fait une suite emprunte d'une douleur qui semble déborder les larmes de la figure féminine et la brièveté de la scène pour retentir au-delà. Fort de quoi nous prolongeons ce fragment de l'ambition d'une posture pesante à même de résonner dans le débord de l'instance. Nous en sondons le paradoxe selon lequel « s'attendre à ce qui vient ; [...] c'est aussi *laisser* venir ou se laisser surprendre par ce qu'on n'attend pas »⁵⁶¹. Sous l'influence des propos de Jacques Derrida nous concevons surtout une hypothèse structurelle susceptible de densifier l'instant de cette dimension projective. Nous recherchons une suspension *intrigante* susceptible de générer une appréhension confuse. En vue de ce doute et de son possible impact sur l'intrigue, nous poursuivons les propos sur le devancement de Jacques Derrida, par ceux de Raphaël Baroni. Nous passons alors d'une détermination menaçante à une « anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception »⁵⁶². Surtout nous y puisons une résonnance signifiante entre anticipation et tension, dans la suite logique de nos intentions.

« est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La

⁵⁶¹ Jacques Derrida, « Le temps des adieux (lu par) Hegel (lu par) Malabou », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, op. cit., p. 6.

⁵⁶² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 18.

tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. »⁵⁶³

La mise en paradigme entre prédestination et hésitation conditionnerait l'intrigue d'une indétermination pesante. Elle la préciserait de cette forme en mesure d'insinuer un prolongement en attente. Fort de quoi la corrélation entre prédestination, errance et perception, poserait les fondements d'une « tension narrative »⁵⁶⁴. Elle déterminerait un ressort dramatique, dans le sillage de la théorie de Raphaël Baroni, potentiellement transposable à l'instance photographique. Elle chargerait le présent prophétique d'une incertitude qui nous mettrait à l'épreuve du doute. Surtout elle substituerait à l'essence dramatique une indécision à endurer.

La substance photographique composerait avec cette hésitation. Elle se structurerait de cette indécision nous menant à redouter la suite des événements. Elle se conditionnerait de cette « incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception »⁵⁶⁵. L'intrigue photographique comme suspendue, interrompue au plus dense du drame nous laisserait ainsi face à un danger susceptible de générer une tension. Elle nous contraindrait à présager le pire, même si le « pire n'est jamais certain »⁵⁶⁶, si nous reprenons le titre du colloque dirigé par Richard Conte au centre Pompidou Metz. Le doute est semé sur l'image. Son étymologie latine, *dubitare*, nous incite d'ailleurs à nous méfier. Elle nous oblige à redouter les péripéties potentielles avancées par la structure de la scène. Elle nous contraint à composer avec l'incertitude pesante de l'univers panoramique. Elle nous pousse à concevoir les

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 402.

⁵⁶⁶ Nous reprenons ici la menace induite par le colloque « Le pire n'est jamais certain : La création à l'épreuve des risques majeurs », sous la direction de Richard Conte, Metz, Centre Pompidou Metz, CÉRAP, École supérieur d'Art de Metz Métropole, 24-25 juin 2010, suivi de l'édition, Richard Conte (dir.), *Esthétiques du pire*, Montreuil-sous-bois, Éd.Lienart, 2011.

possibles risques encourus par la figure enfantine de *Casemate*⁵⁶⁷, 2011. L'horizon panoramique ne présage en effet rien de bienveillant. De cette marine émane une errance dramatique qui nous plonge dans les profondeurs d'un drame lacunaire. Qu'espérer si ce n'est craindre de cette vue maritime envahie par les récifs ? Plus encore pourquoi persister dans l'attente d'une suite, face à l'incertitude qui plane sur le devenir de la scène, sur l'avenir du drame ? La patience est ainsi mise à l'épreuve d'un hypothétique déploiement que Raphaël Baroni avance de « plaisir »⁵⁶⁸ en « insatisfaction »⁵⁶⁹. N'est-ce pas en effet l'« impatience qui se complait en elle-même, de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé »⁵⁷⁰ qui nous maintient dans une attente pesante?

Hésitation et « anticipation »⁵⁷¹ seraient à même de générer au creux de l'attente un « plaisir apparemment paradoxal »⁵⁷². Ils constitueraient le délectation d'un suspens affublé d'indécision et susceptible de contraindre l'intrigue à une perspective flottante. Dans le sillage de Raphaël Baroni, ils nous contraindraient au trouble d'une perspective en attente, aussi défavorable soit-elle. Ils nous imposeraient une errance dramatique, issue du conditionnement d'un doute en mesure de nous retenir dans une tension pesante. Nous en prolongeons l'intention de l'incertitude liée à la « puissance du temps contraint »⁵⁷³ dans les propos de Paul Valéry. Nous y sondons une potentialité poétique en mesure de renforcer la tension de cette ambiguïté qui pèse sur l'instant, voire sur l'instance.

⁵⁶⁷ *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

⁵⁶⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁵⁷³ Paul Valéry, « Alph[abet] », *Cahiers*, fac-similé intégral, Tome XIII, Paris, C.N.R.S., 1957, p. 184.

⁵⁷³ Jean Douchet, *Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Herne, 1967, p. 6.

« Je soutiens l'instant. Alors monte la pensée – puissance du temps contraint [...] jusqu'au niveau [...] où les pôles, les conditions pensées, suspendues, maintenues, s'attirent, se repoussent, se conforment, devant le désir et l'attente, à leurs lois propres, les images engendrant le champ sensible de leurs dépendances, s'entourant d'un espace actif. Le « temps » vivant utilisé comme force vive [...] et montant aux seuils pour avoir été contraint. »⁵⁷⁴

De la manière dont « monte la pensée – puissance du temps contraint »⁵⁷⁵ dans la prose de Paul Valéry, nous décelons un élan potentiellement transposable à l'instance photographique. Nous puisons une forme exacerbée de l'« effet poétique qui structure le récit »⁵⁷⁶ de Raphaël Baroni. Nous nous intéressons pour cela à la portée de cette « force vive [...] montant aux seuils pour avoir été contraint »⁵⁷⁷. Plus précisément nous nous rapportons à cet « espace actif »⁵⁷⁸. Nous nous y référons en vue de densifier l'image photographique de la projection de ce « « temps » vivant utilisé comme force vive »⁵⁷⁹. La corrélation avec le présent d'anticipation nous paraît alors évidente. Comment en effet ne pas y déceler une dynamique potentiellement transposable à l'incertitude dramatique ? De manière plus pragmatique comment ne pas s'interroger sur le devenir de la silhouette enfantine à la montée de la marée, alors que son refuge n'est qu'écueil ? L'incertitude plane sur la scène et résonne comme un risque oppressant, comme une menace potentiellement inscrite dans une perspective dramatique. Surtout elle retentit de cette « force vive »⁵⁸⁰ à même d'outrepasser le caractère captif de l'événement. Nous nous dégageons pour cela une

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 18.

⁵⁷⁷ Paul Valéry, « Alph[abet] », *Cahiers*, op. cit., p. 184.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

fois pour toutes de la *poièsis*⁵⁸¹ d'Aristote pour lui préférer l'instance d'une projection dans l'errance. Nous nous dissociions de l'immédiat de l'« intrigue (*muthos*) qui est l'imitation de l'action »⁵⁸² tout comme de la « composition (*sunthèsis*) des actions accomplies »⁵⁸³ pour nous reporter sur une densité dramatique flottante. Dans cette intention, nous soutenons l'instant afin que « monte la pensée »⁵⁸⁴. Nous agençons l'intrigue panoramique de cette résolution paradoxalement indécise tenue par un ressort intrigant.

L'intrigue vidée de tout déterminisme narratif, de tout scénario énoncé, nous contraindrait à l'indécision dramatique. Elle nous enjoindrait à errer dans l'indétermination de l'événement photographique. Nous serions dès lors les captifs d'un synopsis, si nous dévions la portée du terme cinématographique. Nous serions retenus dans le flottement de la « dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent »⁵⁸⁵. « Deux possibilités contraires »⁵⁸⁶ empruntée à Jean Douchet à propos du suspense hitchcockien, dont nous puisons un écho signifiant à l'hésitation dramatique. Nous nous y référons fort de cette puissance paradoxale qui lui est ici attachée. Certes nous ne la réduisons pas à ces deux pôles, mais y puisons une pesanteur susceptible de nous mener à éprouver l'instant comme le devenir incertain du garçonnet posté au beau milieu des récifs. L'instance photographique s'ouvrirait ainsi à l'indécision et nous inciterait à admettre toutes les perspectives entourant le malaise dramatique. Dans la lignée du romanesque gracquien, comme du théâtre de l'absurde de Samuel Beckett⁵⁸⁷, la structure panoramique se conditionnerait de ce flottement pesant. Surtout elle se déterminerait

⁵⁸¹ Aristote, trad. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 1551 a 36 - 1451 b 11, p. 65.

⁵⁸² Aristote, trad. modifiée, *Poétique*, 6, 1450, a 4-6, p. 87.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Paul Valéry, « Alph[abet] », *Cahiers*, op. cit., p. 184.

⁵⁸⁵ Jean Douchet, *Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Herne, 1967, p. 6.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

de cette perspective éprouvante ressentie face à la séquence vidéo d'Erwin Olaf. Nous sollicitons dans cette voie un conditionnement analogue. Nous puisons de cette considération dans l'avenir une répercussion, une pesanteur *intrigante*. Surtout nous recherchons une tension susceptible d'engager l'intrigue vers ce que Raphaël Baroni évoque par des « interrogations qui portent sur les modalisations de réalisation de l'action [et] ouvrent sur un « espace de virtualités »⁵⁸⁸ actionnelles et événementielles beaucoup plus vaste, et même, *a priori*, illimité »⁵⁸⁹.

De prophétique le présent deviendrait pesant. Il instaurerait une ambiguïté dramatique susceptible de charger l'immédiat d'un poids dramatique « vaste, et même, *a priori*, illimité »⁵⁹⁰. Il nous engagerait vers le conditionnement d'une densité incertaine qui nous placerait de fait dans le trouble de cet « espace de virtualité » induit par le sociologue André Petitat⁵⁹¹. Dans son sillage nous concevons une « transgression possible des normes »⁵⁹² narratives, une intentionnalité tenue par l'errance. Elle déterminerait le drame d'une structure photographique indissociable de la conjonction « si ». Elle amorcerait ainsi la seule expansion dramatique envisageable pour l'instance photographique, à savoir l'annonce d'un conditionnel. Elle nous imposerait une perplexité proche de l'engouement de Raphaël Baroni pour le « plaisir apparemment paradoxal »⁵⁹³ induit par l'incertitude. En proie au doute, nous serions ainsi contraint à un état d'indétermination, comme à l'« impatience qui se complait en elle-même [...] de notre insatisfaction provisoire, de cette incertitude

⁵⁸⁸ André Petitat, « Contes et Normativité », *Contes, l'universel et le singulier*, Lausanne, Éd. Payot, 2002, p. 29-54.

⁵⁸⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Raphaël Baroni décrit, lors de l'article intitulé « Le temps de l'intrigue », objet d'une conférence à l'Université Paul Valéry de Montpellier le 6 avril 2010, la manière dont André Petitat « voulait mettre à l'épreuve un modèle interactionniste qu'il venait de développer en l'appliquant à un vaste corpus de contes. Ce modèle décrivait les dynamiques interactionnelles fondamentales qui découlent des jeux de bascule du caché et du montré, et des virtualités de la déformation imaginaire et de la transgression possible des normes. », Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. 06 juillet 2010, disponible sur <http://narratologie.revues.org/6085>, consulté le 09 septembre 2012.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 17.

pleinement assumée face à un récit inachevé »⁵⁹⁴. Par cet extrait signifiant de son essai *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*⁵⁹⁵, nous reconsidérons les bornes de l'expectative et puisons de l'imprécision de la situation, une portée spéculative. Il s'agit en effet de faire de cette hésitation dramatique la structuration d'une supposition agissante, susceptible d'oppresser la scène d'un suspens intrigant. Il nous importe en effet de conditionner une situation dramatique poussant l'intrigue sur le pan d'un questionnement. Pour cette raison nous étayons notre approche de la « rhétorique de la question »⁵⁹⁶ avancée par le critique de cinéma Guy Gauthier à propos de la bande dessinée.

« C'est en fait par une rhétorique de la question, qu'elle soit formulée ou simplement incluse dans la situation décrite dans la dernière vignette, que va désormais fonctionner le pseudo-suspense de la bande dessinée »⁵⁹⁷

L'interruption imposée par la lecture de la « dernière vignette »⁵⁹⁸ d'une bande dessinée, avance à l'évidence une dépossession analogue à l'instance photographique. L'enrayement dramatique nous contraint à l'impasse d'un suspens frustrant. Surtout il nous impose un seuil intrigant, dont la seule issue serait à déceler de la « rhétorique de la question »⁵⁹⁹ avancée par Guy Gauthier. De cette intentionnalité analogue aux interrogations de Raphaël Baroni, nous sondons une perspective de recherche intéressante. Nous puisons de l'enrayement une forme énigmatique susceptible de conditionner le flottement dramatique d'un ressort pesant. Ne pouvons nous pas concevoir de l'incertitude une tension assimilable au

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Guy Gauthier, « Dans la bande dessinée », *Cinémaction*, « Le suspense au cinéma », n°71, 2^{ème} trimestre 1994, p. 163.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Voir à ce propos Guy Gauthier, « Dans la bande dessinée », *Cinémaction*, *op. cit.*, p. 160-4.

« pseudo-suspense »⁶⁰⁰ énoncé par Guy Gauthier ? Plus encore ne pouvons nous pas transposer cette sollicitation avancée par la dernière vignette de la bande dessinée au suspens déstabilisant de l'événement panoramique ? Nous ouvrons sur cette question l'hypothèse d'une « rhétorique »⁶⁰¹ interrogative liée à l'indétermination.

5.3 Face à l'impasse

Le doute conditionnerait le présent d'anticipation d'une inconnue. Il laisserait flotter autour de lui une nébulosité dramatique à traverser. Il nous contraindrait à cette « impatience qui se complait en elle-même, de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire »⁶⁰². L'instance trouverait de cette indétermination l'essence de son agencement. Elle puiserait de cette indécision la capacité de nous rendre l'attente désireuse et oppressante. Nous serions ainsi maintenu dans une « incertitude pleinement assumée »⁶⁰³, nous poussant à dépasser l'instant d'une instance dérangeante. Déroutante en tous les cas, puisqu'en mesure de nous mener à nous interroger sur la suite des événements par une « structure fondamentale par laquelle la totalité s'ouvre et se déborde pour *prendre sens* dans l'anticipation d'un *telos* qu'il faut entendre ici sous sa forme la plus indéterminée »⁶⁰⁴. Si nous approprions les propos de Jacques Derrida c'est dans l'intention de nous intéresser à la mise en garde qu'il associe à la forme dévoilée dans ce fragment.

⁶⁰⁰ Guy Gauthier, « Dans la bande dessinée », *Cinémaction*, , *op. cit.*, p. 163.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 44.

« Cette ouverture est certes ce qui libère le temps et la genèse (se confondant même avec eux), mais c'est aussi ce qui risque, en l'informant, d'enfermer le devenir. De faire taire la force sous la forme. »⁶⁰⁵

De cette critique structuraliste tirée de « Force et signification »⁶⁰⁶ nous puisons ce besoin de tendre vers une fin, de dépasser l'immédiat « pour *prendre sens* dans l'anticipation d'un *telos* »⁶⁰⁷. Nous en sondons une détermination vers un but au sens étymologique de *finis*, et ce même si de cette cause finale nous n'entendons pas une limite terminale. Nous nous tournons alors vers cette « totalité [qui] s'ouvre et se déborde »⁶⁰⁸. Nous en puisons une intentionnalité susceptible de conditionner l'instance photographique dans le sillage du péril induit par Jacques Derrida. Nous nous y rapportons fort de cette mise en garde contre les dangers d'une forme de type projective. Nous en retenons le « risque, en l'informant, d'enfermer le devenir. De faire taire la force sous la forme. »⁶⁰⁹. Nous en concevons l'avertissement en regard de nos drames bercés comme menacés d'incertitude. Nous nous y référons pour structurer l'errance afin de ne pas tomber dans le travers d' « enfermer le devenir »⁶¹⁰. Car se pose dans les propos de Jacques Derrida un avertissement pertinent. Comment pousser l'instance photographique dans l'indétermination sans pour autant anéantir la portée de l'événement qui supporte la pesanteur dramatique?

L'incidence de l'errance se justifierait du « *prendre sens* »⁶¹¹ de Jacques Derrida. Elle se fortifierait de la tension émise par la précarité de la situation, tenue entre un trop et un trop peu. Nous serions ainsi pris dans le flottement dramatique d'une indécision pesante. Surtout nous serions tenus de composer avec cette nécessité *intrigante*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 9-49.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

susceptible d'interroger et d'ouvrir le « devenir »⁶¹² derridien. Ce pourquoi nous puisons de l'« ouverture [...] qui libère le temps et la genèse »⁶¹³ une nouvelle voie en mesure de conditionner l'indécision d'une forme interrogative. Nous puisons d'une conjecture en suspens le conditionnement d'un tâtonnement dramatique non sans entrer en correspondance avec la « rhétorique de la question »⁶¹⁴ de Guy Gauthier. Nous sollicitons face à l'arrêt de l'intrigue photographique, comme face à l'ultime « vignette »⁶¹⁵ de la bande dessinée, une possible dynamique *intrigante*. Elle émergerait de ce caractère vague ou mal déterminé, de cette capacité à constituer l'attente désireuse d'un vide narratif inscrit dans une suite préoccupante. Le terme préoccuper et son étymologie latine *praeoccupare* prendrait de fait tout son sens. Il nous inciterait à captiver l'esprit de quelqu'un, à l'aviser. S'entrouvrirait ainsi une perspective laissée en suspens, à défaut du « pseudo-suspense »⁶¹⁶ de Guy Gauthier, susceptible de générer par le devancement d'une anticipation soucieuse. Nous revenons alors à la genèse de cette inquiétude, de cette interrogation susceptible de nous mener à douter de la suite des événements. Quelles perspectives espérer si ce n'est redouter pour ce garçonnet aux pieds nus posté au beau milieu des récifs, dans une marine à l'horizon défaillant, où la mer semble s'être retirée pour laisser place à des écueils rocheux hostiles ? Que deviendra-t-il si la marée se fait ascendante et le contraint face à la montée des eaux à se retrancher vers les falaises escarpées ?

Le caractère pesant de la scène nous laisserait ainsi dans le flottement d'un drame inerte et pourtant intrigant. Les interrogations sur le devenir du garçonnet resteront certes en suspens, mais elles poseront l'aspiration d'une réplique en attente de suppositions. L'impatience deviendrait alors ambitieuse, elle nous pousserait au-delà

⁶¹² Jaques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Guy Gauthier, « Dans la bande dessinée », *Cinémaction*, *op. cit.*, p. 163.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

de l'expectative et de l'indécision narrative, vers la convoitise d'un déploiement hypothétique. Il ouvrirait le drame à une interdépendance analogue à celle émise par Raphaël Baroni entre l'énoncé de l'« interrogation »⁶¹⁷ et son résultat attendu. Or comment faire de l'anticipation soucieuse une répercussion sur le devenir de l'univers panoramique ? Plus encore comment constituer à partir d'un drame cerné d'indétermination, le conditionnement d'un processus intrigant ? Les adverbes interrogatifs nous offriraient-ils par le questionnement d'une perspective envisageable, l'ambition d'une suite en mesure de déborder l'indécision d'une supposition narrative ? Ils nous poussent pour le moins vers la nécessité de parer au danger « de faire taire la force sous la forme »⁶¹⁸.

De l'intrigue à l'intrigant se préciserait le flottement photographique. Il conditionnerait l'indécision dramatique d'interrogations pesantes. Il nous contraindrait à envisager avec perplexité les événements. Surtout il instaurerait une parade au risque de l'indétermination. Dans la lignée des photographies de Gregory Crewdson, nous ambitionnons une instance photographique aussi troublante qu'indécise. Nous poursuivons dans cette intention la constitution d'une pesanteur dramatique attachée à un questionnement qui s'affinerait du manque évoqué précédemment, comme au « savoir qui doit être modéré »⁶¹⁹ de Charles Grivel. Une connaissance dont nous puisons toute l'intensité de son acte sur le « Retard »⁶²⁰, dans la mesure où il énonce que « convenir à l'avidité perverse qui est la nôtre : savoir ne plait pas, il noie son objet, il évapore son désir. »⁶²¹. Nous repositionnons cet extrait

⁶¹⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 278.

⁶¹⁸ Jaques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 44.

⁶¹⁹ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, [En ligne] 30 octobre 2007, actes de colloque *Le début ou la fin. Relation critique*, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document699.php>, consulté le 02 novembre 2012.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

dans le contexte du colloque *Le début ou la fin. Relation critique*⁶²².

« plutôt que de penser le suspens comme l'ensemble des moyens qui précipitent vers une fin proclamée, cherchons, lecteur d'élite, à maîtriser les formes du pressentiment, de l'atermoiement et de la rétroprojection, au nom d'un savoir qui doit être modéré pour convenir à l'avidité perverse qui est la nôtre : savoir ne plait pas, il noie son objet, il évapore son désir. »⁶²³

Le besoin de comprendre intervient dans ses propos, comme une modalité de la convoitise, dont nous abandonnons la connotation péjorative. Nous y puisons une conception du récit issue d'une succession causale informative. Car nous prenons toute la mesure du lien entre une perception désirante et pondérée. Dans la mesure où « prévisiblement ou pas, chaque séquence narrative incite à attendre la suivante [...] de quoi compléter [...] les informations qu'on a pu recueillir jusqu'alors »⁶²⁴. La narration se conditionnerait de cette errance, parsemée d'indications. Elle trouverait dans cet équilibre entre tâtonnement et connaissance, un ressort entre flottement dramatique et attente désireuse. Nous y puisons une forme d'intuition. Nous nous y référons fort de cette ambition d'en connaître davantage ; suffisamment en tous les cas pour escompter une suite, sans pour autant courir le « risque [...] de faire taire la force sous la forme. »⁶²⁵.

Sans dénouement l'instance photographique s'attacherait au dénuement. Elle se prémunirait ainsi du risque énoncé par Charles Grivel induit par cette capacité à « adjurer, par avance, le mauvais moment qui ne manquera pas de se produire –

⁶²² Andréa Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique. Accompagnés d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁶²³ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, op. cit.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Jaques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 44.

tourner la dernière page – et qui annulera tout ce qui, grâce à lui, vient d’être vécu »⁶²⁶. Car même si nous nous dégageons de l’action de « tourner la dernière page » et de son déterminisme, nous laissons entrevoir derrière la porte entrouverte de *Baie*, 2012⁶²⁷ un scénario. Nous soumettons par l’entrebâillement du battant les possibles jalons d’une intrigue difficilement perceptible dans la pénombre de cette demeure apparemment déserte. À travers elle se préciseraient les contours d’un tâtonnement entre interrogation et prospective. S’affinerait aussi, entre obscurité et luminosité, les conditions d’une errance visuelle non sans entrer en correspondance avec la posture décrite par Frank Kafka dans ses carnets en octobre 1917.

« nous sommes dans la situation de voyageurs de chemin de fer retenus dans un long tunnel par un accident, et ceci à un endroit où l’on ne voit plus la lumière du commencement et où la lumière de la fin est si minuscule que le regard doit sans cesse la chercher et la perd sans cesse, cependant que commencement et fin ne sont même pas sûrs »⁶²⁸

Tel l’usager des trains arrêté sur les voies, nous serions si nous adoptons la posture du *spectator*, immobilisés sur les rails du récit. Nous serions contraint au passé d’une image déjà évanescence comme à une perspective qui « est si minuscule que le regard doit sans cesse la chercher »⁶²⁹. Nous nous trouverions malgré nous captifs de l’obscurité de ce tunnel. Mais nous serions surtout, à l’instar du voyageur, tenus dans l’attente de la vue de cette lueur par delà la noirceur de la galerie. L’allégorie du tunnel éclaircirait en cela l’intentionnalité du flottement que nous abordions jusqu’alors. Elle serait d’autant plus signifiante de l’articulation des frontières de

⁶²⁶ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, *op. cit.*

⁶²⁷ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁶²⁸ Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Francfort, Suhrkamp, 1994, p. 163.

Nous reprenons la traduction effectuée par Sebastian Veg, « Kafka : politique de l’inachèvement », *Fabula* [En ligne]. 30 octobre 2010, actes de colloque *Le début et la fin. Roman, théâtre, B. D., cinéma*, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document773.php>, consulté le 25 février 2011.

⁶²⁹ *Ibid.*

l'instance entre suspens et intuition narrative. De l'arrêt du trajet dans l'obscurité de la galerie à l'indécision dramatique un même élan prendrait corps. Face à l'ombre de l'incertitude il nous pousserait, à l'instar de Frank Kafka, à déceler la moindre percée lumineuse. Il nous inciterait à capter la moindre lueur susceptible de filtrer à travers la noirceur de la galerie, comme le plus infime éclairage susceptible de préciser le flottement dramatique.

L'interruption du trajet comme l'incertitude saisissant le voyageur pousserait le passager à scruter la moindre source lumineuse annonciatrice d'une issue. En résulterait une « participation cognitive accrue visant à anticiper »⁶³⁰ la lumière dans l'obscurité, comme les clés de l'énigme de *Baie*, 2012⁶³¹ En émanerait une implication dont nous n'aurions ne serait-ce qu'un instant envisagé la possibilité si le trajet avait suivi son cours sans encombres, si le doute n'avait emprunté l'intrigue photographique d'une incertitude pesante. Ce pourquoi nous prélevons de l'expérience kafkaïenne l'attention suscitée alors que « la lumière de la fin est si minuscule que le regard doit sans cesse la chercher et la perd sans cesse »⁶³².⁶³³ Le redoublement de la locution adverbiale « sans cesse » n'est d'ailleurs pas anodine et souligne, par cet état de tâtonnement permanent, une recherche sans relâche, non sans évoquer « l'avidité perverse »⁶³⁴ émise par Charles Grivel. Face à l'irrésolution de la scène nous serions ainsi en quête de « lumière », de signes nous menant à cristalliser autour du flou narratif nombre d'hésitations, d'interrogations aptes à déployer le drame. Nous en sollicitons un « nouement »⁶³⁵ préoccupant, si nous détournons le terme de Raphaël Baroni. Nous ambitionnons par ce biais d'interpeler

⁶³⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 402.

⁶³¹ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁶³² Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, op. cit., p. 163. Nous reprenons la traduction effectuée par Sebastian Veg, « Kafka : politique de l'inachèvement », *Fabula*, op. cit.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, op. cit.

⁶³⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 402.

par avance l'esprit de quelqu'un, de le prévenir, pour reprendre le sens de *praeoccupare* et faire de l'intrigue photographique une épreuve à traverser. De la manière dont l'occupant du wagon s'efforce de déceler la lumière au bout de la galerie, même si elle se dérobe sans cesse, nous percevons une intentionnalité poïétique. Nous concevons une corrélation évidente entre la posture du guetteur kafkaïen scrutant désespérément l'extrémité du souterrain et le regardeur à l'affût de la moindre indication pouvant extraire *Baie*, 2012⁶³⁶ de la pesanteur dramatique qui pèse sur elle.

⁶³⁶ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

CHAPITRE 6 : DEVANCER LA CHUTE

« Le lecteur est un impatient dont les enjambées seront freinées par toutes sortes d'artifices : la longueur du trajet [...] mais surtout la construction en boucle de la narration, les ruptures, interruptions, suspensions, retours en arrière, qui foisonnent dans un texte bien conçu pour attacher son lecteur, la distillation des indices au compte-gouttes, la structure gigogne des histoires à tiroirs qu'on nous raconte, la rétention systématique des informations, car rien n'est dit dans ce que nous lisons que ce qui ne saurait suffire à la parfaite compréhension de l'ensemble »⁶³⁷

6.1 *Dans l'obscurité, une lueur ?*

L'incertitude substituée à la substance dramatique conditionnerait un flottement. Elle avancerait un état d'indétermination tenu par une perspective paradoxalement indécise, voire imperceptible. Telle la lueur kafkaïenne ou l'éclairage narratif attendu, elle affinerait l'assouvissement d'une espérance. De l'attente de la sortie du tunnel, à celle du comblement d'un manque dramatique, l'appréhension serait vague. Nous insistons d'ailleurs sur ce terme, puisqu'il serait l'instigateur d'un état de confusion comme d'une difficulté de l'esprit à saisir la trame narrative. Nous l'affinons de cette errance d'un fait indéterminé ou flottant. Nous passerions ainsi de l'indiscernable du tunnel kafkaïen à une tension orientée vers une perspective bien

⁶³⁷ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, *op. cit.*

plus incertaine. Elle se constituerait d'une attente relativement entêtante pour espérer rendre soucieux celui qui examine. Mais elle se préciserait aussi d'une espérance suffisamment indécise pour le maintenir dans une perplexité indispensable. Fort de quoi nous redirigeons dans cette intention notre poétique vers l'affirmation d'un flottement. Il interviendrait comme l'instigateur d'un désarroi assimilable à la myriade d'interrogations que se pose très certainement les voyageurs de Frank Kafka face à l'obscurité de sa situation. Nous en prenons d'ailleurs d'autant plus la mesure du doute généré par l'instance photographique. Face à *Casemate*⁶³⁸, 2011 ne nous demandons nous pas quel sort sera réservé au garçonnet posté sur ces récifs qui semblent prendre le pas sur la mer? Ne redoutons nous pas, face à l'environnement hostile qui l'entoure, une issue défavorable? Malgré tout ne sondons nous pas de l'habitation comme de la casemate à flanc de falaise une éclaircie au creux de la pesanteur de la scène, comme une lueur au bout du tunnel kafkaïen?

Ses interrogations résonnent dans le débord de l'image. Elles sont issues de la structuration composite de la scène, comme de la constitution d'un malaise dont nous devons révéler l'agencement. La pesanteur de *Casemate* se conditionne d'une présence démesurée des récifs, comme d'un horizon défaillant. D'écueils rocheux en déclivité, elle trouble la quiétude de cette marine jusqu'à réduire l'étendue de la mer à une présence anecdotique. Elle occupe en effet une place insignifiante, en regard de la masse sombre et massive des rochers agencés à partir de divers clichés, pour prendre le pas sur le large. Mais n'en est pas moins préoccupante. Elle intervient en effet comme l'annonce d'une menace. De la déclivité de la ligne d'horizon, à la constitution digitale de cette vague par un traitement du volume, à la hauteur des premiers écueils, nous composons un péril potentiel. Nous densifions l'instant de

⁶³⁸ *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

cette indétermination pesant sur la scène et menaçant la silhouette enfantine de l'annonce d'une marée, d'un tourment climatique présagé par la constitution digitale d'un ciel assombri et oppressant. Une figure elle aussi détournée, incérée et harmonisée à l'univers inhospitalier qui l'entoure. Tout comme l'habitation à flanc de falaise, inaccessible, disposée comme une perspective potentielle à l'événement. Seule la casemate, eu égard à l'intitulé du panorama, est l'élément non numériquement remanié de la scène. Ouvre-t-elle une autre échappatoire pour le garçonnet, pied nu au milieu des récifs ? Par ce type de questionnement, la manipulation de l'image photographique invite à l'errance comme à l'investigation.

Face à la pesanteur de la scène, le regardeur comme le passager de Frank Kafka, scruteraient une échappée. Ils examineraient le caractère oppressant de l'événement en quête d'une éclaircie. Face à l'indécision de la scène, ils chercheraient une issue au bout du tunnel. Fort de quoi nous poursuivons cet état de l'esprit qui pousse l'occupant du wagon à l'arrêt à « sans cesse [...] chercher » la lumière même s'il « la perd sans cesse »⁶³⁹. Nous entamons dans son sillage un repositionnement poétique conditionné de cet équilibre précaire qui existe entre l'indétermination dramatique et cette persévérance qui tente malgré tout de percer à jour la suite des événements. Nous en considérons l'intention en regard de la « forme d'un affect [...] et d'une participation cognitive accrue visant à anticiper la réponse attendue »⁶⁴⁰. Nous nous y rapportons en vue d'y puiser une intentionnalité structurelle susceptible de rendre l'instance pesante. Ce pourquoi dans l'intention d'appréhender cette relation de causalité, nous reprenons l'étude de la « tension narrative »⁶⁴¹ de Raphaël Baroni afin de déceler du « nouement »⁶⁴² une contexture dramatique en flottement.

⁶³⁹ Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, op. cit., p. 163. Nous reprenons la traduction effectuée par Sebastian Veg, « Kafka : politique de l'inachèvement », *Fabula*, op. cit.

⁶⁴⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 402.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Ibid.*, p. 402.

« le « nouement » de l'intrigue, qui structure le récit en créant une tension orientée vers un dénouement, peut être considéré comme une sorte d'interrogation adressée à un destinataire pour susciter chez ce dernier une *réponse* prenant la forme d'un affect (dysphorie passionnante) et d'une participation cognitive accrue visant à anticiper la réponse attendue »⁶⁴³

De ce substantif peu usité prendrait forme un conditionnement structurel. Il déterminerait une forme dramatique flottante susceptible de générer « une tension orientée vers »⁶⁴⁴. Il ne s'agit certes pas d'une dynamique engagée vers une résolution dans notre cas, mais d'un ressort s'évertuant à conditionner l'indécision dramatique d'une perspective *intrigante*. Ce pourquoi même si nous nous dégageons de cette finalité intrinsèque, nous nous rapportons à l'essence de sa portée. Davantage nous nous référons à cette forme d'interpellation, lucide toutefois du caractère hypothétique qui lui est attaché. Surtout nous repositionnons notre approche structurelle en regard de cet interlocuteur poussé par le caractère troublant de la situation énoncée, à faire face à l'incertitude narrative. Pour cela nous puisons des propos de Raphaël Baroni une perspective à la fois indécise et *intrigante* susceptible de mener le regardeur à questionner la scène. Car si nous suivons son postulat, le nœud s'épaissirait autour de cette aspiration à résoudre l'enlacement dramatique et déterminerait la vision prophétique de l'événement de cette interdépendance entre l'énoncé de la situation et l'indécision de sa chute. Le flottement narratif se clarifierait dès lors de ce nœud coulant. Il se préciserait de ce resserrement autour de

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

l'indécision dramatique. Plus encore il s'affinerait de cette volonté d'« anticiper la réponse attendue »⁶⁴⁵.

Le « nouement »⁶⁴⁶ de Raphaël Baroni, par ce questionnement adressé à un destinataire, poserait l'intentionnalité de l'instance. Il préciserait d'une détermination analogue à celle de Charles Grivel le besoin de « maîtriser les formes du pressentiment [...] au nom d'un savoir qui doit être modéré »⁶⁴⁷. Dans leur sillage nous affinons la structure photographique d'une carence narrative entendue comme interpellation dramatique. Nous sollicitons l'aspiration entêtante qui lie tout questionnement à sa résolution. Nous concevons en effet que cette indécision puisse être féconde et soit capable de faire émerger d'une composition *intrigante*, une tension. Selon cette hypothèse nous réduisons dans un premier temps la composition à une structure de l'errance. Or comment préserver le flottement qui lui est associé, tout en épargnant de possibles présomptions narratives ? Nous concevons de l'œuvre vidéo du danois Jesper Just une réponse exploitable. Fort de quoi nous dévions nos références artistiques de la littérature au rythme du défilement des images. Nous sondons de la paralysie fascinante de ses courts-métrages, la structure d'un vide dramatique troublant. Nous y puisons une esthétique de l'indétermination en corrélation évidente avec l'instance photographique. Ce pourquoi en dépit de la succession ininterrompue des plans séquences, nous reconnaissons une concordance éloquente dans la portée déconcertante du flottement narratif. Nous y puisons une tension en mesure de manifester l'envie d'en connaître d'avantage. Surtout nous engageons derrière les propos de Charles Grivel dans l'optique de dévoiler que : « savoir ne plaît pas, il noie son objet, il évapore son désir. »⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, *op. cit.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*

L'« incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé »⁶⁴⁹ serait la clé de l'énigme structurelle. Elle serait le ferment d'une errance narrative en mesure de nous pousser vers cette « avidité perverse »⁶⁵⁰, même si nous nous dissociions de sa portée péjorative. Elle serait à même de conditionner l'événement d'un manque à combler en réponse à l'affirmation de Charles Grivel. Surtout elle constituerait autour de ce dénuement, le besoin d'en connaître davantage. Ce pourquoi nous rapprochons l'état de perplexité imposé à l'intrigue photographique, à l'« ambiguïté douce »⁶⁵¹ des narrations de Jesper Just. De ses récits indécis, uniquement tissés autour d'une dimension lyrique, nous analyserons le manque projectif indispensable à la composition photographique. Pour cela nous nous rapporterons à la manière dont l'artiste détourne les codes narratifs du cinéma et les pousse sur le pan de l'indétermination. Nous nous référerons à la façon dont il substitue à toute attache narrative, une chanson sentimentale. Elle paraît nous servir d'unique fil conducteur pour faire face à ses « scénarii ouverts et au dénouement incertain »⁶⁵². Tel est le cas particulier de *The Lonely Villa*⁶⁵³, 2004, pièce présentée à l'exposition « Présence passé et interaction présente »⁶⁵⁴ organisée par le FRAC Champagne-Ardenne⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁶⁵⁰ Charles Grivel, « Le retard », *Fabula*, op. cit.

⁶⁵¹ Nous reprenons ici les termes employés dans le dossier de presse de l'exposition « Présence passé et interaction présente », sous le commissariat de Benoît Lamy de la Chapelle, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, Musée-Hôtel Le Vergeur, 18 octobre - 16 décembre 2012.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Jesper Just, *The Lonely Villa*, Projection vidéo Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Courtesy Galleri Christna Wilson ; New York, Perry Rubenstein Gallery, 2004. Pièce présentée au MAC/VAC, puis à l'Hôtel du Vergeur, Reims, Collection FRAC Champagne-Ardenne. Pièce présentée à l'exposition monographique « This Unknown Spectacle », MAC/VAC, Vitry-sur-Seine, 2011 puis lors de « Présence passé et interaction présente », l'Hôtel du Vergeur, Reims, 2012.

⁶⁵⁴ « Présence passé et interaction présente », sous le commissariat de Benoît Lamy de la Chapelle, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, Musée-Hôtel Le Vergeur, 18 octobre - 16 décembre 2012.

⁶⁵⁵ Fond Régional d'Art Contemporain de Champagne-Ardenne. www.frac-champagneardenne.org



Jesper Just, *The Lonely Villa*, Super 16 mm, 4'30''
Copenhagen, Galerie Christna Wilson ; New York , Galerie Perry Rubenstein, 2004

L'intrigue y est réduite à une indécision d'autant plus déterminante qu'elle « déjoue toutes les attentes du cinéphile »⁶⁵⁶, si nous reprenons les termes de la revue de presse sur lesquels nous ouvrons notre étude de l'œuvre.

« *The Lonely Villa* (2004) se pose dans les décors clairs-obscurs d'un gentleman's club intemporel, dont les membres vieillissant conjuguent leurs solitudes avec dignité. « Une sonnerie de téléphone retentit et vient troubler la quiétude du lieu. L'une des personnes décroche pour entendre la chanson sentimentale que lui fredonne un jeune homme dont on ne voit, en contre-champs, que la bouche près du combiné. Le film, d'une qualité visuelle cinématographique, déjoue toutes les attentes du cinéphile averti, et propose dans une ambiguïté douce, des scénarii ouverts et au dénouement incertain. »⁶⁵⁷

L'imprécision dramatique de *The Lonely Villa*⁶⁵⁸ « déjoue les attentes du cinéphile ». Elle le pousse à se confronter au scénario obscur imposé par Jesper Just. Nous en puisons le flottement d'un scénario indécis susceptible d'éclairer l'essence de l'instance photographique. Nous nous intéressons pour cela à la forme lacunaire comme adresse au spectateur. Il interviendrait comme une modalité du manque en mesure d'attirer, mieux de solliciter son attention par la nécessité d'un comblement. Dans cette intention nous nous glissons dans la posture de celui qui contemple l'« ambiguïté douce »⁶⁵⁹ de la vidéo de Jesper Just. Nous nous y prêtons dans la volonté non dissimulée de déceler de la forme nébuleuse de l'intrigue une portée *intrigante* transposable à l'instance photographique. Nous nous immergeons pour cela au creux de la nébulosité de l'événement, dans l'optique de sonder au gré du déroulement des

⁶⁵⁶ Nous reprenons ici les termes employées dans le dossier de presse de l'exposition « Présence passé et interaction présente », *op. cit.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ Jesper Just, *The Lonely Villa*, Projection vidéo Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Courtesy Galleri Christna Wilson ; New York, Perry Rubenstein Gallery, 2004.

⁶⁵⁹ Nous reprenons ici les termes employées dans le dossier de presse de l'exposition « Présence passé et interaction présente », *op. cit.*

images « de quoi compléter [...] les informations qu'on a pu recueillir jusqu'alors »⁶⁶⁰ fort des termes empruntés à Charles Grivel. Face à l'engourdissement du défilement des plans imposés par l'artiste, nous nous attachons à chaque mouvement, chaque bruit, nous laissant présager une suite face à l'indécision préoccupante de la scène. Le retentissement produit par la sonnerie téléphonique devient alors déterminant. Il induit par sa seule tonalité un interlocuteur attendu. Par ce raccord sonore se déploie un dialogue visuel et lyrique entre deux protagonistes. L'un après l'autre ils se déclarent leurs sentiments amoureux en fredonnant les textes de deux tubes des Ink Spots, quatuor du rhythm and blues américain des années 1930-1950. Les paroles de *I don't want to set the world on fire*⁶⁶¹ puis de *Address Unknown*⁶⁶² font alors office de conversation musicale et instaurent un sens dramatique ambigu. Les mots de ces ballades sentimentales relayent alors l'absence de dialogue et nous confrontent à cette passion trouble, à l'embarras imposé par cette intimité filmée, à laquelle nous ne sommes pas censés assister.

L'errance narrative imposée par Jesper Just en l'absence de toute détermination dramatique évidente, autre que mélodique, nous confronte à un flottement captivant. Elle nous impose la perplexité d'un scénario dont nous ne maîtrisons pas les codes.

⁶⁶⁰ Charles Grivel, « Le retard », Fabula, *op. cit.*

⁶⁶¹ Nous en reprenons ici l'extrait entonné par l'interprète : « I don't want to set the world on fire. I just want to start a flame in your heart. ». Avant de poursuivre la partie fredonnée en duo par les protagonistes de *The Lonely Villa*, 2004, « I've lost all ambition for worldly acclaim. I just want to be the one you love. And with your admission that you feel the same. I'll have reached the goal I'm dreaming of, believe me. ». Nous nous fions à la traduction établie « Je n'ai pas envie d'enflammer le monde. Je veux juste mettre le feu à ton cœur. », « J'ai cessé de rêver des clameurs du monde. Je voudrais juste que tu m'aimes. Que tu m'avoues que notre trouble est le même. Crois-moi, c'est là mon vœu suprême », The Ink Spots, *I don't want to set the world on fire*, texte et musique de Eddie Seiler, Sol Marcus, Bennie Benjemen, Eddie Durham, Universal Music Publishers, New York, 1941.

⁶⁶² Nous poursuivons les paroles entonnées par les protagonistes d'un autre morceau de The Ink Spots : « not even a trace of you. Oh what I'd give to see the face of you. I was a fool to stay away from you so long. I should have known there'd come a day when you'd be gone. ». Nous traduisons : « pas trace de toi, rien. Ce que je donnerais pour croiser ton visage. Pourquoi je suis resté si longtemps si loin ? J'aurais dû me douter que le jour viendrait où tu disparaîtrais. ». The Ink Spots, *Address Unknown*, textes de Vaughn Horton, Denver Darling, Gene Autry, Universal Music Publishers, New York, 1939.

Même si les références au film muet⁶⁶³ de David Wark Griffith, lui-même inspiré de la pièce de théâtre *Au téléphone...*⁶⁶⁴ d'André de Lorde sont évidentes, nous sommes dans une perplexité troublante dont la seule issue semble être kafkaïenne. À l'instar de la lumière au bout du tunnel nous devons « sans cesse [...] chercher » un éclairage narratif, même si le regard le « perd sans cesse »⁶⁶⁵. Nous faisons face à l'indécidable imposé par Jesper Just. Nous sondons des paroles de la vidéo comme de l'entretien « 15 Questions for Danish Video Artist Jesper Just »⁶⁶⁶ mené par Julia Halperin, une réponse à nos interrogations.

« We get the feeling and the story that music tries to tell us almost instantaneously, which is why it's such an evocative tool, and even more so in the interplay with motion pictures. But once you mess with that relationship between music and moving images, by making odd pairings, you might create an entirely novel atmosphere, which can be hard to decipher. And I like that. I like the idea that your emotions can suddenly become unintuitive, if that makes sense. That said, I think you can create that unintuitive space in a number of different ways. »⁶⁶⁷

Jesper Just défend dans cette conversation l'idée d'une étrange combinaison si nous nous référons à l'expression consacrée. Il émet en effet la potentialité d'une possible disjonction dramatique entre le défilement des images et celui du son. De la constitution de ce conflit émanerait une narration ébranlée, issue d'un décalage entre le déroulement visuel et l'unique attache narrative avancée par la mélodie. Si nous nous référons aux propos de l'artiste, la perception de l'intrigue glisserait par ce

⁶⁶³ David Wark Griffith, *The lonely Villa*, États Unis, 1909, film muet, 8 min.

⁶⁶⁴ André De Lorde, *Au téléphone...*, Paris, Théâtre Antoine, 27 novembre 1901.

⁶⁶⁵ Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, op. cit., p. 163. Nous reprenons la traduction effectuée par Sebastian Veg, « Kafka : politique de l'inachèvement », *Fabula*, op. cit.

⁶⁶⁶ Julia Halperin, « 15 Questions for Danish Video Artist Jesper Just », *Blouin Artinfo* [En ligne]. 08 octobre 2012, disponible sur <http://www.artinfo.com/news/story/830186/15-questions-for-danish-video-artist-jesper-just>, consulté le 04 décembre 2012.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

parasitage sonore vers une ambiance romanesque difficile à décrypter. Nous y puisons une errance signifiante, un décalage déstabilisant imposé à la narration. Car même si le déphasage ne se joue pas dans une dimension sonore dans notre cas, il impose ce même besoin de déchiffrement décelable dans la suite des propos de Jesper Just. Nous entrons en effet en corrélation évidente avec son hypothèse « I think you can create that unintuitive space in a number of different ways. »⁶⁶⁸. De cette affirmation nous concevons que la vacuité dramatique trouverait dans la disjonction narrative un conditionnement suggestif intéressant. L'indolence de *The Lonely Villa*⁶⁶⁹ toucherait ainsi par le décalage imposé à ce poème visuel, les potentialités d'un manque à combler. Pour le moins, elle nous inciterait à interroger les déficiences constitutives de la situation qui se déroule devant nous. Or comment générer ce type de densité énigmatique, sans craindre de faire d'une carence, le risque de ce que Marie Francis nomme un « échec apparent qui clôt l'attente »⁶⁷⁰?

6.2 Faire avec le vide, faire avec le manque

L'indécision narrative, loin d'être réductible à l'inertie photographique, conditionnerait un manque. Elle déterminerait une lacune tenue en suspens par le « voir venir »⁶⁷¹ de Catherine Malabou. Entre ambiguïté et insuffisance elle poserait une déficience à combler. Elle provoquerait le besoin de suppléer à l'indétermination dramatique. Dans la lignée de l'épreuve du tunnel kafkaïen ou du flottement des récits vidéos d'Erwin Olaf ou de Jesper Just, elle puiserait de l'errance, une

⁶⁶⁸ « Je pense que vous pouvez recréer un espace intuitif par de multiples interprétations. ». Nous traduisons. *Ibid.*

⁶⁶⁹ Jesper Just, *The Lonely Villa*, Projection vidéo Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Courtesy Galleri Christna Wilson ; New York, Perry Rubenstein Gallery, 2004.

⁶⁷⁰ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 285.

⁶⁷¹ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, op. cit., p. 28.

intentionnalité structurelle. Fort de quoi nous concevrons l'égarément dramatique comme une détermination tout à la fois incertaine et *intrigante*. Car n'est-ce pas cette dernière qui maintient le désir actif et nous préserve du risque du néant contre lequel Marie Francis nous met en garde. À travers *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*⁶⁷² elle révèle en effet le danger d'un lien étroit établi entre « manque initial » et « vide absolu »⁶⁷³. Nous lui confronterons une contexture tout à la fois lacunaire et opérante.

« Surgie d'un manque initial, l'attente n'a pas réussi à la combler et le mène à un vide plus grand, au vide absolu. À l'aventure gracquienne, il n'y a pas d'autre solution : « Rien n'avait pris corps », comme si l'échec apparent qui clôt l'attente lui apportait d'une manière paradoxale la seule dimension où elle puisse s'achever. »⁶⁷⁴

Marie Francis nous met en présence de la lacune inhérente au « manque initial »⁶⁷⁵. Elle nous avise de l'absence saisissante qui s'immisce et persiste malgré la fin dans les récits de Julien Gracq. L'« échec apparent qui clôt l'attente »⁶⁷⁶ menace en effet de réduire le drame à une béance, à une substance narrative sans fondement. Nous lui opposons une carence conditionnée par l'agencement de l'événement photographique. Face à cette « seule dimension où elle puisse s'achever »⁶⁷⁷ nous prônons une posture opérante. Nous revendiquons une attitude assimilée à celle du lecteur de *La Presqu'île*⁶⁷⁸, retenu avec Simon derrière la barrière de la gare. Car même si le roman s'interrompt et le laisse dans l'expectative de l'enrayement dramatique, il

⁶⁷² Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit.

se demande encore « Comment la rejoindre ? »⁶⁷⁹. De cette forme interrogative sur laquelle le roman se clôt, mais ne clôture pas pour autant l'attente, nous sondons une détermination essentielle. Nous puisons un flottement énigmatique susceptible de laisser le regardeur, tout comme Simon, désorienté face à un manque narratif qu'il ne parvient à combler.

À l'inaboutissement nous opposons cet état de l'esprit qui tend à prolonger l'indécision dramatique d'un tâtonnement. Nous lui distinguons un agencement photographique tenu par un flottement intrigant. Le caractère troublant de l'épreuve du tunnel kafkaïen, du roman gracquien, ou de la vidéo de Erwin Olaf ou Jesper Just nous conforte dans cette intention. Dans leur sillage nous poussons l'instance photographique vers une errance narrative analogue. Nous en concevons une intentionnalité liant le vide au besoin de parer à son insuffisance. Or comment constituer une lacune dramatique suffisamment énigmatique pour soutenir l'attente d'une errance pérenne? Plus précisément de quelle manière étayer l'indolence photographique de la fascination propre aux courts-métrages de Jesper Just, de cette indétermination à même de rendre la scène captivante? Nous décelons une réponse envisageable de la relation étroite dévoilée précédemment entre l'indécision narrative et le caractère ambiguë de *The Lonely Villa*⁶⁸⁰. Se révèle en effet des scénarios indécis de cette séquence filmique, une alternative tenue par un ébranlement narratif. Elle prendrait forme de perspectives hypothétiques engagées par la nécessité de parer au lacunaire. Que déceler de cette situation intemporelle, de l'atmosphère pesante de la scène? Nous sommes à l'affût de la moindre indication. Nous recherchons la plus infime annonce visuelle ou sonore susceptible de nous mener vers une présomption narrative. Nous nous attachons alors aux deux protagonistes

⁶⁷⁹ *Ibid*, p. 179.

⁶⁸⁰ Jesper Just, *The Lonely Villa*, Projection vidéo Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Galerie Christna Wilson ; New York, Galerie Perry Rubenstein, 2004.

masculins, dont nous ne connaissons rien si ce n'est la teneur de leurs déclamations. Rien ne perse. Mais la relation, entre l'indécision revendiquée et le caractère énigmatique qui règne sur le scénario, se fait de plus en plus évidente. Elle nous incite à repenser le manque et sa dimension projective autour du caractère insaisissable de la scène. Surtout elle nous conduit à reconsidérer la forme photographique de cette dimension interprétable. Nous revenons alors à la portée mystérieuse de ses œuvres. Car n'est-ce pas de la tension énigmatique de *The Lonely Villa*⁶⁸¹ qu'émane cette pesanteur fascinante ?

Le « plaisir apparemment paradoxal »⁶⁸² que nous puisons de la théorie de Raphaël Baroni prendrait forme dans cet énigmatique. Il se conditionnerait de ce besoin insatiable d'en connaître davantage sur le prolongement des événements. Ce pourquoi nous le concevons comme une nécessité de comblement attachée au flottement dramatique. Nous le rapportons à l'importance de tisser, à l'instar des œuvres de Jesper Just, un réseau de présomptions sans jamais les dénouer. De l'indécision du scénario découlerait ainsi nombre de carences et de postulats énigmatiques que Frank Lamy, commissaire de l'exposition *Jesper Just : This Unknown Spectacle*⁶⁸³ complète d'une invective extraite du film *L'année dernière à Marienbad*⁶⁸⁴ d'Alain Resnais. Il entame en effet son allocution en énonçant la consigne émise par la voix-off de la bande-annonce, comme une mise en demeure face à l'ambiguïté dramatique des courts-métrages présentés au MAC/VAL⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁶⁸³ Exposition « Jesper Just, This Unknown Spectacle », commissaire LAMY Frank, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 22 octobre - 5 février 2012.

⁶⁸⁴ Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁶⁸⁵ Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. www.macval.fr.



Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet
N&B, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films
Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961

La manière dont il débute son allocution résonne pour nous d'autant plus fort qu'elle instaure à la lecture de l'énigmatique un déterminisme agissant fort des « questions auxquelles vous, spectateur, aurez à répondre »⁶⁸⁶.

« que c'est-il vraiment passé l'année dernière ? Voici les questions auxquelles vous, spectateur, aurez à répondre. Soyez attentif, un objet, un geste, un décor, une attitude, le moindre détail à son importance. Pour la première fois au cinéma, vous serez le co-auteur d'un film, à partir des images que vous verrez, vous créerez vous-même l'histoire, d'après votre sensibilité, votre caractère, votre humeur, votre vie passée. C'est à vous qu'il appartiendra de décider si cette image, ou celle-là, représente la vérité ou le mensonge, si cette image est réelle ou imaginaire, si cette image figure le présent ou le passé, tous les éléments vous seront donnés, à vous de conclure. »⁶⁸⁷

Face au peu d'énoncé narratif avancé par le titre *L'année dernière à Marienbad*⁶⁸⁸ la voix-off nous interroge, « que s'est-il vraiment passé l'année dernière ? ». Elle nous incite à prendre l'histoire en main, à attribuer un sens à l'indétermination, un sens hypothétique à déceler des éléments dévoilés. La constitution de l'énigme dramatique dépendrait de cette indécision parsemée d'indices à même de conditionner la perception de l'intrigue. Nous nous y référons d'autant plus fort de la sollicitation posée par l'annonce de la bande-annonce « c'est à vous qu'il appartiendra de décider »⁶⁸⁹. Cette injonction résonne de fait comme une instruction indispensable au déroulement participatif du film, comme à l'instance photographique même si dans notre cas elle reste tue. Le public, prévenu par la voix-

⁶⁸⁶ Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*

off du déroulement d'une histoire ayant eu lieu l'an passé à Marienbad, doit se tenir prêt à faire face à l'événement. L'énigme narrative débute ainsi par cette interpellation qui « oriente l'interprétation vers un dénouement à venir »⁶⁹⁰, si nous empruntons les propos de Raphaël Baroni. Elle instaure face aux réminiscences d'un scénario troublant l'engagement nécessaire du cinéphile. Un engagement que nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher, si ce n'est détendre, au besoin de faire face à l'énigme photographique.

L'indétermination dramatique conditionnerait une intrigue carencée face à laquelle, selon la bande-annonce, il nous « appartiendra de décider »⁶⁹¹. Elle déterminerait une béance à investir dans l'absence revendiquée d'une fin efficiente. L'incertitude de cet anachronisme s'imposerait alors à l'assistance, assise face à l'écran, comme une énigme à analyser voire à résoudre. Nous la considérons sous les traits d'une histoire indécise, dont ne se divulguent que de vagues souvenirs comme autant d'indications à interpréter. Le scénario s'attache à d'infimes réminiscences pour permettre au cinéphile de cerner les circonstances de cette rencontre. Or entre amnésie et vestiges de la mémoire, ils errent à la recherche des détails de l'événement. Le scénario structure autour de l'oubli du personnage féminin une hypothèse dramatique. Il lui confronte la persuasion d'un homme qui tente désespérément de lui rappeler leur rencontre, leur idylle à Mariendbad. Au fil des souvenirs l'intrigue se livre, mais ne dénoue pas pour autant les interrogations qui persistent face à ses deux versions livrées au spectateur. Dès lors qui croire ? Il s'agit de démêler l'intrigue au creux de ce qui paraît nous mener inmanquablement vers « ce jeu de bascule entre un secret

⁶⁹⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 100.

⁶⁹¹ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6'28". Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

et sa révélation retardée »⁶⁹². Un voilement sur lequel nous ouvrons notre intention en regard de la conception énoncée par Raphael Baroni.

« ce que recouvrait intuitivement la notion de « mise en intrigue », c'était précisément ce jeu de bascule entre un secret et sa révélation retardée, et sur un plan sensible, il me semblait qu'il y avait une corrélation forte entre la tension éprouvée lors de l'actualisation d'un récit, le rythme ressenti qui configure des phases du texte, la perception de moments de nouement et de dénouement dans l'histoire, et le voilement stratégique d'une information par le narrateur. »⁶⁹³

Le « voilement stratégique d'une information par le narrateur »⁶⁹⁴ conditionnerait la portée du drame ayant eu lieu à Marienbad. Il convoquerait par le manque, par la méconnaissance de cette histoire d'amour, une implication de l'assistance face à l'énigmatique. Car contre l'indétermination le spectateur n'aurait plus qu'à faire face à l'indécision des faits, en s'interrogeant sur la viabilité de deux versions d'un souvenir commun. Il n'aurait plus qu'à trancher face à la mémoire défaillante ou mensongère des personnages principaux qui évoquent les circonstances passées de cette rencontre. Il se trouverait ainsi pris dans un scénario captivant et énigmatique dont il doit trouver les clés.

Le « voilement stratégique »⁶⁹⁵ interviendrait comme une modalité déterminante de la structure dramatique. Il serait en mesure de faire émerger de l'effacement des souvenirs, comme de l'instauration d'une insuffisance, la faculté de maintenir la narration active. Raphaël Baroni nous conforte dans cette idée et insiste d'ailleurs sur

⁶⁹² Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, op. cit.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, op. cit.

« une corrélation forte entre la tension éprouvée lors de l’actualisation d’un récit »⁶⁹⁶ et cette dissimulation délibérée. Fort de ces propos nous revenons alors sur l’occultation, comme une potentialité susceptible de densifier la tension du drame jusqu’à l’hypothétique révélation. La dissimulation d’un pan dramatique conditionnerait ainsi une dimension mystérieuse à l’intrigue et pousserait le déploiement vers « ce jeu de bascule entre un secret et sa révélation retardée »⁶⁹⁷. Il interviendrait comme une parade à la déficience narrative, comme une incitation à combler les lacunes de suppositions. Le public ne saurait en effet se défiler face au drame, aussi fort que la voix-off rétorque « à vous de conclure »⁶⁹⁸ comme une incitation à prendre en main la résolution du film. Or comment « conclure » sur les faits ayant eu lieu *L’année dernière à Marienbad*⁶⁹⁹ alors que nous nous confrontons à un synopsis qui défie la raison et l’entendement, que nous sommes en présence d’un récit dissout au profit d’un film sur la déstructuration et l’atemporalité ? La dimension agissante de cette bande-annonce empruntée au milieu cinématographique, nous mène à dépasser l’indétermination immédiate pour une forme opérante. Plus précisément elle nous incite à penser la dissimulation comme une structure énigmatique à même de densifier l’instance photographique autour d’un manque intrigant. Or comment densifier l’image photographique de ce jeu de l’esprit mettant à l’épreuve la sagacité du regardeur ? Comment conditionner au-delà du caractère lacunaire de la scène, une pesanteur tenue par une perspective suffisamment pesante pour nous laisser redouter une venue hypothétique sur les routes sinueuses de *Aquilon*⁷⁰⁰ ou de *Malthe*⁷⁰¹ ?

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6’28”. Alain Resnais, *L’année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Aquilon*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

⁷⁰¹ *Malthe*, 2013, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 6.

Le « jeu de bascule entre un secret et sa révélation retardée »⁷⁰² amorcerait une réponse envisageable. Nous en dévions toutefois l'intention émise par Raphaël Baroni vers une pesanteur *intrigante* susceptible de conditionner l'image photographique d'une tension. Nous suivons à cet égard la détermination de la bande-annonce de *L'année dernière à Marienbad*⁷⁰³ à même de nous laisser « décider »⁷⁰⁴, si nous revenons sur l'injonction de la voix-off. Elle nous mènerait à faire de l'indécision troublante, comme de la portée du film d'Alain Resnais, plus particulièrement décelable dans le scénario de Alain Robbe-Grillet dont nous reconnaissons le style, la force d'une énigme transposable à l'instance photographique. Nous y puisons cette obscurité à double sens susceptible de laisser planer un doute. Surtout nous y sondons une forme dramatique extraite de tout déterminisme, sur laquelle pèserait une béance oppressante non sans évoquer l'installation vidéo de Nicolas Moulin, *Vider Paris*⁷⁰⁵, 2011. Car du vide numériquement constitué par l'artiste, nous concevons un trouble similaire à celui de l'univers panoramique. Nous percevons un malaise issu d'une manipulation analogue. Sur Photoshop, une même éviction des éléments superflus à la gomme numérique s'opère. Elle donne forme à un espace de projection tenu par le manque, dans la mesure où il mure les architectures parisiennes, avant d'en vider les rues de toute présence humaine. Intervient dans son cas une suppression bien plus drastique que celle que nous opérons dans notre dernière série. Mais nous sollicitons une intensité analogue, par la structuration photographique d'une situation tout aussi flottante.

⁷⁰² Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, op. cit.

⁷⁰³ Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁷⁰⁴ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6'28". *Ibid.*

⁷⁰⁵ Nicolas Moulin, *Vider Paris*, Vidéo-projection de 50 images fixes en mode aléatoire, bande son 2'27" diffusée en boucle, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Collection du Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1998 – 2001.



Nicolas Moulin, *Vider Paris*, Vidéo-projection 50 images fixes, mode aléatoire, bande son de 2' 27'' en boucle
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1998 - 2001

Eu égard à la série des cols, cernés de brumes dont font partie les panoramas *Aquilon*⁷⁰⁶ ou *Malthe*⁷⁰⁷, nous constituons une errance dramatique troublante. Pour cela nous vidons numériquement la scène de toute présence, des véhicules notamment, pour ne laisser qu'une perspective narrative entrouverte par la route sinueuse menant à la cime. N'est-ce pas d'ailleurs par ce chemin que l'intrigue se conditionne d'une arrivée potentielle ? De la même manière n'est-ce pas à partir de ce même itinéraire que le regardeur se frayera un passage jusque l'habitation inhospitalière de *Baie*, 2012⁷⁰⁸ en quête de repères narratifs ?

L'hermétisme qui se dégage de cette dernière série est lié au manque. Il est indissociable de cette sensation de vide auquel le regardeur ne peut se résoudre. Il fait ainsi face au flottement dramatique que nous lui imposons. Il éprouve cette carence narrative constituée d'un lent effacement par superposition de calques de tout signe de vie. Il scrute ces panoramas défaillants, sans être conscient de la suppression, des silhouettes, moyens de transports, panneaux routiers, de toute empreinte humaine sur le paysage. Puis s'attache aux seuls éléments narratifs que nous lui avons laissés. Il les sonde, les interroge en quête de sens. Pour autant il ne parvient à combler la situation de ses déficiences et persiste dans l'incertitude. Car par la constitution panoramique, nous le poussons à explorer les seuls indices visibles pour parer à l'indétermination dramatique. Nous l'incitons à puiser dans les routes sinueuses, comme dans l'habitation à flanc de colline, les traces d'une existence révolue, comme un possible cheminement narratif. Mais n'en levons pas les mystères. Nous ne le laissons en proie au doute, sans autre réponse à ses interrogations, qu'un hermétisme pesant, que l'indétermination d'une situation structurée sur cette précarité.

⁷⁰⁶ *Aquilon*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

⁷⁰⁷ *Malthe*, 2013, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 6.

⁷⁰⁸ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

6.3 En proie au doute

L'intrigue se conditionnerait de cette ambiguïté en mesure de nous mener à « décider »⁷⁰⁹ de la suite des événements. Elle se déterminerait d'une projection hypothétique à même de nous pousser à investir l'histoire. L'instance photographique s'emplirait de l'essence troublante de ce choix « pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent »⁷¹⁰, si nous revenons sur les propos de Jean Douchet. Mais elle se conditionnerait de plus en plus d'une pesanteur évanescence, dont la source du malaise reste insaisissable. Ce pourquoi nous ne pouvons poursuivre ce jeu de l'esprit mettant à l'épreuve la sagacité du cinéophile dans l'intentionnalité du scénario de *L'année dernière à Marienbad*⁷¹¹. Au profit d'une indétermination mystérieuse, nous nous détachons de sa structure séquentielle. Nous lui préférons une indécision susceptible de densifier l'image panoramique d'un drame bien plus difficile à percevoir que le scénario de Alain Robbe-Grillet. Nous engageons pour cela notre postulat sur le pan structurel de l'énigme, non plus dans la lignée de l'enquête à laquelle le script nous convie, mais au sens d'*aenigma*. Elle préciserait l'instance photographique de cette tournure, si ce n'est de cette forme structurelle en mesure de susciter un manque à combler, comme une incertitude à investir.

L'essence de l'instance dépendrait de cette consistance volontairement opaque et mystérieuse. Elle résulterait d'une composition énigmatique tenue dans le suspens

⁷⁰⁹ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6'28". Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁷¹⁰ Jean Douchet, *Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Herne, 1967, p. 6.

⁷¹¹ Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

de la scène. Elle se structurerait de ce « brouillage du drame »⁷¹², de cette ambiguïté poussant l'univers photographique sur le pan d'un flottement problématique. Problématique, car elle impose au regardeur une intrigue glissant sur le versant de l'indétermination comme de l'interrogation. Elle instaurerait ainsi un déplacement théorique de l'énonciation à la consultation comparable à la configuration du scénario de *L'année dernière à Marienbad*⁷¹³. Nous substituons toutefois à la tournure « Que c'est-il vraiment passé l'année dernière ? »⁷¹⁴, une forme interrogative bien plus à indécise, à savoir « quel devenir pour cette scène soumise à une pesanteur oppressante » ? Qu'advient-il en effet du garçonnet posté au milieu des récifs, de la fillette au regard apeuré épiant l'homme qui traverse le delta ? Devons-nous attendre une arrivée sur la route sinueuse dissimulée dans la brume ou craindre les aléas de la dérive de l'embarcation pour l'équipage endormi ? La composition de l'image dépend de la constitution des ces questionnements. Elle résulte d'un agencement dramatique suffisamment indécis pour charger le panorama d'interrogations liées au contexte de l'événement. Car de la structuration du mystère narratif dépendrait l'efficacité d'un espace de projection, comme la faculté à substituer à l'ambiguïté immédiate un devenir oppressant.

De la force des « images où il va se passer quelque chose »⁷¹⁵ avancée par David Lynch en en-tête d'un article du journal *Le Monde* nous puisons une détermination poïétique. Nous sondons une résonance avec les choix photographiques effectués

⁷¹² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880)*, un essai de constitution de sa théorie, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 261-262.

⁷¹³ Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁷¹⁴ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6'28". *Ibid.*

⁷¹⁵ LYNCH (David), "J'aime les images où il va se passer quelque chose", *Le Monde*, Par Claire Guillot (propos recueillis), [En ligne]. 15 novembre 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/15/david-lynch-j-aime-les-images-ou-il-va-se-passer-quelque-chose_1791297_3246.html, consulté le 25 novembre 2012.

par cet invité d'honneur de Paris Photo⁷¹⁶ 2012 comme avec son intervention intitulée « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées »⁷¹⁷. Car de cette discussion menée par Paul Holdengräber autour des 99 photographies choisies par le cinéaste, nous dégageons une détermination sur le point de se produire comme un écho à l'instance photographique. Nous revenons pour cela sur un extrait signifiant de cette intervention, sur le moment où il est invité à aborder l'œuvre *House at night*⁷¹⁸, 2009 de Christian Patterson. La manière avec laquelle il fait face au caractère énigmatique de la scène offre d'autant plus de sens à notre approche narrative. Il élabore en effet un scénario fictif brodé autour d'« une sensation nocturne. On est dehors, mais on se demande vraiment ce qu'il se passe dans cette maison »⁷¹⁹. Sur les incitations de Paul Holdengräber à prolonger ses hypothèses dramatiques, comme à la faveur de l'écoute attentive du public de Plateforme⁷²⁰ attaché à la suite de son récit, il poursuit. Face à l'énigmatique, aux possibles secrets dissimulés au creux de cette maison aux fenêtres éclairées d'une lumière bleue, comme aux mystérieuses empruntes de pas incrustés dans la neige à son abord, il reprend en ces termes avant, d'être à nouveau interrompu par son interlocuteur.

« - C'est une maison qui est solitaire, parce que souvent quand on regarde par une fenêtre on voit peut être un bout de tableau, un peu de rideau, du mobilier ou une personne et ici on a vraiment aucune

⁷¹⁶ Paris Photo. www.parisphoto.com.

⁷¹⁷ LYNCH (David), « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées », *La plateforme Paris Photo*, discussion animée par Paul Holdengräber, Dimanche 18 novembre 2012, [En ligne]. 04 décembre 2012, disponible sur <http://www.parisphoto.com/plateforme.html>, consulté le 5 décembre 2012.

⁷¹⁸ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷¹⁹ Extrait de l'interview donnée par David Lynch à Paul Holdengräber lors de Paris Photo 2012 que nous élargirons, op. cit, 38 min 07 - 39 min 11.

⁷²⁰ « Lieu d'échange et de débats à vocation expérimentale, la Plateforme Paris Photo permet de s'interroger sur les perspectives et les domaines en constante évolution de la photographie. Pour animer ces rencontres, Paris Photo a sollicité des intervenants de diverses nationalités et de domaines variés : artistes, architectes, cinéastes, historiens de la culture, théoriciens de l'art », [En ligne], disponible sur <http://www.parisphoto.com/plateforme.html>, consulté le 04 mars 2013.

indication d'une présence humaine alors peut être que cette maison est abandonnée, peut être qu'il y a un vagabond dans cette maison, peut-être qu'il y a un toxico à l'intérieur et sa copine qui se sont cachés dans cette maison.

- Donc vous disiez qu'il y a un vagabond, parce que maintenant l'hameçon a pris, je suis le poisson, j'ai mordu à l'hameçon. »

⁷²¹

La description est certes hypothétique, voire anecdotique, mais se justifie de cet appât. Il explicite la façon dont l'indétermination de la photographie de Christian Patterson nous accroche et nous pousse à envisager son caractère énigmatique. Sous les suppositions de David Lynch dont nous arrêtons là le dévoilement, un récit se narre et augmente par la même l'envie d'en connaître davantage sur la fiction débutée par le cinéaste.

Au fil des supputations de David Lynch autour de l'indétermination de *House at night*⁷²², 2009, l'histoire prend forme et ferre le spectateur comme un poisson à l'hameçon. Elle le saisit à l'appât de cette intrigue factice, tout comme Paul Holdengräber qui l'incite à poursuivre. Une suite que nous ne relaterons pas, lui préférant la manière avec laquelle, si nous reprenons Roland Barthes, « les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire »⁷²³ et tentent de combler le vide narratif qui entoure la photographie. Tentent uniquement puisque plus David Lynch s'efforce de pallier au flottement dramatique, plus l'attente se noue autour du drame et ne fait qu'intensifier cette envie d'en connaître davantage. En dépit de la manière avec laquelle il cherche à donner vie à ce lieu isolé par l'existence d'un habitant, aussi marginal soit-il, il ne réussit pas à contenter l'avidité du public.

⁷²¹ Nous transcrivons ici un extrait plus large de l'interview donnée par David Lynch à Paul Holdengräber lors de Paris Photo 2012, op. cit, 38 min 07 - 39 min 11.

⁷²² Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷²³ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81.



Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, Galerie Robert Morat, 2009

À mesure qu'il affine son récit il ne parvient pas à combler le vide, de sa proposition de scénario, et nous laisse dans l'errance du mystérieux de Christian Patterson. Le flottement narratif qui entoure la photographie reste alors entier et semble préserver en dépit des suppositions du cinéaste, l'obstruction de l'œuvre à se donner à lire. Intervient ainsi une corrélation évidente avec un aspect représentatif du « code herméneutique »⁷²⁴ établi par Roland Barthes. Se dévoile surtout une résistance susceptible d'instaurer une tension analogue au creux de l'instance photographique.

L'incapacité du récit de David Lynch à prendre possession de *House at night*, 2009⁷²⁵ entre en résonance avec l'intrigue panoramique. De cette ténacité à résister à l'interprétation, nous concevons une correspondance avec le flottement narratif. Surtout nous décelons une densité dramatique à même de conditionner un flottement persistant entre l'énigme structurelle et sa réponse attendue. L'obstruction de l'intrigue entrerait ainsi en corrélation évidente avec le postulat barthien d'un intervalle « entre la question et la réponse »⁷²⁶. Ce pourquoi nous confrontons la densité photographique, de l'œuvre de Christian Patterson comme de l'instance photographique, à l'« espace dilatatoire »⁷²⁷ barthien.

« La dynamique du texte [...] est donc paradoxale [...]: sa structure [* dans un sens non-structuraliste] est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie »⁷²⁸

⁷²⁴ « L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile », *Ibid.*, p. 26.

⁷²⁵ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷²⁶ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ *Ibid.*

S'énoncent à travers cet extrait de *S/Z*⁷²⁹ d'hypothétiques principes transposables à la structure de l'énigmatique. Nous en concevons le rapprochement par l'instauration d'« un jeu échelonné d'arrêts »⁷³⁰. Car même si cette relation textuelle s'écarte de notre propos, nous y puisons la volonté de contenir le mystère actif. Ce pourquoi nous nous reportons sur cette tension qui semble s'ériger entre une interrogation et sa résolution. Nous y puisons ce que Roland Barthes avance comme un « espace dilatatoire »⁷³¹. Car nous y sondons une dimension flottante, hésitante susceptible de maintenir efficiente cette scène de nuit qu'aucune supputation, pas même celle d'un cinéaste, ne paraît en mesure de combler. Elle stimulerait ainsi par la réserve imposée par l'énigmatique, l'impatience du lecteur en le maintenant en attente, si ce n'est en haleine jusqu'au dévoilement de l'information. Or comment répercuter dans notre cas cette tension tenue par le comblement d'un manque, alors que l'unicité du drame la réduit au silence ? De quelle manière perpétuer l'indétermination et préserver son mystère narratif en dépit de toute tentative d'interprétation ?

L'entrave servirait cette intention dilatatoire. Elle conditionnerait un espace de tension à même d'épaissir l'intrigue. Elle déploierait à partir de cette figure de style une structure dramatique susceptible de densifier le drame autour d'un mystère insoluble. L'énigme panoramique puiserait de ce flottement narratif ne menant qu'à l'errance d'une histoire escomptée, cette nécessité dramatique d'investir la situation. Plus encore elle s'attacherait à déceler du flou narratif un entrain à même de déployer la scène, un indice apte à prolonger les faits. En émanerait un déploiement narratif que nous retrouvons d'ailleurs dans les supputations du cinéaste autour de *House at night*⁷³², 2009 comme dans le catalogue paru à l'occasion de *Figures du*

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

*sommeil*⁷³³. Un glissement que nous effectuons de l'interprétation de David Lynch à cette exposition collective, en vue de nous intéresser à une interprétation élaborée à partir de *Quiète*⁷³⁴. Entre indécision dramatique et interprétation Agnès Foiret, artiste et enseignant chercheur, se penche sur cette ébauche narrative dont nous connaissons tout à la fois trop, pour laisser l'intrigue en suspens, et trop peu, pour véritablement en connaître le scénario à venir. Elle en aborde le mystère photographique par des supputations proches de celles émises par le metteur en scène. Cependant elle n'amorce pas, comme lui, l'esquisse d'un récit, mais pose des questions ouvertes, comme autant de pistes à l'interprétation. Selon ces termes, de « ce paysage nous n'avons aucune indication de provenance mais il est traversé par un exotisme à double fond, dont l'un révèle de la géographie mais l'autre touche à nos représentations archaïques »⁷³⁵. Certes l'approche reste vague, mais elle révèle le caractère troublant de la structure par l'imperceptible déclivité du delta qui tend à entraîner l'embarcation et ses occupants endormis au gré de l'onde. Elle perce ainsi une part de l'insaisissable flottement narratif mais ne résout pas pour autant la pesanteur oppressante qu'elle formalise par un questionnement : « À quoi tient l'effet d'inertie de ce paysage qui associe le calme et tourmente ? »⁷³⁶. Il résonne en effet comme une intrigue impénétrable, résistant à l'interprétation par cette réalité à « double fond »⁷³⁷ dont l'essence réside bien au-delà de ce qui paraît être sa limite interprétative.

⁷³³ Exposition *Figures du Sommeil*, Catherine Viollet Commissaire, Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale Guy Moquet, 24 Mars - 6 Mai 2012.

⁷³⁴ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

⁷³⁵ Catherine Viollet (dir.), *Figures du Sommeil*, Textes de Olivier Schefer, Agnès Foiret, Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale Guy Moquet, 24 Mars - 6 Mai 2012, p. 54.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

L'indétermination de la scène résiste et persiste à toute tentative d'interprétation. Elle se scelle dans cette surface à « double fond »⁷³⁸. Elle puise son essence de multiples niveaux de calques où cet habitat flottant est intégré, comme autant de niveaux de lecture susceptibles d'épaissir le flottement dramatique. Car entre inertie et dérive le panorama *Quiète*⁷³⁹ trouble, inquiète, interroge. Sous l'apparente inertie liée à la thématique de l'exposition *Figures du sommeil*⁷⁴⁰ pour laquelle cette photographie fut conçue, une perturbation du visible s'opère. Sous l'assoupissement des silhouettes comme sous l'apparente accalmie de la chaloupe, nous constituons une nouvelle exemplification de la tension. Car comme pour les marines précédentes, une sensible inclinaison du delta entraîne l'embarcation en hors-champ, emportée par l'élan de l'onde, alors que les deux protagonistes à peine visibles sont assoupiés. Seul l'amarrage, numériquement positionné pour retenir le bateau de la dérive paraît les préserver de l'errance, mais pour combien de temps encore ? La sensible inclinaison du delta, l'entraîne par un courant hors champ, et l'extrait de son engourdissement temporaire. Instabilité et vulnérabilité rejouent la pesanteur dramatique de nos panoramas dont la présence humaine s'amenuise. Comme pour dessaisir un peu plus le regardeur de tout indice trop évident, nous dissimulons numériquement les deux protagonistes de cette marine. Comme nous augmentons l'hermétisme de la scène par un panorama conçu sans horizon propice, autre que ces berges à la végétation épaisse, assombries et reconstituées à partir d'une dizaine de prises de vue. À partir de ce panorama, un évanouissement progressif des repères dramatique s'opère jusqu'à dessaisir le regardeur de tout fil dramatique.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

⁷⁴⁰ Exposition *Figures du Sommeil*, Catherine Viollet Commissaire, Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale Guy Moquet, 24 Mars - 6 Mai 2012.

L'hermétisme nous laisserait dans l'obscurité du drame, comme dans la noirceur du tunnel kafkaïen. Il nous abandonnerait à une indécision que les supputations de David Lynch, pas plus que les questionnements de Agnès Foiret ne sauraient résoudre une fois pour toutes. La substance énigmatique nous confronterait ainsi à une résistance durable, à l'instar de l'inquiétude qui s'empare de l'occupant du wagon, qui s'attache désespérément à déceler la moindre lumière au bout de la galerie. Une lueur à laquelle David Lynch s'attache lui aussi pour débiter ses supputations et habiter, d'un couple d'indigents, la demeure aux fenêtres allumées. De cette illumination nous décelons surtout une percée du mystère, une suite à l'indécision. Qu'il s'agisse d'une échappatoire à l'attente romanesque ou d'une issue à l'expectative photographique, une seule détermination fait sens, celle qui nous maintient dans l'attente de perspectives. Elles se révèlent comme autant d'issues loin d'être aussi identifiables que l'approche ligne après ligne de la finalité romanesque, que la lueur au bout du souterrain que le passager du train s'évertue à chercher même s'il « la perd sans cesse »⁷⁴¹. Que devons nous alors envisager quand le drame s'enraye et ne laisse place qu'à la substance d'une énigme hermétique? Quelles perspectives concevoir alors que les supputations ou « les phrases [qui] pressent le « déroulement » »⁷⁴² ne parviennent à fonder un drame soutenable? Surtout de manière plus pragmatique, comment faire de cette tension l'essence d'un drame paradoxalement contraint au dessaisissement narratif?

L'obstacle structuré dans l'image photographique est bien plus incertain que l'impatience soucieuse du voyageur arrêté dans la pénombre d'un souterrain ou que l'empressement du lecteur qui cherche insatiablement une réponse à ses interrogations. Car de l'image panoramique ne poindra pas plus de sortie de tunnel

⁷⁴¹ Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, *op. cit.*, p. 163. Nous reprenons la traduction effectuée par Sebastian Veg, « Kafka : politique de l'inachèvement », *Fabula*, *op. cit.*

⁷⁴² Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81-82.

que de dessein annoncé. Elle lui substituera un flottement dans l'indécis, comme une perspective dont la seule issue viable résidera dans le tâtonnement dramatique. Elle lui préférera une béance insondable imposant une errance face à un événement photographique contenu « dans le vide initial de sa réponse »⁷⁴³.

« la dynamique du texte [...] est donc paradoxale : c'est une dynamique statique : le problème est de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire [...] que le discours doit accomplir s'il veut *arrêter* l'énigme, la maintenir en état d'ouverture. »⁷⁴⁴

« *Maintenir* l'énigme »⁷⁴⁵ dans l'incertitude conditionnerait l'essence de l'instance photographique. Elle déterminerait par une dilatation du drame, entre un mystère énoncé et sa suite annoncée, une dimension formelle. Dans la lignée du code herméneutique, elle se densifierait de la manière dont le lecteur affronte ligne après ligne la résistance du dévoilement narratif. Sans pour autant être dupes du caractère transitoire de la dissimulation barthienne, elle nous offrirait une épaisseur dramatique à traverser. Car contrairement à la « dynamique statique »⁷⁴⁶ du texte qui mènera le récit à sa fin, l'hermétisme du mystère photographique s'imposerait comme une indétermination à éprouver. Il conditionnerait le drame de cette nécessité de suspendre l'énigme. Il le composerait de cette situation de béance nous poussant à l'errance. Ce pourquoi nous ouvrons le propos avant de clore ce chapitre, à la nécessité de générer une énigme suffisamment pesante et impénétrable pour

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*

contraindre l'instance photographique à la tension. Nous pousserons pour cela le dénuement de l'événement à son comble en renforçant le lien conditionné par son indispensable comblement. Nous engagerons le suspens de la scène vers le suspense du genre. En ce sens, dans le sillage de Erwin Olaf, de Salla Tykkä ou de Jesper Just, nous conditionnerons la situation panoramique d'une tension analogue, oppressante, maintenant les sens du spectateur en alerte. Nous densifierons cet état de tension tenu par le questionnement à suivre. Comment exacerber cette appréhension sans décevoir l'espoir de voir et annihiler par la même l'intensité dramatique?

TROISIÈME PARTIE

COMPOSER L'EXPÉRIENCE D'UNE TENSION

CHAPITRE 7 : SUSPENS, SUSPENSION, SUSPENSE

« En bloquant le moment de résolution du récit, on conserve le désir actif, et ce qui reconfigure le récit ce n'est plus le sens qui se trouve au bout, mais l'expérience qu'on en fait au moment présent. C'est comme si l'expérience avait pris la relève de la cohérence narrative. Mais cette expérience n'est plus celle du récit, de l'histoire racontée, mais d'une histoire des images qui provient du cinéma. »⁷⁴⁷

7.1 *Brouiller les pistes*

Le manque deviendrait lacune. Il densifierait l'épreuve panoramique d'une irrésolution conçue comme une interpellation. N'en émanerait nulle attente fondée, nulle perspective évidente, mais une incitation à investir le flottement narratif. Que faire en effet lorsque l'indétermination enraye d'emblée le récit et le contraint à un devenir carencé, pour ne pas dire à un vide au sens étymologique de *vaccus* ? De cette forme du latin classique, nous convoquons le manque. Plus encore nous nous approprions cette consistance dénuée de contenu, dégagée de toute détermination, comme une hypothèse constitutive de l'instance. Nous puisons en effet de la déficience narrative une potentialité susceptible de creuser le drame d'une ambiguïté, d'ailleurs non sans évoquer la volonté de Roland Barthes de le

⁷⁴⁷ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2007, p. 19.

« maintenir en état d'ouverture »⁷⁴⁸. Ce pourquoi engagé dans cette intention, nous ferons de l'indécision l'ancrage d'un égarement narratif. Nous tenterons de dégager l'intrigue de tout conditionnement préétabli afin de la contraindre au flottement. Pour cela nous puiserons du côté des suspensions dramatiques de Edward Hopper, Gregory Crewdson, Erwin Olaf ou de Jesper Just. Nous tirerons du caractère dérangent voire mystérieux de leurs œuvres, picturales, photographiques comme vidéographiques, l'une des conditions *sine qua none* de l'errance. Eu égard à l'action de s'égarer, nous mettrons ainsi à l'épreuve la sagacité du regardeur. Nous le confronterons à un drame intrigant. Nous le pousserons à se demander, quelles perspectives envisager face aux marines panoramiques, comme à la force des vents brumeux des scènes bien plus énigmatiques du col de la Schlucht. Nous l'inciterons à s'interroger sur le devenir de la scène, dans la lignée du scénario avancé par David Lynch, à propos de *House at night*⁷⁴⁹, 2009 de Christian Patterson.

À partir du code herméneutique barthien, nous opérons un glissement vers un code plus hermétique. Nous l'affinons d'un agencement déterminé par la carence d'un mystère à résoudre. Nous le précisons d'une tension structurée par l'indétermination d'un devenir. Plus encore nous le maintenons dans un flottement où « l'incertitude s'accompagne de l'anticipation du dénouement attendu »⁷⁵⁰, si nous reprenons à notre compte les propos de Raphaël Baroni. Car l'anticipation interviendrait comme une conjoncture signifiante pour la composition de l'instance photographique. Elle pousserait non seulement notre recherche sur le pan de la « tension narrative »⁷⁵¹ étudiée par Raphaël Baroni, mais nous engagerait surtout à repenser la « phase

⁷⁴⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 81-82.

⁷⁴⁹ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷⁵⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 123.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.18.

d'attente »⁷⁵² d'une indécision. Elle nous inciterait dans la lignée de Roland Barthes, comme de Raphaël Baroni⁷⁵³, à aborder un repositionnement de la portée opérante de l'événement. En d'autres termes elle nous engagerait à puiser de la « *phase d'attente* »⁷⁵⁴, cette détermination suspendue dans la confusion d'un devenir pourtant supposé. Fort de quoi nous ouvrons notre propos au décalage entre perception et anticipation. N'en démente d'ailleurs la prédestination de la dérive de *Quiète*⁷⁵⁵, comme du renversement imminent d'*Envase*⁷⁵⁶. Nous l'affinons d'un sursis maintenant les perspectives de l'événement dans l'indécision précisée par Raphaël Baroni.

« Le *retard* (désigné parfois par les expressions « *différence* », « *traitement dilatatoire* », « *réticence textuelle* », « *catalyse* » ou « *tmèse* ») configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu. »⁷⁵⁷

Le délai conditionnerait un ressort apte à susciter et attiser l'attente. Il déterminerait une forme de résistance inséparable de celle qui nous occupe. Il poserait par la « *phase d'attente* »⁷⁵⁸ avancée par Raphaël Baroni, une *tension* susceptible de densifier l'épaisseur dramatique. Surtout il préciserait l'instance photographique d'une structure panoramique « pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu »⁷⁵⁹. Car de cette imprécision nous sondons l'essence d'un flottement dramatique susceptible de tenir, si ce n'est de maintenir l'œil en alerte face

⁷⁵² *Ibid.*, p. 123.

⁷⁵³ Nous ne sommes en effet pas sans savoir que Raphaël Baroni appuie une partie de la « *tension narrative* »⁷⁵³ sur les ouvrages de Roland Barthes. N'en démentent d'ailleurs certains emprunts terminologies à son œuvre *S/Z*. Nous relevons à ce propos la « *différence* », p. 181, la « *réticence* », p. 82 ou la « *catalyse* », p. 209. Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*

⁷⁵⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁵⁵ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

⁷⁵⁶ *Envase*, 2010, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 12.

⁷⁵⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*

puisons de cette étape, à désolidariser d'un délai, une dissimulation quant au devenir des événements. Nous sondons un dérochement narratif de l'ambition pousser le regardeur dans une errance imposée. Or comment déposséder la forme photographique de toute histoire établie sans anéantir par la même l'intrigue au sens d'*intrigare*? De quelle manière maintenir l'intérêt du regardeur actif, si nous le confrontons à une indétermination dramatique?

L'intention poétique serait attachée au vide. Elle reprendrait de cette indétermination une errance dramatique qui mènerait le regardeur à s'interroger sur les fondements de la situation. Plus encore elle ferait de sa substance attachée au mystérieux, un flottement intrigant et surtout impénétrable. Ce pourquoi nous rapprochons l'appréhension de l'événement d'une résistance nécessaire des faits à livrer leurs essences narratives. Nous poursuivons en effet une imprécision analogue à celle de *House at night*⁷⁶⁰, 2009 de Christian Patterson que David Lynch ne parvient à combler de son énonciation. Nous visons une incertitude similaire à même de faire obstacle à la compréhension de l'histoire et surtout susceptible de n'en clore les perspectives. Surtout nous ambitionnons l'intention de « la maintenir en état d'ouverture »⁷⁶¹. Pour cela nous poursuivons notre étude de la béance narrative, de cette impossibilité à cerner le drame. Nous l'étayons de la détermination dégagée par Charles Grivel lors de la *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*⁷⁶². Nous nous y référons fort de la manière dont il « ouvre obscurément »⁷⁶³ le récit sur une narration adressée au lecteur, mais « dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées »⁷⁶⁴. Nous y puisons

⁷⁶⁰ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷⁶¹ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81-82.

⁷⁶² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, op. cit.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 261-262.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

une perturbation susceptible de « maintenir en état d'ouverture »⁷⁶⁵ le suspens de l'instance photographique. Fort de quoi nous poussons nos perspectives au domaine littéraire, non moins conscient de persister en marge de l'unité⁷⁶⁶ de l'événement. Nous nous y rapportons afin de préciser à partir de l'énigme émise par Charles Grivel, une « PROPOSITION »⁷⁶⁷ de recherche intéressante et surtout transposable à la structure photographique.

« PROPOSITION : Le récit est énigme. Il se constitue comme dérangement de la communication de l'information seconde : le démenti n'intéresse qu'énigmatisé. Le lecteur assiste au brouillage du drame, il est placé devant un événement, un comportement, etc. dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. [...] Le démenti suppose l'énigme, n'est opérant qu'en tant qu'énigme. L'innovation, en effet, n'est intéressante que dans la mesure où elle est rendue « mystérieuse » [...] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture) qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même.»⁷⁶⁸

L'énigme photographique puiserait une intentionnalité de cette structure « propre à faire deviner »⁷⁶⁹. Elle sonderait de cette dissimulation, la constitution d'une intrigue à décoder. En émanerait une stratégie dramatique basée sur une indétermination à combler. Car l'incertitude de ce jeu de l'esprit mettant à l'épreuve la sagacité du

⁷⁶⁵ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 81-82.

⁷⁶⁶ Nous distinguons l'unité de l'événement photographique de la règle des trois unités, de temps, de lieu et d'action propre au théâtre classique. Néanmoins, nous tirons de cette règle dramaturgique émise par Nicolas Boileau la volonté d'une détermination intrigante. Nous puisons de cette détermination : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli, Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. ». Nous nous attachons à la manière dont il concentre l'intérêt du spectateur autour d'une intrigue troublante, qui l'incite à poursuivre le déroulement de la pièce. Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, Paris, A. Hatier, (1674) 1928, chant 3, vers 45-46.

⁷⁶⁷ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 261-262.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 262.

liseur, façonnerait la façon dont elle conditionne son attention. Elle déterminerait ainsi par cette articulation dramatique la forme particulière par laquelle le lecteur, comme le regardeur, doit s'évertuer à percer le mystère dramatique. Fort de quoi Charles Grivel avance d'ailleurs que « la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace [...] qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même »⁷⁷⁰. Nous en considérons l'affirmation comme une mise en garde. Surtout nous en concevons l'intentionnalité comme une composante susceptible d'épaissir l'épreuve du flottement photographique.

L'énigmatique de Charles Grivel rejoindrait cet état d'indécision. Il ébaucherait pour l'« intérêt romanesque »⁷⁷¹ une structure mystérieuse susceptible de densifier l'instance photographique. Ce pourquoi nous puisons du flou dramatique un ressort susceptible de dynamiser l'attente. Nous relevons de la manière dont le « lecteur assiste au brouillage du drame »⁷⁷² une détermination pertinente. Nous sondons notamment de l'incertitude énigmatique qui lui est imposée l'hypothèse d'une *tension* dramatique transposable à l'instance photographique. Or comment générer ce type d'intensité au creux d'une image fixe ? Dans l'intention de répondre à ce questionnement et d'en saisir toute la complexité nous partons de la structure d'une photographie tout aussi indécise que *House at night*, 2009⁷⁷³ de Christian Patterson. Car il nous importe de dégager de la composition panoramique de *Baie*, 2012⁷⁷⁴ une intensité pesante. Il s'agit de révéler sous la surface de l'image la constitution d'un agencement basé sur le manque et son besoin de comblement. Dans cette intention

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 261-262.

⁷⁷¹ Nous empruntons l'« intérêt romanesque » au titre de Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, op. cit.*

⁷⁷² *Ibid.*, p. 261-262.

⁷⁷³ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁷⁷⁴ *Aquilon*, 2012. Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

tout comme David Lynch⁷⁷⁵, nous abordons ce panorama par l'ébauche de suppositions. Après avoir levé le voile sur la structure interne de l'image, nous lierons agencement formel et interrogations du regardeur, pour mettre en valeur l'épaisseur dramatique numériquement constituée.

Sous la brume chassée par les vents se révèle une route sinueuse à flanc de montagne. Elle se dévoile sous les tourments climatiques et semble mener jusqu'à une bâtisse imposante, isolée qu'aucune âme ne semble plus habiter. L'absence de protagoniste, tout comme le caractère pesant et énigmatique de la scène, laisse le regardeur dans l'indécision. Nulle présence, ni indication, ne lui permet de présager les prémices d'une trame narrative. Nous ne lui livrons qu'une scène démunie de toute empreinte humaine et renforçons son caractère inhospitalier. Car plus qu'une suppression numérique de tout signe de vie, par un système de calques, nous avons soumise la forme du col à la pesanteur énigmatique. Pour cela nous avons cabré le pan gauche de la photographie pour renvoyer le regard, par une oblique, vers le fragment de route inférieur. Un morceau de chaussée volontairement rehaussé en regard de son placement originel pour rendre tout accès à la demeure impossible. Car si le regard suit son cheminement, l'angle qui lui est imposé rend la route impraticable et fait peser sur une venue hypothétique un péril potentiel. L'atmosphère d'ensemble en renforce l'effet. Elle intervient par un assombrissement de la scène autour de la brume présente lors de la prise de vue. Puis se renforce par une accentuation des vents par une inclinaison excessive du pan gauche, de l'arbre qui se détache du ciel notamment. L'ensemble de la structure, basée sur une cinquantaine de fragments se soumet alors à nos intentions énigmatiques. Elle se plie aux exigences poétiques, car de la structuration de la scène dépend la béance

⁷⁷⁵ David Lynch, « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées », La plateforme Paris Photo, *op. cit.*

dramatique comme les interrogations qu'elle suscite chez celui qui examine, analyse, scrute le panorama.

La composition de l'image soumet le regardeur à une errance visuelle et narrative. Il doit faire face à l'hermétisme de la vue et se satisfaire des seuls éléments qui lui sont donnés à voir. Il s'attache alors à chaque signe, chaque indication susceptible de le mener à envisager une suite. Tout comme David Lynch, et même si l'univers photographique ne se réduit pas à l'habitation, il l'inspecte à la recherche de possibles occupants, ou d'une éventuelle activité, en mesure de sortir l'image du suspens. À la vue de deux fenêtres entrouvertes sur le côté gauche de la demeure, il s'engouffre alors dans des supputations. Des hypothèses s'ouvrent avec elles, comme autant de propositions hypothétiques que nous interrompons, leur préférant le flottement indéci de la scène. L'errance est en effet sollicitée comme essence indispensable de l'instance photographique. Ce pourquoi nous avons volontairement vidé de tout élément parasite le paysage, afin de préserver et d'exacerber son caractère incertain, voire oppressant. Si nous délaissions de plus en plus toute présomption narrative c'est dans l'ambition de générer un flottement énigmatique, soit de manière pragmatique de constituer un écho à ce que Raphaël Baroni nomme le « vide initial »⁷⁷⁶. Car de ce vide, de cette forme inoccupée nous convoquons un espace de projection. Nous l'invitons à investir la scène comme la béance laissée entrouverte par les fenêtres de la demeure. Serait-elle pour autant en mesure d'accrocher l'œil, eu égard au postulat de Raphaël Baroni ? Serait-elle à même d'inciter le regardeur à prolonger le drame par d'hypothétiques présomptions, tel que nous pouvions l'avancer précédemment ? C'est à déterminer cette « *phase d'attente* »⁷⁷⁷ que nous convie la suite de notre recherche. Surtout c'est à clarifier et

⁷⁷⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 72.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

systematiser cette structure énigmatique jusqu'au dessaisissement de l'intrigue, que nous engage l'indispensable précision de la notion d'instance photographique.

La béance narrative du paysage montagneux amorce un conditionnement inquiétant. Elle pose les jalons d'incidences susceptibles de densifier, à partir d'indices, une imprécision troublante. Elle convie le regardeur, par le besoin d'en connaître davantage, à s'interroger sur le caractère lacunaire de la scène. Que présage en effet ces deux fenêtres ouvertes aux quatre vents qui laissent l'intérieur de la bâtisse accessible ? Plus encore qu'annonce la présence de cette route sinueuse ? Augure-t-elle une arrivée potentielle ? Quant au caractère anecdotique du circuit de cette luge d'été usée par le temps, préservée de la retouche et laissée là comme un tube serpentant le col, ébauche-t-elle un présage ? Ces indices visuels ouvrent à nombre d'interrogations comme autant de perspectives hypothétiques en mesure de pousser le drame vers une pesanteur oppressante. En émane un flottement indécis que nous concevons à la source de l'intrigue, à la base d'un possible questionnement narratif. Or comment déposséder le drame de son histoire tout en maintenant son caractère intrigant ? Tel est le conditionnement que nous devons aborder et préciser dans l'optique de systématiser cette détermination susceptible de résister à toute interprétation. L'instance deviendrait dès lors cette structure narrative en mesure d'entraîner le suspens vers cette énigme persistante. Elle serait cette profondeur dramatique susceptible de se refuser à toute appropriation, à toute supposition. En cela elle se préciserait d'une autre forme de « réticence »⁷⁷⁸, en mesure de formaliser un dispositif photographique « énigmatisé »⁷⁷⁹, si nous détournons les termes sur la production de l'intérêt romanesque de Charles Grivel. Elle se déterminerait dans cette autre voie tournée vers un mystère insondable, non sans évoquer le « code

⁷⁷⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 269.

⁷⁷⁹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, op. cit., p. 261-262.

herméneutique »⁷⁸⁰ de Roland Barthes dont « le problème est de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »⁷⁸¹.

7.2 Conditionner une errance

L'instance photographique se densifierait de ce besoin énigmatique. Elle y trouverait cette obscurité, cette nécessité équivoque à même de conditionner un flottement intrigant. Elle puiserait de ce mystère, une imprécision susceptible de pousser le regardeur à appréhender la scène. Elle le laisserait en proie au doute comme à l'incertitude et puiserait de cette indétermination troublante une forme opérante. Autrement dit, elle dégagerait du manque, une extrapolation nécessaire. Ce pourquoi nous sollicitons du caractère énigmatique de la scène, une aptitude tensive. En dépendrait une forme de « dynamique statique »⁷⁸² à même de formaliser le drame d'une pesanteur mystérieuse. Nous en concevons l'intentionnalité fort du « code herméneutique »⁷⁸³ de Roland Barthes sur lequel nous revenons. Car la force du drame photographique résiderait dans le « problème [...] de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »⁷⁸⁴. Plus encore elle s'accorderait avec cette difficulté de conditionner par un mystère à résoudre, « tout un espace dilatatoire »⁷⁸⁵ énoncé lors de son essai intitulé *S/Z*⁷⁸⁶.

« La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc

⁷⁸⁰ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁸² Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*.

paradoxale : c'est une dynamique statique : le problème est de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le déroulement de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire [...] c'est entre la question et la réponse tout un espace dilatatoire »⁷⁸⁷

Le caractère intrigant de la scène photographique dépendrait-il pour autant, d'un ressort analogue ? La question se pose et s'engage dans cette voie entrouverte par un phénomène à élucider. Nous en faisons la configuration d'une *tension* tenue par une résolution en attente. Fort de quoi une contiguïté évidente avec le propos en cours se dévoile et semble prolonger le ressort du romanesque gracquien d'un problème à résoudre. Car dans le sillage de l'attente à combler de la nouvelle de Julien Gracq *La Presqu'île*⁷⁸⁸, se pose une autre forme de composition dramatique frustrante. Même si dans le cas de l'instance photographique, le contrat de lecture n'est pas rompu, le regardeur est contraint d'éprouver le flottement narratif. Comme le lecteur, il n'a d'autre choix que de s'interroger sur la suite des événements. Pourquoi n'était-elle pas à bord du train de 12h53 ? Sera-t-elle dans le suivant ? Ou a-t-elle déjà renoncé à rejoindre Simon, le laissant dans l'attente ? L'instance photographique puiserait de cette « vérité à déchiffrer »⁷⁸⁹, si nous empruntons les termes de Roland Barthes, une errance narrative à traverser.

L'incertitude induite par l'énigme conditionnerait l'agencement de l'événement photographique. Elle l'assignerait d'un doute en mesure d'oppresser la scène. Elle le préciserait d'une intrigue à même d'épaissir la situation dramatique de l'oxymore

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁸⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île*, Paris, Éditions Corti, 2008 (1970).

⁷⁸⁹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 81.

d'une « dynamique statique »⁷⁹⁰ empruntée à Roland Barthes. De cette figure rhétorique nous prélevons surtout cette potentialité « dilatatoire »⁷⁹¹ conditionnée par une *tension* entre le problème et sa résolution attendue. Nous en décelons une structure transposable à l'instance photographique, dont la difficulté reste toutefois « de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »⁷⁹², si nous reprenons les propos barthiens pour poser la problématique en cours. L'apport de *S/Z*⁷⁹³ deviendrait ainsi d'autant plus déterminant qu'il nous conduirait à repenser l'essence dramatique au creux de ce lien entre l'énigme et sa réponse attendue. Plus justement elle nous mènerait à reconsidérer le flottement de cette dilatation » en mesure de densifier le drame d'un suspense, si ce n'est d'un suspense troublant. Or comment pourrions nous envisager une telle hypothèse sans craindre de ne parvenir à conserver le trouble dans l'indécision, sans faillir à sa mise en garde ? Une réponse semble s'ébaucher de l'indétermination mystérieuse qui pèse sur la scène. Une proposition paraît prendre forme dans le sillage de *The Lonely Villa*⁷⁹⁴, 2004 de Jesper Just par un flottement dramatique intrigant. Nous quittons pour cela la forme littéraire pour revenir au défilement des images, afin d'éclairer nos recherches d'une autre pièce vidéo susceptible d'instruire le caractère impénétrable de l'instance photographique.

L'anomie de l'œuvre de l'artiste finlandaise Salla Tykkä s'impose comme une exemplification signifiante d'un énigmatique oppressant. Elle pousse les limites de la narration jusqu'au dessaisissement. Elle transpose ainsi la substance narrative vers une expérience dramatique avancée par Marie Fraser lors de son catalogue

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Jesper Just, *The Lonely Villa*, Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Courtesy Galleri Christna Wilson ; New York, Perry Rubenstein Gallery, 2004. Pièce présentée au MAC/VAC, puis à l'Hôtel du Vergeur, Reims, Collection FRAC Champagne-Ardenne.

d'exposition *Explorations narratives/Replaying narrative*⁷⁹⁵. De cette analyse éditée à l'occasion du *Mois de la Photo de Montréal* nous concevons une capacité poïétique susceptible de faire front au problème induit par Roland Barthes « de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »⁷⁹⁶. Ce pourquoi nous puiserons de la vidéo intitulée *Zoo*⁷⁹⁷, 2006, tout comme Marie Fraser le fait pour exercer une redéfinition des codes narratifs, une influence poïétique. Pour cela nous nous intéressons tout d'abord à la *tension* fascinante qui semble conditionner l'œuvre d'un hermétisme troublant. Nous nous y rapportons fort de cette pesanteur potentiellement transposable à l'intention panoramique. Nous reportons alors notre attention sur la menace qui conditionne les déambulations de la figure féminine et laisse place à une fuite de plus en plus pressante, voire oppressante. À mesure que le pas de la silhouette s'accélère, le ressort dramatique s'emballe et nous laisse en proie à une angoisse. Il nous confronte à une *tension*, dont paradoxalement nous ne parvenons à déceler le fondement. C'est à ce paradoxe que tient notre intérêt et s'ouvre notre recherche. C'est autour de cette pesanteur fascinante que nous réduisons l'étude de la contribution de Marie Fraser, comme nous délimiterons dans un premier temps l'étendue de notre analyse.

La reconfiguration narrative élaborée par Marie Fraser, appuyée sur l'œuvre de Salla Tykkä amorce une nouvelle voie possible en réponse au problème barthien. Elle avance une *tension* susceptible de densifier l'intrigue en dépit du dessaisissement narratif de *Zoo*⁷⁹⁸, 2006. Fort de quoi nous prolongeons l'hypothèse d'un report de la substance dramatique vers la reconfiguration des tenants et des aboutissants du récit ici avancée lors du catalogue d'exposition.

⁷⁹⁵ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁷⁹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 81.

⁷⁹⁷ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006. Trailer visible sur le site internet de l'artiste, <http://www.sallatykka.com>.

⁷⁹⁸ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.



Salla Tyykka, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital
Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006

« En bloquant le moment de résolution du récit, on conserve le désir actif, et ce qui reconfigure le récit ce n'est plus le sens qui se trouve au bout, mais l'expérience qu'on en fait au moment présent. C'est comme si l'expérience avait pris la relève de la cohérence narrative. Mais cette expérience n'est plus celle du récit, de l'histoire racontée, mais d'une histoire des images qui provient du cinéma. »⁷⁹⁹

La préservation d'un état de convoitise s'énonce dans les propos de Marie Fraser comme une parade à l'inaboutissement dramatique. Il fait sens face à l'avertissement barthien. Néanmoins lorsque l'énigmatique ne se prolonge plus de cette réponse attendue, comment préserver l'attente? L'interrogation puisse de l'expérience ici avancée une hypothèse de recherche exploitable. À l'appui du synopsis de *Zoo*⁸⁰⁰, 2006 nous allons donc tenter d'esquisser les contours d'un drame orienté vers l'« expérience qu'on en fait au moment présent »⁸⁰¹. Pour cela nous adopterons le point de vue du spectateur pour éprouver et analyser la sensation pressante, voire oppressante mise à l'œuvre dans la vidéo de Salla Tykkä.

L'expérience de la tension mise en avant par Marie Fraser serait susceptible d'éclairer l'intentionnalité pesante de la posture aux aguets de *Casemate*, 2011⁸⁰², comme le caractère oppressant de *Baie*, 2012⁸⁰³. Elle serait à même de densifier l'instance photographique des constituants dramatiques de *Zoo*⁸⁰⁴, 2006 comme de celle du suspense hitchcockien⁸⁰⁵. Un rapprochement qui pourrait certes nous être reproché, mais dont nous allons nous expliquer, car celui-ci est loin d'être fortuit. Tout d'abord

⁷⁹⁹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁸⁰⁰ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁰¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁸⁰² *Casemate*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 11.

⁸⁰³ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁸⁰⁴ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁰⁵ Nous ouvrons notre propos au rapprochement, postérieur à notre écrit, effectué par Jean-Max Colard entre la pièce ici étudiée, à savoir *Zoo*, 2006 de Salla Tykkä et le suspense hitchcockien. Jean-Max Colard, « Le moment Hitchcock de l'art contemporain », *Hitchcock vu d'aujourd'hui : Les Inrocks Hors série*, Paris, Les Editions Indépendantes, p. 38-42.

il s'appuie sur le sous-titre « suspense post-hollywoodien »⁸⁰⁶, employé par Marie Fraser pour évoquer un scénario soutenu par une tension. Nous nous y référons d'autant plus fort de la dynamique à l'œuvre dans la vidéo de Salla Tykkä. L'artiste nous convie à observer une figure féminine blonde vêtue d'un tailleur sombre⁸⁰⁷ dans ses déplacements. Derrière cette femme au caractère strict et daté, non sans rappeler les protagonistes de *Grief*, 2007⁸⁰⁸ d'Erwin Olaf ou les actrices hitchcockiennes, nous parcourons les allées d'un zoo. Nous arpentons les sentiers entre cages et enclos, dont nous ne percevons paradoxalement pas les occupants. Nous la suivons, voire la poursuivons dans les méandres de cette courte fiction tout à la fois flottante et scandée par ses déambulations. Très vite le trouble s'instaure et nous impose l'hermétisme d'une narration dont nous ne paraissions avoir les clés. Nous nous attachons alors à chaque plan, signe ou note musicale comme à un indice. Le calme des premières prises de vue laisse rapidement place à une angoissante sensation de risque. Un péril inconnu et néanmoins pesant s'intercale aux plans du jardin zoologique, à ses prises de vues photographiques. Les plans brusques d'un jeu aquatique agressif parasitent les scènes animalières et ponctuent le drame d'une intensité de plus en plus vive et pesante. Ils nous mènent à présager une fin angoissante, comme une menace oppressante qui scande la vidéo d'une tension de plus en plus étouffante. À mesure que le rythme musical s'intensifie et le pas de la figure féminine se presse, nous éprouvons la sommation d'un danger tout à la fois imminent et paradoxalement insaisissable.

⁸⁰⁶ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 18.

⁸⁰⁷ Nous noterons la référence évidente faite aux films d'Alfred Hitchcock. Le choix de la figure féminine n'est en effet pas sans rappeler la récurrence des femmes blondes, de Kim Novak ou Tippi Hedren, comme premier rôle dans ses films. Une analogie d'ailleurs notée dans les terms accompagnant l'exposition monographique de l'artiste au S.M.A.K en 2006 : « Dans 'Zoo', Tykkä apparaît indirectement, comme Alfred Hitchcock dans ses films. Vêtue d'un manteau rétro, l'actrice Finlandaise Terhi Suorlathi fait penser à la fois à Kim Novak et à Tippi Hedren, actrices préférées d'Hitchcock. L'appareil photo réflex à l'épaule, sa tenue, sa coiffure tirée en arrière, la musique mélodramatique et le lieu sont autant d'hommages qui invitent à la comparaison avec des films tels que *Les Oiseaux*. ». « Salla Tykkä », S.M.A.K, 08 septembre - 01 octobre 2006, [En ligne]. 08 juillet 2006, disponible sur <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?la=fr&id=352>, consulté le 09 septembre 2008.

⁸⁰⁸ Erwin Olaf, série *Grief*, DV couleur, 3'59'', Pays Bas, 2007.

Entre indécision narrative et angoissante sensibilité, Salla Tykkä semble nous prendre au piège. Tels les animaux en cage, que nous ne parvenons à percevoir, nous sommes à notre tour les captifs d'une « tension entretenue par le récit, dans ce nœud coulant, toujours plus serré »⁸⁰⁹ qui nous pousse à persister malgré l'indétermination de la scène. Nous sommes contraints à l'ambiguïté narrative de prises de vue perceptibles via l'objectif de l'appareil photographique qu'elle tient en main. Nous sommes réduit à percevoir la situation à travers les grillages, filets ou vitrages. Plus que tout nous sommes soumis à l'incompréhension de scènes aquatiques qui apparaissent comme des flashes intempestifs. Que déceler en effet de cette double captivité si ce n'est l'impression d'un enfermement inquiétant susceptible de nous mener à craindre une issue défavorable pour la figure féminine ? De l'univers du zoo animalier aux profondeurs de la piscine, l'indétermination règne et nous pousse dans nos retranchements. L'indécision nous conduit sur le pan d'une tension. Elle nous pousse sur le pan d'une épreuve au dévoilement oppressant. Fort de quoi nous opérons un rapprochement entre l'indécision qui plane sur la scène de *Zoo*⁸¹⁰ et le postulat déployé par Raphaël Baroni lors de l'essai *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*⁸¹¹.

« ce qui fait le cœur vivant de la narrativité réside précisément dans [la] tension entretenue par le récit, dans ce nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire, qui nous rattache à lui, qui creuse la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain, par la crainte ou l'espoir qui en découle. »⁸¹²

⁸⁰⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁸¹⁰ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸¹¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit.

⁸¹² *Ibid.*, p. 17.

L'intensité dramatique prendrait forme de ce « nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire »⁸¹³. Elle poserait par cette détermination empruntée à l'étude littéraire l'hypothèse d'un ressort concevable dans la vidéo *Zoo*⁸¹⁴ comme dans l'épreuve panoramique. Elle préciserait par « la crainte ou l'espoir qui en découle »⁸¹⁵ une orientation susceptible d'opérer une tension au cœur du drame. Nous en sollicitons le ressort, comme une dynamique susceptible de générer au creux de l'indécision, une oppression analogue à celle qui plane sur la vidéo de Salla Tykkä. Fort de quoi nous ouvrons, dans le sillage de cette artiste finlandaise notre champ de recherche à un nouveau concept d'intention. Nous concevons de la substance pesante de son œuvre, la dimension obscure, équivoque de l'énigme. Elle nous pousserait à redouter les pérégrinations de la silhouette féminine dans les allées de ce zoo animalier, comme les mouvements brusques de ce jeu aquatique. Ce pourquoi nous puisons de cette tension palpable et effective une intention poïétique. Nous sondons de l'expectative que nous impose les douze minutes de plus en plus haletantes de *Zoo*⁸¹⁶ une pesanteur oppressante, voire palpitante, à même de conditionner le contenu photographique. Or comment pourrions nous renforcer de cette perspective tout à la fois mystérieuse et inquiétante, la force du drame panoramique alors qu'aucun rythme, aucune issue ne scande l'image ? Comment envisager en ce sens, dans la lignée de Raphaël Baroni, une pression susceptible de creuser « la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain »⁸¹⁷ ?

De l'impossible comblement de l'expectative, aux doutes suscités par une séquence énigmatique, un ressort analogue se manifeste. Il prend forme d'une pesanteur

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸¹⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁸¹⁶ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸¹⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

mystérieuse et néanmoins capable de conditionner une « tension narrative »⁸¹⁸. Il se rapprocherait ainsi d'une forme déviée du postulat de Raphaël Baroni. Car même si nous nous dissociions de sa portée narrative, nous puisons de son concept une forme opérante. Nous sollicitons pour cela l'épreuve d'une menace tout aussi évanescence que celle qui oppresse la figure féminine de *Zoo*⁸¹⁹. Nous en concevons une pesanteur indécise mettant à l'épreuve la sagacité du regardeur, par l'indétermination qui plane sur le drame. D'où provient en effet ce péril imminent qui semble peser sur elle ? Quelle menace semble lui faire presser le pas jusqu'à la fuite, si ce n'est cette pesanteur énigmatique ? Que pouvons nous déceler de cette intensité grandissante basée sur les enchâssements récurrents de scènes brutales de joutes subaquatiques ? En réponse à ses questionnements, nul semblant narratif, aussi infime soit-il, ne prend forme. Seul persiste un événement obscur, déroutant, dans la lignée de l'énigme. Nous nous y rapportons d'autant plus fort de cette tension qui parvient à constituer crescendo une pesanteur de plus en plus palpable au cœur de *Zoo*⁸²⁰, et ce en dépit du dessaisissement narratif. Nous nous y référons dans l'intention non dissimulée de générer un ressort analogue au creux de l'instance photographique. Dans cette intention nous ouvrons notre étude à la « réinterprétation remarquable des mécanismes du suspense »⁸²¹ effectuée par Salla Tykkä et soulignés par Marie Fraser⁸²².

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹⁹ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁸²² Marie Fraser avance à ce propos un usage détourné du son emprunté au suspense. Dépossédé de son usage conventionnel, il devient autonome et structurant d'un suspense dénué de fondement narratif. « Dans *ZOO*, la qualité de l'image et du son révèle encore du suspense mais sans le support du récit, comme si l'expérience cinématographique du suspense était familière à la culture occidentale au point où la trame sonore n'a qu'à y faire une brève allusion pour que son atmosphère resurgisse instantanément dans note esprit. », *Ibid.*

7.3 Devancer le risque

La dépossession de *Zoo*⁸²³ de tout scénario, si le terme peut encore être employé aux vues de l'évanouissement des repères, conditionne l'intensité dramatique. Par un report de l'essence narrative sur l'expérience, elle dévie les paradigmes fictionnels. Elle les vide de leur substance pour les reporter vers l'errance. Celle de la silhouette féminine tout d'abord qui semble accélérer le pas, mais aussi celle de regardeur qui n'a d'autre choix que d'éprouver la pesanteur de la scène. Il n'a d'autre possibilité que d'éprouver la menace qui semble inquiéter puis paniquer la silhouette à laquelle nous nous identifions. Nous sommes alors pris dans cette gradation inquiétante qui ne cesse de croître, malgré l'indécision dramatique, jusqu'à ce que finalement la silhouette féminine que nous épions se jette à l'eau. Nous sommes confrontés à la tension que l'artiste nous impose. Nous sommes ainsi assignés à une sensation angoissante analogue à celle du suspense cinématographique, même si l'œuvre de Salla Tykkä déroge à la nécessité « que le spectateur sache »⁸²⁴.

« Pour Hitchcock, la tension dramatique implique que le spectateur sache, de manière à ce qu'il puisse anticiper ce qu'il va se passer. La tension dramatique, comme le souligne Roland Barthes, se construit grâce à une indétermination quant à la façon dont le récit s'achèvera. »⁸²⁵

L'indétermination dramatique dérogerait à cette nécessité de savoir, soulignée par Marie Fraser. Elle transgresserait l'anticipation indispensable avancée par Alfred Hitchcock. Toutefois, entre devancement troublant et indécision ne réside-t-il pas un doute analogue ? Le cinéphile hitchcockien comme le lecteur barthien ne redoutent-

⁸²³ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸²⁴ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁸²⁵ *Ibid.*

ils pas d'une manière similaire une tension entretenue par un devenir pesant ? À la frontière des dynamiques romanesque et filmique nous concevons une résonance susceptible de configurer le drame d'une dimension captivante. Autrement dit nous cherchons à transposer au creux de l'indécision photographique une tension susceptible de dépasser les « questions auxquelles vous, spectateur, aurez à répondre »⁸²⁶. Nous sollicitons au-delà de l'intentionnalité de la bande annonce de *L'année dernière à Marienbad*⁸²⁷ de Alain Resnais, une intensité certes intrigante, mais d'autant plus inquiétante qu'indécise.

La force de l'indétermination résiderait dans le conditionnement de ce doute et de son ressort intrigant. Dans le prolongement de la « stratégie narrative »⁸²⁸ elle se concrétiserait d'une autre forme d'« incertitude beaucoup plus générale que l'on pourrait définir [...] comme l'opacité ontologique du futur »⁸²⁹ en accord avec Raphaël Baroni. Entre indécision et hermétisme nous resserrons donc nos intentions. Nous sollicitons une ambiance oppressante à même d'attiser par un mystère à résoudre le caractère pesant de la scène. Nous revenons pour cela plus précisément sur la tournure troublante, pour ne pas dire angoissante, de l'œuvre de Salla Tykkä. Nous concevons cette fois les angles morts de la tension fascinante qui structure la vidéo. Il nous importe en effet de déceler de son indétermination narrative l'élément constitutif du ressort dramatique qui pousse le calme de la déambulation, vers l'emballement oppressant de cette fuite dans les allées du parc animalier. Plus précisément nous nous intéressons à ce qui potentiellement pourrait intervenir dans l'œuvre comme un opérateur de tension. Nous avons dans cette intention abordé

⁸²⁶ Extrait de la voix-off de la bande-annonce du film, 6'28". Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de Alain Robbe-Grillet, n&b, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 266.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 269.

l'anticipation, l'énigmatique. Dès lors nous les précisons de la manière dont « l'interprète est amené à identifier une *incomplétude provisoire du discours* »⁸³⁰.

« Le *nœud* produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de tension. Que ce questionnement soit lié à un pronostic ou un diagnostic concernant la situation narrative, l'interprète est amené à identifier une *incomplétude provisoire du discours* qui peut être verbalisée sous la forme d'interrogations diverses du type « Que va-t-il arriver ? », « Que se passe-t-il ? » ou « Qu'est-il arrivé ? ».⁸³¹

De présomptions en suppositions la substance dramatique semble déborder le suspens d'une détermination pesante. Elle paraît conditionner la nécessité de comprendre la fuite de plus en plus haletante de la silhouette féminine de *Zoo*⁸³². Ce pourquoi nous précisons notre approche de la *tension* de cet extrait de *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*⁸³³. En dépit du fait que nous nous dissociions d'emblée de cette « mise en intrigue »⁸³⁴ par la curiosité défendue par Raphaël Baroni, nous concevons une intentionnalité analogue quant à la production d'un ressort intrigant. Même s'il s'agit bien plutôt dans notre cas de nous inscrire sur le pan d'une angoisse cinématographique, notre intérêt se précise autour d'un dessaisissement dramatique. N'est-ce pas en effet l'état d'incertitude, voire de suspicion, suscité par le synopsis fascinant de *Zoo*⁸³⁵ qui attise une détermination alarmante ?

L'énigmatique dans sa portée tout à la fois hermétique et inquiétante pose les bases d'un drame troublant. Il dresse les fondements d'un suspens d'autant plus

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² Salla Tyykka, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸³³ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 320.

⁸³⁵ Salla Tyykka, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

intéressant qu'il semble éclairer le mystère inquiétant de *Aquilon*, 2012⁸³⁶. De la frayeur dévoilée par la figure féminine en fuite dans les sentiers du parc animalier, aux hypothèses dramatiques maintenues dans l'ambiguïté de la structure photographique, une *tension* comparable paraît prendre forme. Elle semble émaner de la pesanteur de cette indécision dramatique à laquelle nous n'avons d'autres issues que d'émettre des suppositions. Comme une réponse à la bande annonce d'Alain Resnais, nous faisons face à l'indécision narrative qui régit la scène. Nous posons par nombre d'hypothèses dramatiques des perspectives à l'herméticité revendiquée de la scène panoramique. Un véhicule bravera-t-il cette route sinueuse jusqu'à l'habitation ? L'ouverture béante de la fenêtre laisserait-elle pressentir le caractère inoccupé, voire inhospitalier de cette auberge abandonnée à la brume ? Autant de questions laissées en suspens par cette structure hermétique que nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher de l'« *incomplétude provisoire du discours* »⁸³⁷ avancée par Raphaël Baroni. Une insuffisance que nous dissociions néanmoins de la curiosité « visant à anticiper la clé de l'énigme »⁸³⁸ pour lui préférer une appréhension comme substance photographique.

L'épreuve de l'énigmatique se constituerait de ce besoin d'en connaître d'avantage. Elle se conditionnerait de cette nécessité liée à la « dynamique de l'incertitude anticipatrice »⁸³⁹ de Raphaël Baroni. Elle se préciserait de cette perspective maintenue en attente par une interrogation non sans évoquer la publicité par laquelle il étaye son propos. Nous nous y rapportons fort de ce que Raphaël Baroni nomme l'« entre-temps »⁸⁴⁰ par une digression publicitaire menée par la société générale d'affichage

⁸³⁶ *Aquilon*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

⁸³⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

suisse en 1999⁸⁴¹. Nous nous y référons fort de la dynamique sollicitée entre l'interpellation du slogan « Qui connaît Angie Becker ? »⁸⁴² et sa réponse attendue. Entre cette interrogation et le second panneau publicitaire « Angie Becker le prouve : avec les affiches de la SGA, on se fait connaître en un rien de temps », nous nous intéressons aux « efforts interprétatifs »⁸⁴³ ici convoqués.

« Entre-temps, l'impatience du public, son désir de reprendre un contrôle partiel sur cette situation communicationnelle stratégiquement troublée, encouragerait la production d'efforts interprétatifs visant à anticiper la clé de l'énigme. Ainsi qu'on le constate, cette dynamique de l'incertitude anticipatrice (sous la forme d'un *diagnostic*), cette polarisation du discours vers un dénouement attendu ressemble beaucoup à un phénomène de mise en intrigue par la curiosité »⁸⁴⁴

Nous sondons de cette « mise en intrigue par la curiosité »⁸⁴⁵ un ressort potentiel conditionné par l'attente. L'attente d'une réponse espérée, mais surtout une sollicitation induite par l'interrogation. Elle intervient dans ce cas par un questionnement posé au passant et laissée en suspens. Plus justement elle semble donner forme à l'envie d'en connaître davantage sur Angie Becker, par la

⁸⁴¹ Nous reprenons ici l'article ventant les mérites de cette campagne publicitaire : « Fin juillet, de mystérieuses affiches ont fait leur apparition dans les villes suisses. Des affiches très simples avec la photo d'une jeune femme en guise de visuel et un slogan en forme de question « Qui connaît Angie Becker ? ». Durant deux semaines, les passants ont ainsi pu découvrir et suivre la jeune Angie Becker dans un bus, chez elle, à son bureau... sans un mot d'explication supplémentaire. De quoi s'agissait-il ? L'affaire commençait à devenir sérieuse, quand, enfin, la réponse arriva, évidemment sous la forme d'une nouvelle affiche. On y retrouvait la même femme avec un texte explicatif : « Angie Becker le prouve : avec les affiches de la SGA, on se fait connaître en un rien de temps. ». Victoria Marchand, *PME Magazine*, Genève, Éd. Axel Springer Suisse, novembre 1999, [En ligne]. 01 novembre 1999, disponible sur <http://www.raa.ch/new/new-7-12-00.htm#no32>, consulté le 25 juin 2011.

⁸⁴² « Étude d'affichage Suisse SGA : Le cas Angie Becker », Campagne publicitaire SGA, Été 2009 [En ligne]. 20 mai 2010, disponible sur http://www.apgsga.ch/media/filer_public/2010/05/20/a_le_cas_angie_becker_1999.pdf, consulté le 10 octobre 2013.

⁸⁴³ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 320.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*

« polarisation »⁸⁴⁶ avancée par Raphaël Baroni. Nous y puissions donc une intentionnalité intrigante notable pour l'instance photographique. Même si nous ne pouvons nous résoudre à concevoir cette manifestation dans sa réduction à la simple envie d'en savoir plus, nous y puissions une ouverture poïétique. Nous nous désolidarisons donc de ce désir plus ou moins opportun d'en connaître d'avantage, pour nous attacher à une autre forme de « phénomène de mise en intrigue »⁸⁴⁷. Nous délaissions ainsi la curiosité suscitée par Raphaël Baroni, pour reporter notre attention sur une autre forme de *tension* susceptible de troubler *l'expérience*. Nous reportons pour cela notre attention sur la structure médiatique du *tease*. Autour de cette résolution nous concevrons dès lors l'instance photographique, dans une forme de perplexité en mesure d'attiser l'impatience d'une solution présumée, plus encore de troubler le temps durant lequel ce dénouement est escompté.

De l'attente curieuse à l'attente captive, nous précisons nos intentions. Surtout nous clarifions la dimension inquiétante qui pousse la figure féminine dans les allées de ce parc animalier, vers une *tension* analogue à celle entretenue par l'errance du « *Petit Poucet* ou la promenade du *Petit Chaperon rouge*⁸⁴⁸ »⁸⁴⁹. Un apport au fabuleux déterminant dans le glissement de la « curiosité »⁸⁵⁰ avancée par Raphaël Baroni, à une autre manifestation de l'intrigue conditionnée par la crainte. Même si ce détour par les contes paraît nous détourner de notre intention première, la relation entre fable et suspense, ici ouverte par François Truffaut fait sens. Nous décelons de son

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ François Truffaut fait ici référence à la tradition des contes oraux et plus précisément à l'errance imposée aux protagonistes.

Charles Perrault, « Le Petit Poucet », *Les Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Éd. Claude Barbin, 1697.

Charles Perrault, « Le Petit Chaperon Rouge », *Les Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Éd. Claude Barbin, 1698.

⁸⁴⁹ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Éd. Seghers, 1975, p. 18.

⁸⁵⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 320.

essai *Le cinéma selon Hitchcock*⁸⁵¹, une détermination empruntée au suspense cinématographique intéressante pour notre postulat photographique. Nous sollicitons son ambition « de nous émouvoir d'avantage, de nous faire battre le cœur plus fort »⁸⁵². De l'imminence d'un surgissement qui pousse le jeune auditoire à l'écoute du conteur à redouter l'égarement des frères du Petit Poucet, comme à soupçonner une présence dans la forêt où déambule le Petit Chaperon Rouge nous puisons un conditionnement poétique. Ce pourquoi nous le rapprochons des préoccupations générées par l'énigmatique. Nous opérons un recoupement de la *tension* du conte avec la façon dont nous redoutons face à *Zoo*⁸⁵³ comme face à *Aquilon, 2012*⁸⁵⁴, une présence, une arrivée inquiétante. Le loup reste certes invisible dans le parc animalier, comme l'approche d'un véhicule ne restera qu'hypothétique dans le panorama, mais la *tension* n'en est pas moins palpable. Des sentiers forestiers aux allées dessertes du zoo, comme à la route sinueuse de ce paysage composé à flanc de colline, une même pesanteur menace le flottement dramatique d'un voir venir. Pas de véritable « catalyse »⁸⁵⁵ au sens barthien, mais une potentialité énigmatique qui « réveille sans cesse la *tension* sémantique du discours, dit sans cesse : il y a eu, il va y avoir du sens »⁸⁵⁶.

De la linguistique de Roman Jakobson au suspense cinématographique de François Truffaut, l'hypothèse d'une épreuve énigmatique prendrait forme. Elle se préciserait d'un ressort dramatique apte « à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer

⁸⁵¹ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, op. cit.

⁸⁵² Nous reprenons ici les propos de François Truffaut dans leur contexte. « Dans ce domaine du spectacle, faire un film n'est plus un jeu qui se joue à deux (le metteur en scène + son film) mais à trois (le metteur en scène + son film + le public), et le suspense, comme les cailloux blancs du *Petit Poucet* ou la promenade du *Petit Chaperon rouge*, devient un moyen poétique puisque son but est de nous émouvoir d'avantage, de nous faire battre le cœur plus fort ». *Ibid.*, p. 18.

⁸⁵³ Salla Tyykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁵⁴ *Aquilon, 2012*, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

⁸⁵⁵ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, Paris, Seuil, Vol. 8, 1966, p. 10.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

qu'elle ne se relâche pas »⁸⁵⁷. Or comment susciter l'intérêt et le préserver quand le médium photographique ne peut laisser espérer un déploiement autre qu'hypothétique ? Nous concevons une réponse exploitable de la perspective barthienne entrouverte par l'annonce « il va y avoir »⁸⁵⁸. N'est-ce pas en effet le présage menaçant de l'arrivée du loup qui mène à craindre à chaque pas, à chaque bruissement de feuille conté, un danger pour le Petit Chaperon rouge ? La réponse nous semble évidente. Plus que le loup, c'est la tension qui présage son arrivée qui est à craindre. François Truffaut souligne d'ailleurs l'importance de ce lien tendu par le créateur dans l'œuvre. Il nous convie à prolonger cette relation à deux pôles, à l'importance de la place assignée au récepteur, particulièrement dans le cinéma hitchcockien. Nous abordons cette intention autour de la pesanteur fascinante de *Zoo*⁸⁵⁹, dans l'ambition non dissimulée de préciser la place que nous lui accordons au creux de l'événement panoramique. Comment en effet la menace du loup, bien évanescence dans l'œuvre de Salla Tykkä, parvient-elle à nous faire ressentir avec angoisse sa présence ? Comment influe-t-elle sur les sentiments de la silhouette féminine qui presse, au gré du dévoilement des images, de plus en plus le pas ? De la fable à la vidéo l'indétermination de la scène nous laisse dans l'appréhension d'un « voir venir »⁸⁶⁰ où nous perdons pied. Qu'il s'agisse d'une traversée aventureuse dans les eaux orangées du delta ou de la perspective d'une venue promise sur la route sinueuse, nous subissons l'indétermination de la scène. Nous éprouvons la dépossession dramatique de l'univers panoramique et de l'anxiété qui en découle. Nous sommes de fait confrontés, si nous empruntons à Raphaël Baroni, « à une perte

⁸⁵⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 217.

⁸⁵⁸ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, op. cit., p. 10.

⁸⁵⁹ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁶⁰ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Éditions J. Vrin, 1996, p. 28.

de maîtrise dans le processus communicationnel »⁸⁶¹ sur lequel nous ouvrons nos propos.

« l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une « énigme » n'est pas purement « intellectuelle », qu'elle possède au contraire, en tant que l'une des modalités possibles de la *tension narrative*, une dimension proprement « thymique » : le désir de connaître ce qui ostensiblement caché génère une émotion intense qui polarise efficacement la temporalité du discours, cette émotion étant définie par certains psychologues, ainsi qu'on l'a vu, comme une « angoisse » ou une « anxiété » liée à une perte de maîtrise dans le processus communicationnel »⁸⁶²

L'« impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une « énigme » »⁸⁶³ se précise. La disparition du lien tissé entre l'énigmatique et sa réponse attendue suscite une appréhension. N'est-ce pas de fait le dessaisissement narratif initié par Salla Tykkä qui nous pousse à redouter la menace d'une source inconnue ? Plus précisément n'est-ce pas justement la méconnaissance de ce danger qui nous laisse présager le pire ? De ces questionnements se révèle surtout la portée d'un mystère, d'un manque dans le contrat de lecture. Nous en prenons la mesure et le transposons du domaine littéraire à un processus de décryptage visuel. Nous considérons en effet que de la vidéo de Salla Tykkä à l'instance photographique se joue un détournement analogue du compromis de lecture. Nous entendons en effet une similitude structurelle tenue par ce « désir de connaître ce qui ostensiblement caché génère une émotion intense »⁸⁶⁴. Nous poursuivons d'ailleurs les termes de Raphaël Baroni et abusons la confiance du récepteur, habitué à attendre une suite.

⁸⁶¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 260.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ *Ibid.*

Comment en effet ne pas succomber à une attente frustrante alors même que le contrat de lecture semble rompu et que le processus dramatique se fige dans une « *tension narrative* »⁸⁶⁵ qu'aucune détermination ne parviendra à apaiser ?

⁸⁶⁵ *Ibid.*

CHAPITRE 8 : INSTAURER UN « VERTIGE »⁸⁶⁶

« comment un film de cinéma pénètre nos consciences, se mêle inextricablement à nos psychés, comment il survit en nous et hante nos mémoires, individuelle ou collectives. »⁸⁶⁷

8.1 *Au-dessus du vide*

Le suspens panoramique trouverait dans la dimension du « *sens suspendu* »⁸⁶⁸, émis par Roland Barthes, lors d'un entretien pour les *Cahiers du Cinéma*⁸⁶⁹, l'ouverture d'une réévaluation sémantique. Nous affinons dans cette voie la tension entre flottement narratif et dessaisissement énigmatique. Car nous prélevons de cette ambivalence qui « offre en effet au lecteur comme un système signifiant déclaré, mais se dérobe à lui comme objet signifié »⁸⁷⁰ un concept d'intention. Nous y sondons surtout une transition signifiante entre l'ambiguïté maintenue par le mystère narratif et la tension établie par cette soustraction au contrat de lecture. Nous soutenons en effet l'hypothèse que l'effacement de cet accord entraîne une angoisse attachée à la dépossession du dévoilement narratif. Avec lui la portée poïétique du suspens se

⁸⁶⁶ Référence à Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁸⁶⁷ Jean-Max Colard, « Le moment Hitchcock de l'art contemporain », *Hitchcock vu d'aujourd'hui : Les Inrocks Hors série*, op. cit., p. 40.

⁸⁶⁸ Roland Barthes, « Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, n°147, septembre 1963, p. 20-30.

⁸⁶⁹ Revue mensuelle du cinéma et du télécinéma. Joseph-Marie Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze, Rédac. chef, *Cahiers du cinéma*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, n°1, 1951.

⁸⁷⁰ Il poursuit le propos en ces termes : « Cette sorte de déception de déprise de sens, explique d'autre part que l'œuvre littéraire ait tant de force pour poser les questions ou que, d'autre part, elle s'offre à un déchiffrement infini ». Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 256

préciserait d'une détermination « plus générale d'indécision, de délai »⁸⁷¹ mais surtout se renforcerait d'une appréhension induite par le suspense⁸⁷², si nous nous référons à l'apport de Léon Paul sur le vocabulaire cinématographique. Nous l'employons, même si celui-ci est parfois jugé illégitime par certains linguistes à l'instar de Anne Souriau. Une dénégation que nous ne partageons pas et poussons l'intention jusqu'à nous permettre l'impertinence de reprendre au compte du suspense, la définition du suspens du *Vocabulaire d'esthétique*⁸⁷³, tant la détermination est orientée. Nous lui empruntons donc cette « incertitude sur ce devenir, qui lui en fasse intensément désirer la connaissance »⁸⁷⁴.

« [Il] consiste à ménager l'exposition d'un devenir diégétique de telle sorte que cette exposition laisse le lecteur ou le spectateur dans une incertitude sur ce devenir, qui lui en fasse intensément désirer la connaissance »⁸⁷⁵

Nous y puisons une indécision susceptible de conditionner l'expérience. Nous nous y référons dans l'intention de déceler ce qui nous pousse à redouter le pire pour la figure féminine en fuite dans la vidéo de Salla Tykkä. Nous affinons pour cela le phénomène de « mise en intrigue »⁸⁷⁶ de la nécessité de susciter l'intérêt du récepteur. Nous opérons de fait un rapprochement avec la manière dont l'œuvre de Salla Tykkä

⁸⁷¹ Nous replaçons la détermination « plus générale d'indécision, de délai » dans son contexte : « Mais suspense reçoit aussi à la même époque le sens plus général d'indécision, de délai cependant que l'adjectif *suspens* s'élargit en moyen français aux notions de perplexité, d'incertitude, de *suspension*, et que son corolaire, sa locution adverbiale *en suspens*, en vient à désigner à la fois ce qui est en balance, ce qui est irrésolu, et dans un sens plus actuel, ce qui est momentanément arrêté, *suspendu*. ». Paul Léon, « Question de vocabulaire », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷² Nous faisons le choix de préférer le terme de « suspense » à celui de « suspens : mot français, qu'il est bien inutile d'angliciser en suspense » si nous transcrivons les écrits de Anne Souriau dans son *Vocabulaire d'Esthétique*. Car nous prenons le parti de favoriser un regard cinématographique et principalement hitchcockien à la suspension dramatique. Anne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1327.

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 1327.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 320.

nous fascine et impacte sur nos perceptions. Dans cette intention nous ouvrons nos recherches à la proximité de cette œuvre avec le genre cinématographique. Nous prolongeons ainsi une préoccupation déjà avancée par Marie Fraser. Nous poursuivons l'approche de *Zoo*⁸⁷⁷, dont l'atmosphère s'inspire du cinéma à suspense. Nous en affinons l'étude de la manière dont « les artifices du cinéma qui permettent sa construction sont mis en échec »⁸⁷⁸. Nous puisons de ce dessaisissement du récit au profit de l'image et du son, une détermination tensive. Elle interviendrait comme un enrayement du contrat de lecture. Elle prendrait forme d'une suspension énigmatique du drame dans l'irrésolution. Plus précisément elle puiserait d'un ressort mystérieux qui ne sera pas comblé, un ressort dramatique. Nous en considérons surtout un repositionnement signifiant de la substance dramatique entre incertitude, perplexité et tension.

L'essence du récit se densifierait de ce flottement à identifier entre l'énigme et l'énigmatique. Elle trouverait, dans cette irrésolution attachée à l'ambiguïté du drame, une infraction au contrat de lecture. Elle puiserait une rupture du ressort établi entre l'interrogation dramatique et sa réponse attendue. Or comment maintenir cette tension nécessaire au creux de l'instance photographique, alors que celle-ci s'impose d'emblée dans une incapacité à résoudre le problème posé? Autrement dit comment établir une attente oppressante alors que la sollicitation de l'effet d'énigme ne trouvera d'aboutissement dans une réponse? En regard de l'œuvre de Salla Tykkä et de la manière dont elle enfreint elle aussi le contrat de lecture, nous redéfinissons la forme mystérieuse de l'événement. Car ce qu'il nous importe, ce n'est pas uniquement de pousser « l'interprète [...] à identifier une *incomplétude provisoire du discours* qui peut être verbalisée sous la forme

⁸⁷⁷ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁷⁸ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

d'interrogations »⁸⁷⁹, mais de constituer une « *incomplétude* »⁸⁸⁰ qui dure. Ce pourquoi nous passons outre une part de l'influence de Raphaël Baroni et affinerons dès lors notre poïétique de ce flottement énigmatique susceptible de maintenir une tension active. Fort de quoi nous opérerons un rapprochement avec l'épreuve dramatique imposée au cinéphile par Fritz Lang ou Alfred Hitchcock. Nous concevons en effet une certaine proximité, processus narratif mis à part, avec la tension entretenue à son seuil dans les films du genre. Même si, dans la lignée de Salla Tykkä, nous en considérerons la portée dans une forme déviée du suspense à déterminer.

De l'énigme à l'effet d'énigme se dévoile tout un pan dramatique à préciser dans le détournement du contrat de lecture. Il est à définir dans l'attente trompé d'une réponse cherchée. Il est à déterminer de cette suspension mystérieuse poussant la scène dans la brume de sa nébulosité. Or ne pouvons nous pas déceler de ce mystère dramatique indénouable, une intentionnalité ? Ne pouvons nous pas y concevoir dans la lignée de Martin Heidegger, une intensité ? Car si nous suivons ses propos « toute réponse ne conserve sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste ancrée dans le questionnement. »⁸⁸¹. De ce postulat nous trouvons un conditionnement de l'énigme signifiant. Nous décelons une capacité en mesure de renforcer le flottement narratif d'une forme de retenu. Surtout nous concevons de cette absence de dévoilement, la potentialité d'une tension féconde. Elle se manifesterait de la configuration heideggérienne d'une pesanteur dramatique enracinée dans une incertitude. Ce pourquoi nous confrontons à l'incapacité de dénouer l'énigme avancée par Stéphane Bikialo. Nous prolongeons notre étude du saisissable à l'insaisissable, mieux de l'explicable à l'inexplicable, en vue de préciser

⁸⁷⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 17.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ Martin Heidegger, « L'origine d'une œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 80.

une forme dramatique suffisamment hermétique pour soutenir l'instance photographique d'un caractère oppressant.

« Trouver le mot d'une énigme, c'est être capable de démêler ce nœud en distinguant les différents éléments mis en jeu, et en les mettant en relation : c'est donc le cotexte, la configuration verbale [...] qui distingue l'énigme de l'énigmatique où l'on est dans du diffus et donc de l'interprétatif, ce qui touche à l'herméneutique »⁸⁸²

Autour de cet extrait de « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique »⁸⁸³, nous réduisons la portée du mystère panoramique à ce potentiel « diffus » et « interprétatif »⁸⁸⁴. Car nous la précisons d'un conditionnement énigmatique dessaisit de toute résolution. Nous poussons ainsi la substance dramatique sur le pan d'une mise en intrigue déroutante. Elle prend forme d'une mise en « échec »⁸⁸⁵ analogue à *Zoo*⁸⁸⁶, de Salla Tykkä, par un trouble dramatique hermétique. Elle se structure d'un mystère insoluble, non sans rappeler d'ailleurs les hypothèses⁸⁸⁷ élaborées par David Lynch à propos de l'œuvre *House at night*, 2009⁸⁸⁸ de Christian Patterson. La dernière série, composée à flanc de colline, en est l'exemplification. Elle résonne d'une pesanteur analogue. Nous nous engouffrons de manière similaire par la fenêtre entrouverte de la demeure inhospitalière de *Baie*⁸⁸⁹. Annonce-t-elle, tout comme la narration élaborée par David Lynch une présence vagabonde ? Ou présage-t-elle d'un départ précipité par la route sinueuse qui sillonne la colline de ce milieu

⁸⁸² Stéphane Bikialo, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *L'Énigme*, Poitiers, Éd. La Licorne, n° 64, avril 2003, p. 17.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 7-20.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁸⁵ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

⁸⁸⁶ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁸⁸⁷ David Lynch, « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées », La plateforme Paris Photo, op. cit.

⁸⁸⁸ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

⁸⁸⁹ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

soumis à la violence de vents brumeux ? Entre venue et disparition un mystère plane sur la scène et l'ouvre à « l'interprétatif »⁸⁹⁰ émis par Stéphane Bikialo.

L'énigmatique ou l'effet d'énigme serait en mesure de densifier le flottement narratif d'une épaisseur dramatique à identifier, à concevoir, voire à interpréter. Si nous suivons cette intention il ferait appel à une interrogation « comme un déclencheur de tension »⁸⁹¹. Il conditionnerait le drame de suppositions dans la lignée de Raphaël Baroni. Nous y puisons surtout cette capacité à conditionner la photographie d'une dimension oppressante induite par « l'image d'un fantôme romanesque »⁸⁹² empruntée à Hélène Bouget. Ce pourquoi nous reprenons un fragment de sa thèse intitulée *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français*⁸⁹³.

« À la multiplicité des interprétations – critère précédent de l'énigmatique – s'ajoute l'idée de l'énigme insoluble, du sens qui échappe au lecteur non parce qu'il est trop obscur, mais parce qu'il n'existe pas *a priori*. L'effet d'énigme se définit alors comme la trace à demi effacée ou à demi oubliée d'une énigme qui, en raison même de son incomplétude, envahit le texte et accède à une existence diffuse au sein de l'œuvre. Contrairement à la *devinaille* qui meurt doublement au moment de sa résolution – la réponse annihile d'abord une question qui désormais n'aura plus lieu d'être, tandis que le texte n'en fait plus ensuite mention, la *devinaille* ayant joué et achevé son rôle –, l'effet d'énigme donne l'image d'un fantôme romanesque, d'une présence en absence difficile à circonscrire dans l'œuvre. »⁸⁹⁴

⁸⁹⁰ Stéphane Bikialo, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *L'Énigme, op. cit.*, p. 17.

⁸⁹¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise, op. cit.*, p.17.

⁸⁹² Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Français médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

L'attraction énigmatique s'ouvrirait à l'inexistence d'une réponse attendue. Potentiellement tout du moins, car elle interviendrait, eu égard aux propos de Hélène Bouget, « comme la trace à demi effacée ou à demi oubliée »⁸⁹⁵ d'une empreinte dramatique. Nous nous en emparons comme d'une hypothèse poétique susceptible d'imager la teneur de l'instance photographique de ce fantôme, si ce n'est de ce spectre narratif qui plane sur la scène.

Indétermination et énigme poseraient l'essence d'un récit tout aussi nébuleux que l'univers de *Baie*⁸⁹⁶. Ils conjectureraient les fondements d'un événement tout à la fois indécis et pesant, dont le caractère oppressant serait probablement lié à l'habitation. Car le dessaisissement dramatique ne laisserait au regardeur que peu d'indices et le réduirait donc à scruter la demeure en quête de sens, tout comme face à l'habitation désertée de James Casebere. L'aspect inhospitalier de ces deux bâtiments inquiète, trouble, interroge et nous incite à en déceler les mystères. Le plan serré de la *Caffey's Inlet Lifesaving Station (Dare County, NC)*⁸⁹⁷, 2013 ne nous laisse d'ailleurs d'autre choix. Nous sommes dos à la mer, et surtout face à un leurre. L'image photographique ne nous livre qu'une illusion. Elle nous laisse à voir l'image troublante d'un minutieux travail de maquette mis en lumière. Elle nous impose cette image vraisemblable et nous laisse tout comme le spectateur de *Baie*⁸⁹⁸ dans l'incertitude. Toutefois la similitude s'arrête là. Car l'*aura* de l'image photographique ne semble résister au dévoilement de sa technique. À l'annonce du leurre, nous quittons le trouble qui nous tenait jusque là, pour nous attacher à déceler du sujet les possibles indices de sa miniaturisation.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁸⁹⁷ James Casebere, *Caffey's Inlet Lifesaving Station (Dare County, NC)*, Tirage couleur monté sur Dibond, 123.2 x 176.2 cm, Paris, Galerie Daniel Tamplon, 2013.

⁸⁹⁸ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.



James Casebere, *Caffey's Inlet Lifesaving Station (Dare County, NC)*
Tirage couleur monté sur Dibond, 123.2 x 176.2 cm, Paris, Galerie Daniel Tamplon, 2013

Sans pour autant perdre de sa force, l'image tend à reporter l'intérêt du spectateur sur sa technique au détriment du trouble bien plus insidieux qu'il nous importe de constituer. Or comment ne pas ne craindre un tel report de l'expérience sur le processus d'agencement qui se cache sous la surface panoramique ? Comment maintenir opérante l'énigme et la faire primer sur la structuration de nos images ?

Même si nous nous détachons de la portée péjorative du terme employé par Hélène Bouget, nous sondons de la « *devinaille* »⁸⁹⁹ une réponse à ses interrogations. Nous en sollicitons une tournure susceptible de prolonger l'énigmatique d'une portée interrogative. Nous y puisons surtout une approche déterminante pour l'affinement du caractère troublant de la structure panoramique. Elle formulerait la portée de l'instance photographique de cette corrélation entre une situation problématique et une incertitude. Elle conditionnerait ainsi l'instance photographique d'une « présence en absence difficile à circonscrire dans l'œuvre »⁹⁰⁰, puisque dessaisie de son contenu narratif. Elle instaurerait ce doute lié au besoin d'en savoir davantage. Comment ne pas sonder de la demeure de *Baie*⁹⁰¹, de la pesanteur inquiétante de la scène ce spectre dramatique ? Comment ne pas pressentir au-delà du caractère inhospitalier de l'univers panoramique une possible arrivée par la route sinueuse à flanc de colline ? Sous ces interrogations se dissimule l'essence de nos univers photographiques, se cache la formulation plastique de nos panoramas. Car l'indétermination de la scène puise de cette portée interrogative et surtout constitutive de cette « trace à demi effacée ou à demi oubliée »⁹⁰², la pesanteur dramatique. Nous en tirons surtout la constitution d'une expérience liant énigme et

⁸⁹⁹ Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Française médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁹⁰² Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Française médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

quête. Fort de quoi nous dévions notre étude des suppositions imposées par l'énigme, aux présomptions du photographe de *Fenêtre sur Cour*⁹⁰³, 1954 d'Alfred Hitchcock. Comment ne pas rapprocher, dans une mesure moindre il est vrai, les suppositions de meurtre posées par le personnage hitchcockien qui ne peut s'empêcher d'observer avec angoisse le lieu d'un crime présumé, au mystère panoramique ?

De l'allégorie de la caverne de Platon à *Fenêtre sur Cour*, 1954 se pose une partie d'ombre à éclaircir. Une même incertitude point et conditionne le drame d'une intrigue à investir. Elle le chargerait d'une tension orientée vers un « effet d'énigme »⁹⁰⁴ à résoudre. Elle interviendrait dans le suspense hitchcockien par une forme d'autant plus évidente qu'elle dirigerait le scénario vers un meurtre à élucider. Même si nous nous distinguons de cette narration évidente, nous opérons une analogie avec l'instance. La tension orientée vers une indétermination dramatique ne conditionnerait-elle pas la tension panoramique d'une forme similaire ? Pour le moins nous mettons en corrélation le suspense cinématographique et l'intention photographique. Nous les concevons par ce que nous empruntons directement à la forme anglaise - faute de trouver un terme français suffisamment précis ou d'en réduire l'évocation à la traduction des verbes taquiner ou tourmenter - de la dynamique du *tease*. Nous y sondons surtout une hypothèse de recherche en mesure de considérer la pesanteur du drame photographique, en regard du phénomène cinématographique du suspense. Plus exactement nous poussons la tension énigmatique, en marge de la portée interrogative du slogan de la campagne

⁹⁰³ Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*), Scénario de John Michael Hayes, 112 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.

⁹⁰⁴ Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Française médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

publicitaire évoqué précédemment « Qui connaît Angie Becker ? »⁹⁰⁵. Nous nous dissociions de l'interrogation « Qui ? »⁹⁰⁶, dans l'intention de nous écarter d'une tension orientée par la quête d'un coupable. Nous nous détachons du ressort interrogatif lisible dans *Fenêtre sur Cour*⁹⁰⁷, 1954 comme du « whodunit »⁹⁰⁸, considéré, souvent à tort, comme le ferment du suspense cinématographique. Nous lui préférons une forme énigmatique bien plus évanescente voire hermétique susceptible de faire peser sur la scène une forme de tension entretenue par le *tease*.

8.2 « Sueurs Froides »⁹⁰⁹

La forme du *tease* préciserait l'hypothèse structurelle d'un flottement énigmatique. Elle conditionnerait une tension susceptible d'intriguer la situation photographique. Surtout elle orienterait l'instance d'une présomption narrative tenue par un manque à combler. N'est-ce pas en effet la recherche de preuve, de justifications quant à la culpabilité présumée de son voisin, qui anime le photographe de *Fenêtre sur Cour*⁹¹⁰, 1954 ? N'est-ce pas cette instruction qui conditionne les scènes du poids du suspense ? De manière plus évanescente, mais non moins fascinante, n'est-ce pas la menace paradoxalement indétectable qui pèse sur la silhouette de *Zoo*⁹¹¹, qui nous laisse redouter le pire ? Nous le considérons et en sollicitons l'influence pour la série

⁹⁰⁵ « Étude d'affichage Suisse SGA : Le cas Angie Becker », Campagne publicitaire SGA, Été 2009, [En ligne] *op. cit.*

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁹⁰⁸ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁰⁹ Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁹¹⁰ Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Scénario de John Michael Hayes, 112 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.

⁹¹¹ Salla Tÿkka, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

panoramique⁹¹² constituée à flanc de colline. Dans une commune mesure, n'est-ce pas le caractère oppressant de la scène, de cette habitation bientôt envahie par les brumes qui nous laisse craindre un drame à venir ? Plus encore n'est-ce pas la route sinueuse et cabrée qui laisse planer un malaise structurel sur la situation, comme une possible arrivée ? Face à un message initial incomplet, énigmatique si ce n'est hermétique, l'interrogation tend à parer à son possible comblement. Nous y sondons surtout une dynamique susceptible de maintenir le regard en alerte et interpellons pour cela la forme du *teaser*.

Dans le sillage du lent effeuillage des pages d'un roman qui nous conduit vers le dénouement, au conditionnement captivant de la bande annonce d'un film, nous concevons un ressort dramatique tenu par un dévoilement. Fort de quoi nous portons notre attention sur la portée attractive qu'il existe dans le néologisme « aguichage »⁹¹³ censé remplacer, par l'arrêté pris en 2010 par la Commission de terminologie et de néologie du Ministère de la culture, l'anglicisme que nous lui préférons. Car nous ne pouvons nous empêcher de déceler de cet apport législatif, outre une ferme volonté d'imposer un vocabulaire français, une détermination relevant de la séduction, de l'attraction. Nous ne pouvons de fait nous empêcher d'en puiser une force qui attire, une attraction non sans évoquer la tension. Afin d'en saisir la portée nous en poussons la signification sur le pan d'un *tease* bien plus charnel. Pour cela nous puisons chez Roland Barthes un rapprochement pertinent

⁹¹² Série constituée des trois photographies *Malthe*, 2013, *Baie*, 2012, *Aquilon*, 2012. Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 6, 7, 8.

⁹¹³ En septembre 2000, la commission générale de terminologie et de néologie homologue, dans le Journal officiel du 22 septembre 2000, l'emploi du néologisme *aguichage*, préféré à l'anglicisme *teasing*. Le Vocabulaire de l'audiovisuel et de la communication précise « aguichage, n.m. Domaine : Communication/Publicité. Définition : Procédé publicitaire qui utilise l'aguiche. Équivalent étranger : teasing. ». [En ligne]. Janvier 2010, disponible sur http://www.dglf.culture.gouv.fr/publications/vocabulaires/vocabulaire_audiovisuel_2010.pdf, consulté le 10 novembre 2013.

entre l'effeuillage du texte et la métaphore d'un autre effeuillage bien plus « corporel »⁹¹⁴ lors de son essai *Le plaisir du texte*⁹¹⁵.

« ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspens narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de faille, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire »⁹¹⁶

Face à l'absence de dévoilement, l'aspiration à en connaître davantage est déçue. Pas plus de sexe que de dénouement dans nos univers panoramiques, mais une forme de frustration analogue. En émane une déception attachée à l'inassouvissement de la possibilité d'en lever l'énigme. Pourtant persiste une intention analogue qui « se réfugie dans l'espoir de voir »⁹¹⁷. Elle nous pousse malgré tout à scruter les moindres détails de l'image photographique. Elle nous incite à concevoir, comme David Lynch, un possible vagabond à l'intérieur de la bâtisse à la fenêtre entrouverte de *Baie*⁹¹⁸. Elle nous invite par cette structure énigmatique à nous interroger sur la scène, car à défaut d'une lente révélation, la scène nous donne à lire un mystère dramatique. Elle nous laisse éprouver le mystère ambiant que nous avons constitué par un système de calque.

Nulle progression, nul dévoilement dans l'événement panoramique, mais une pesanteur analogue à la dynamique du *tease*. Elle émanerait d'une tension issue de prédispositions attirantes voire aguichantes. Elle se préciserait de cette ambition de déceler du « plaisir du texte »⁹¹⁹ barthien, le besoin d'en connaître davantage. Car

⁹¹⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 18.

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

⁹¹⁹ Nous nous référons au titre de l'ouvrage écrit par Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 18.

comme nous le notions précédemment, le ressort entre le manque et son comblement, se prolongerait dès lors du besoin de contenter ses désirs. Il prendrait même le pas sur la révélation de l'objet attendu. Eu égard aux propos de Roland Barthes, « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir »⁹²⁰. Toute la délectation se situerait en effet dans ce « suspens différé »⁹²¹ d'ailleurs d'usage dans le marketing publicitaire. Fort de quoi nous reprenons les termes d'Henri Joannis et y puisons la prorogation indispensable à la constitution de l'énigme. Nous en sollicitons surtout cette errance imposée par la frustration d'en savoir trop ou trop peu. Comme nous la précision de la mise en garde induite par la définition de l'énigme de Robert Guiette de « ce qui cesse d'être au moment où la clarté se fait »⁹²². Autrement dit nous en réduisons la force à l'entame de l'effeuillage. Nous en considérons la substance dans cette excitation grandissante en mesure de densifier l'énigmatique, non sans rappeler les « whodunits »⁹²³ des films à suspense.

Le *tease* interviendrait comme l'affirmation d'une « *tension narrative* »⁹²⁴ contenue par le « frisson de l'inconnu voilé »⁹²⁵, si nous reprenons les termes de Guy de Maupassant⁹²⁶. Il susciterait face à l'hermétisme narratif lentement levé par l'auteur, le photographe comme le cinéphile, la convoitise d'une mise au parfum. Autour de l'excitation de l'effeuillage d'un livre ou du dévoilement du coupable désigné dans un film, il formulerait ainsi un désir, si ce n'est une avidité suscitée par le besoin d'en

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ Henri Joannis, *De l'étude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes*, Paris, Dunod, (1965) 1981.

⁹²² Robert Guiette, « Symbolisme et *senefiance* au Moyen Âge », *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978, p. 42.

⁹²³ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, *op. cit.*, p. 82.

⁹²⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 260.

⁹²⁵ Guy Maupassant, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier Frère, 1989, p. 207.

⁹²⁶ Nous citons à ce propos un passage de « La Peur » où Guy de Maupassant relève, dans le romanesque de Tourgueneff, une forme comparable au suspense : « Il répéta : « On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas. » [...] Personne plus que le grand romancier russe ne sut faire passer dans l'âme ce frisson de l'inconnu voilé, et, dans la demie-lumière d'un conte étrange, laisser entrevoir tout un monde de choses inquiétantes, incertaines, menaçantes. Avec lui, on le sent bien, la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur ». *Ibid.*

savoir d'avantage. Il contraindrait ainsi le lecteur, le cinéphile comme le regardeur, bien malgré lui, au dévoilement progressif d'un mystère. Il le cantonnerait à ressentir tension et angoisse, jusqu'aux clés de l'énigme. Des clés que nous lui refusons dans notre cas. Nous nous dissociions de cette configuration narrative ôtant lentement le voile sur le mystère. Nous lui préférons la révélation par le *tease*, d'un « espace au fond duquel on se laisse tomber »⁹²⁷. Car nous sollicitons la chute induite par Alain Fleischer dans *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*⁹²⁸. Car nous structurons le drame de ce saut dans l'errance. Nous le confrontons à une forme énigmatique qui creuse la densité de l'œuvre. Nous le mettons en présence d'une intrigue à éprouver dans le sillage du style hitchcockien et plus précisément de l'entretien mené par François Truffaut, scellé dans *Le cinéma selon Hitchcock*⁹²⁹, par un refus du metteur en scène d'une attente dramatique sans « émotion »⁹³⁰.

« Voilà un de vos rares films « à énigme »...

[A. H. : Effectivement [Murder] c'est un des rares whodunits que j'aie tournés, car généralement l'intérêt réside seulement dans la partie finale.]

[F. T. : C'est le cas de tous les romans d'Agatha Christie, par exemple. Une enquête laborieuse, des scènes d'interrogatoire les unes derrière les autres]

[A. H. : C'est pourquoi je n'aime pas beaucoup les whodunits ; cela fait penser à un puzzle ou à une grille de mots croisés. Vous attendez tranquillement la réponse à la question : qui a tué ? Aucune émotion] »⁹³¹

⁹²⁷ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galade Éditions, 2008, p. 31.

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, *op. cit.*

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁹³¹ *Ibid.*

Dans son sillage nous nous détachons de la forme des « whodunits »⁹³². Nous nous écartons de la nécessité de trouver au bout du récit un coupable, si nous effectuons une traduction littérale pour le moins indélicate. Pour cela nous nous dissociions de ce système à résoudre. Car pour l'instance photographique nous n'attendons pas plus de justification que de finalité, mais une détermination tenue par une appréhension suscitée dans la filiation des propos avancés par Alfred Hitchcock. Il nous importe en effet de faire de l'intérêt porté au suspense comme à la fascination du *tease*, un conditionnement dramatique bien plus subtil que le questionnement inhérent au « whodunit »⁹³³. Ce pourquoi il devient nécessaire de cerner entre dépossession et énigmatique la manière dont « l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir [...] ou de connaître »⁹³⁴ la clé de l'énigme. N'est-ce pas de fait dans ce type de passion que puise le genre cinématographique du suspense ? De manière plus pragmatique n'est-ce pas de cette dépossession face à la menace flottante de *Zoo*⁹³⁵ de Salla Tykkä ou face à l'angoisse ressentie par le photographe de *Fenêtre sur Cour*⁹³⁶, 1954 d'Alfred Hitchcock que se formalise une tension conditionnée par un pacte narratif tacite ?

Sous l'emprise non démentie de l'intensité suscitée par l'œuvre hitchcockienne, nous ambitionnons de saisir l'épreuve que le réalisateur inflige au cinéphile. Nous nous rapportons pour cela à la particularité de ses scénarios où « chaque moment serait un *moment privilégié* »⁹³⁷. Nous nous y référons, en regard de son dialogue avec François Truffaut, comme une trame narrative « sans trous ni taches »⁹³⁸. Car de cette

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, op. cit., p. 82.

⁹³⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 18.

⁹³⁵ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

⁹³⁶ Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Scénario de John Michael Hayes, 112 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.

⁹³⁷ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1984, p. 11.

⁹³⁸ *Ibid.*

conception subtile sans « trous dramatiques » ni « taches d'ennui »⁹³⁹ semble résonner ce que nous avançons dans les prémices de notre recherche comme une *aura*. Elle interviendrait, si nous relayons le propos par les termes d'Hélène Bouget, comme cette « trace à demi effacée ou à demi oubliée d'une énigme qui, en raison même de son incomplétude, envahit le texte et accède à une existence diffuse au sein de l'œuvre. »⁹⁴⁰. Nous en retiendrons surtout la diffusion comme une modalité en lien étroit avec le *tease*. Car n'est-ce pas d'une stimulation analogue, propagée tout au long du scénario que se tisserait la tension du genre ? N'est-ce pas la présomption qui pèse sur les conditions du meurtre de *Fenêtre sur Cour*⁹⁴¹, 1954 qui conditionne le film de ce suspense pesant ? Certes pas plus de « sueurs froides »⁹⁴² que de « psychose »⁹⁴³ dans l'effet d'énigme, mais déjà l'intentionnalité du *tease*. Nous posons même l'hypothèse qu'à travers elle se tisserait une dynamique oppressante susceptible de nous laisser redouter le pire pour le personnage de James Stewart. Nous poursuivons même l'intention hitchcockienne de la détermination « farouche de retenir coûte que coûte l'attention »⁹⁴⁴ du cinéphile. Fort de cette spécificité nous posons un conditionnement hypothétique pour l'instance photographique. Or comment garder le récepteur captif de la pesanteur de la scène, face à un drame qui ne livrera pas ses mystères ?

Comment « retenir coûte que coûte l'attention »⁹⁴⁵ ? L'interrogation s'impose avec pertinence face au déploiement poétique de l'instance photographique. Nous

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 267.

⁹⁴⁰ Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Française médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁴¹ Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Scénario de John Michael Hayes, 112 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.

⁹⁴² Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁹⁴³ Alfred Hitchcock, *Psychose (Psycho)*, Scénario de Joseph Stefano, 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.

⁹⁴⁴ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

puisons une ébauche de réponse du fantôme d'Hélène Bouget. Même si celui-ci n'est plus romanesque, mais constitutif d'un spectre, nous en sondons une possible détermination dramatique. Il donnerait forme à une ombre narrative à même de susciter la tension qu'il nous importe de saisir. Ce pourquoi, même s'il est emprunt d'une influence cinématographique, nous le dissociions de la vitesse de succession des images pour le rapprocher du flottement panoramique. Nous recadrons dans cette intention nos recherches autour du ralenti filmique. Nous le considérons comme un état de passage susceptible de nous détacher de l'emprise hitchcockienne, comme de la rapidité de l'enchaînement cinématographique, pour nous intéresser à l'expression d'une transition. Nous nous écartons ainsi de ce que Alain Fleischer induit dans son « laboratoire du temps »⁹⁴⁶ par des « images à peine apparues que déjà évanouies, à peine saisies que déjà emportées »⁹⁴⁷. Mais nous nous en détachons pour nous concentrer sur une forme assimilable à un suspense photographique. Dans cette intention nous appréhendons la suite des propos d'Alain Fleischer avec d'autant plus de précision qu'il nous laisse envisager au croisement de la paralysie cinématographique et de l'instance photographique, une passerelle intéressante entre suspense, ralenti et inertie. Nous nous penchons pour cela plus précisément sur le terme de *vertige* et sur la manière avec laquelle il amorce, entre suspensions et errements narratifs, une nouvelle forme de tension.

Entre cinéma et photographie, Alain Fleischer nous ouvre une brèche poïétique par le ralenti filmique. Il amorce par la chute une percée théorique imposée au cinéphile

⁹⁴⁶ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 5.

⁹⁴⁷ À ce propos nous relatons un extrait signifiant d'Alain Fleischer, sur le cinéma et la détermination de ruine qu'il lui associe : « d'images à peine apparues que déjà évanouies, à peine saisies que déjà emportées, et qui ne sont projetées que pour nous projeter nous-mêmes, au-devant de nous même, et elles fuyant derrière nous, déjà et depuis toujours inscrites dans notre passé. Le cinéma ne nous donne à voir que cela : ce qui n'apparaît que pour disparaître, ce qui affleure pour être bientôt englouti, ce que le temps nous livre pour aussitôt nous en déposséder, sans que nous ayons changé de place, sans le mouvement ou que l'impatience ce soit emparé de nous, sans que nous ayons pu décider de la durée de la contemplation [...] tout s'enfuit, tout finit par s'évanouir dans le site inchangé de la salle de cinéma, qui est devenue le théâtre de ruine invisibles », *Ibid.*, p. 28-29.

par la diminution de la vitesse du défilement des images. Nous y puisons une forme de pesanteur orientée. Nous y sondons surtout un état de flottement tenu par l'attente déterminée du regardeur induite par Jean Baudrillard.

« Le suspense et le ralenti sont notre forme actuelle de tragique, depuis que l'accélération est devenue notre condition banale. Le temps n'est plus évident dans son déroulement normal, depuis qu'il s'est distendu, élargi à la dimension flottante de la réalité. [...] Puisque leur destination est perdue, il faut bien qu'une sorte de prédestination intervienne de nouveau pour leur rendre quelque effet tragique. »⁹⁴⁸

Nous en poursuivons l'intention d'une troisième forme. D'une forme entre le « suspense »⁹⁴⁹ et le « ralenti »⁹⁵⁰ cinématographique que pourrait constituer l'instance photographique. Nous allons tenter d'en valider le postulat en mettant en paradigme le sentiment généré par le *tease*, au « vertige »⁹⁵¹ d'Alain Fleischer. Car dans la mesure où celui-ci semble nous confronter à une sensation angoissante de perte d'équilibre et de chute, n'entre-t-il pas en correspondance avec la structure panoramique sciemment défaillante ? N'entre-t-il pas en relation évidente avec la perte de repères imposée par le dessaisissement narratif ? Du ralentissement de la cadence de projection cinématographique à l'instance panoramique, une même sensation d'insuffisance voire de privation semble poindre. Nous en concevons surtout une infraction au mouvement narratif, imposée par le détournement du processus cinématographique. Nous en considérons la tension non sans questionner en retour le flottement photographique. Elle nous confronterait à l'indétermination d'une

⁹⁴⁸ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 21.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ *Ibid.*

⁹⁵¹ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

image fixe ou animée, dont la pesanteur se densifierait de cette attente mystérieuse, de cette vacance susceptible de générer le trouble avancé par Alain Fleischer.

8.3 *Au risque de la chute*

De la tension de *Vertigo*⁹⁵² d'Alfred Hitchcock au « vertige »⁹⁵³ d'Alain Fleischer, nous relevons une analogie. Nous concevons une correspondance évidente entre l'hallucination de Scottie pris dans les préoccupations obsessionnelles d'un complot meurtrier et la chute imposée par l'image cinématographique. Nous y décelons une tension contigüe en proie aux tourments. Elle pousserait le drame sur le pan d'un doute, d'un tâtonnement imposé par le suspense comme par le ralentissement du défilement des images de la pellicule cinématographique. Elle nous contraindrait au *vertige* imposé par le lent dévoilement des images, tout comme au déphasage narratif. Plus encore nous en redouterions le vide, si ce n'est la chute induite par le détournement des procédés filmiques. Nous en appréhenderions le manque, le plongeon dans l'errance, non sans rappeler celui de l'instance photographique. Car de la décélération imposée au processus de défilement des images, au flottement sollicitée par notre forme énigmatique ne se révèle-t-il pas une tension dramatique analogue ? N'émane-t il pas une corrélation évidente assimilable à l'« - hypnotique - »⁹⁵⁴ d'Alain Fleischer ?

« Le ralenti cinématographique, si
bouleversant, si fascinant, est ce vertige

⁹⁵² Alfred Hitchcock, *Sueurs Froides (Vertigo)*, Scénario de Alec Coppel, Samuel A. Taylor, 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.

⁹⁵³ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

d'une image tellement lente - hypnotique
- que le temps finit par creuser l'espace au
fond duquel on se laisse tomber »⁹⁵⁵

Le conflit interne du ralenti cinématographique nous éclaire sur un point de jonction intéressant entre le détournement des paradigmes cinématographiques et photographiques. Il paraît densifier le drame d'une tension qui condamne l'image à affronter sa propre essence. Il dérouté par la même le cinéphile, habitué à la vitesse de défilement des images et le pousse, à ses dépens, dans le suspens dramatique. Il nous contraint ainsi à détourner le regard ou à nous abandonner au ralenti. Il nous confronte à une forme de flottement, non sans rapprocher la diminution du processus de dévoilement des images cinématographique et le dessaisissement narratif de l'instance photographique. Or qu'espérer si l'œuvre nous pousse dans un gouffre narratif « au fond duquel on se laisse tomber »⁹⁵⁶ ? Alain Fleischer amorce à cette interrogation une hypothèse intéressante par une détermination « hypnotique »⁹⁵⁷. Nous le renforçons d'un postulat engagé dans cette sensation de trouble nous menant à redouter le déséquilibre ou la chute dans un mystère dramatique.

La portée énigmatique, indécise et surtout flottante du drame ouvrirait au *vertige*. Elle nous conduirait à cet état d'égaré ou d'étourdissement imposé par l'angoisse d'un manque, d'un vide. De manière plus à propos, elle nous pousserait face au suspens comme à la suspension narrative à faire face à cette situation d'attente, dont nous prenons la mesure face à la pesante perception de *24 Hour Psycho*⁹⁵⁸, 1993 de Douglas Gordon. Nous y sondons surtout la transposition des mécanismes du suspense vers une forme du *tease* d'autant plus latente qu'elle s'étire

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Vidéo Installation, 1440 min, dimensions variables, collection Kunstmuseum Wolfsburg, 1993.

sur les 24 heures de son déploiement. L'artiste vidéaste reconditionne en effet l'intégralité du *thriller* hitchcockien *Psychose*⁹⁵⁹, 1960. Il lui impose un ralenti qui le soustrait de son caractère haletant. Car de l'anglicisme *to thrill*, frémir, ne persiste que la forme globale d'un film, dont la diffusion sur une journée et une nuit empêche, même avec la détermination la plus résolue, toute perception d'ensemble. Plus de frémissement donc, mais une perception ralentie, fragmentaire du suspense confronté à l'engourdissement comme au désarroi souligné par l'étude de Françoise Parfait.

« la tension qui est au principe de ce film, modèle de suspense comme clé de l'écriture hitchcockienne, est désamorcée simplement par le changement de vitesse qu'il subit dans la version que Gordon en fait : l'attente est dissoute dans l'étirement de l'action, les ressorts narratifs liés au rythme sont ruinés, la profondeur de champ induite par le mouvement des plans disparaît et, avec elle, la profondeur fictionnelle. Mais alors que reste-t-il ? »⁹⁶⁰

« Mais alors que reste-t-il ? »⁹⁶¹, telle est la pesante question qui s'impose au ralenti filmique comme à l'instance panoramique. Que reste-t-il quand le mouvement s'enraye ? Que reste-t-il quand la lenteur du déploiement de l'angoissante et mythique scène d'horreur de la douche contraint le spectateur, comme le cinéophile avisé à l'attente ? Que reste-il de l'angoisse de celui-ci au bout des vingt longues minutes qui mène sous les coups de couteau le destin de Marion Crane, au tragique imposé par Alfred Hitchcock ? Que reste-il quand l'énigmatique cinématographique comme photographique ne trouve dans son ressort qu'une détermination flottante, dessaisie de toute tension ?

⁹⁵⁹ Alfred Hitchcock, *Psychose (Psycho)*, Scénario de Joseph Stefano, 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.

⁹⁶⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 308.

⁹⁶¹ *Ibid.*



Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Vidéo Installation, 1440 min
Dimensions variables, Collection Kunstmuseum Wolfsburg, 1993

Le mystère du meurtre jusqu'à sa résolution semble s'enliser dans une substance dramatique engourdi par la lenteur de l'enchaînement des images. Entre l'exécution de la silhouette féminine sous la douche et l'accusation des coupables, le spectateur subit un engourdissement éprouvant. Il se confronte à la langueur des plans comme au suspens imposé par le défilement des images sur la pellicule. Le temps du dévoilement, entre l'énigme et sa réponse attendue, le confronte ainsi à l'expérience de l'indolence de son déploiement. 24 heures durant lesquelles le synopsis se distend jusque dans son plus infime mouvement, laissant le spectateur en proie à une œuvre tellement lente qu'il devient presque impossible de la percevoir dans son ensemble⁹⁶².

Françoise Parfait ira même plus loin dans cette intention en réduisant le « mouvement des plans »⁹⁶³ à une pure et simple disparition, qu'elle étendra d'ailleurs à la suppression de la « profondeur fictionnelle »⁹⁶⁴. Or comment peut-elle concevoir le ralentissement imposé par Douglas Gordon comme un véritable désengagement narratif ? Les mécanismes dramatiques conditionnés par le rythme du suspense hitchcockien sont certes anéantis, mais il celui-ci n'est pas pour autant réduit à l'inexistence. En désaccord avec son propos, nous concevons bien plutôt de cet état de torpeur, une autre forme de tension. Entre l'extrême lenteur de la révélation du synopsis et l'accusation d'un coupable, nous prenons l'hypothèse d'une dynamique tenue par une « réponse suspendue »⁹⁶⁵. Elle prendrait forme par le détournement des mécanismes du suspense hitchcockien dans une analogie signifiante avec le retard voire le « blocage »⁹⁶⁶ du code herméneutique barthien.

⁹⁶² Même le spectateur le plus déterminé trouverait au bout des longues heures de visualisations, une déception voire une frustration. Car le milieu de l'art lui-même lui imposerait, au terme de la journée d'ouverture du musée, un arrêt dans le visionnage de la vidéo.

⁹⁶³ Françoise Parfait, *Vidéo : Un art contemporain*, op. cit., p. 308.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 82.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

« D'où, dans le code herméneutique, comparativement à ses termes extrêmes (la question et la réponse), l'abondance des morphèmes dilatatoires : [...] *la réponse suspendue* (arrêt aphasique du dévoilement) et *le blocage* (constat d'insolubilité). [...] L'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent les récits, c'est ce qui est *au bout* de l'attente. »⁹⁶⁷

Si nous reprenons l'intention barthienne, le suspens conditionnerait, par une révélation à venir, une tension. Car le ralenti cinématographique impose au processus filmique une « lutte contre son principe »⁹⁶⁸ signifié par les propos de Raymond Bellour. La réduction de la vitesse de dévoilement de la pellicule contraindrait les plans du film à un déploiement résistant, à une sensation de déséquilibre ou de chute, le contraignant à un malaise assimilable à celui de l'instance. Un flottement qui nous mène malgré tout à la résolution du crime de *Psychose*⁹⁶⁹ et par conséquent au dénouement du suspense. Avec lui le trouble s'évapore et réduit les effets de l'appréhension en permettant au spectateur de s'attacher à cette fin attendue puis révélée. Or rappelons-le par les propos d'Alain Fleischer, le *vertige* est ce fragment si dilaté « que le temps finit par creuser l'espace au fond duquel on se laisse tomber »⁹⁷⁰. Comment alors s'enfoncer dans la profondeur de l'œuvre si l'épreuve de l'indécision parcourue est ancrée dans un aboutissement pressenti ? Comment se laisser porter par le flottement de l'instance photographique si une détermination point ?

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ Nous replaçons cet extrait dans son contexte afin de mettre en exergue le fait qu'« Il y a un état de temps que Gilles Deleuze n'envisage pas dans sa taxinomie active des images : l'interruption de mouvement. C'est-à-dire l'instant souvent unique, fugitif, mais peut-être déterminant, où le cinéma donne l'illusion de lutter contre se principe, si on le définit comme image-mouvement ». Raymond Bellour, *L'Entre-Images: Photo-Cinéma-Vidéo*, Paris, Éd. De la Différence, 1990, p. 110.

⁹⁶⁹ Alfred Hitchcock, *Psychose (Psycho)*, Scénario de Joseph Stefano, 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.

⁹⁷⁰ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

À cette « histoire des images qui provient du cinéma »⁹⁷¹ nous confrontons les limites de l'instance photographique. Nous nous écartons pour cela de la finalité inscrite dans le processus narratif du suspense abordé par le biais de la vidéo de Douglas Gordon. Comme nous nous détachons du suspense de l'œuvre initiale empruntée au genre hitchcockien, pour lui préférer une dilatation pesante. Nous lui distinguons cet état de lenteur voire d'indétermination qui pousse le lecteur, le cinéphile comme le spectateur à se laisser prendre par le flottement dramatique. Plus encore nous le poussons vers le « risque de précipice et de chute »⁹⁷² avancé par Jacques Derrida. Une menace certes réduite à néant par la structure narrative du film *Psychose*⁹⁷³, tenue par sa résolution à l'énigme meurtrière, mais dont la force dramatique nous intrigue. Car en dépit de l'égarement de *24 hour Psycho*⁹⁷⁴, de Douglas Gordon, l'œuvre semble transférer l'essence du ressort de l'intrigue à l'appréhension immédiate de son ralenti. Fort de quoi nous sondons de cette épreuve la capacité de prendre le pas sur le dévoilement final. Nous y prélevons l'« éternelle imminence d'une révélation qui ne se produit pas »⁹⁷⁵ et conditionne une épreuve à traverser. Car de ce regard littéraire emprunté à Marie Francis nous sondons un concept d'intention. Nous puisons une détermination tout à la fois tendue par une imminence et retenue dans sa résolution. Nous effectuons pour cela un retour sur l'approche gracquienne, dans la mesure où la structuration du désir attaché à l'arrivée d'Irmgard entre en corrélation avec le *tease*. Ne pouvons pas de fait rapprocher dans une dimension moindre il est vrai, l'œuvre gracquienne au suspense cinématographique ?

⁹⁷¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative, op. cit.*, p. 19.

⁹⁷² Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981 p. 6.

⁹⁷³ Alfred Hitchcock, *Psychose (Psycho)*, Scénario de Joseph Stefano, 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.

⁹⁷⁴ Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Vidéo Installation, 1440 min, dimensions variables, collection Kunstmuseum Wolfsburg, 1993.

⁹⁷⁵ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979, p. 282.

« Toute l'écriture aujourd'hui est peut-être cette éternelle imminence d'une révélation qui ne se produit pas. La pensée de l'éternelle imminence définit l'attitude créatrice de Gracq ; l'attente interminable prolongée est le principe même de son écriture. »⁹⁷⁶

Le drame gracquien se heurte à l'insatisfaction de sa clôture, à l'inaboutissement de l'attente, là où l'intrigue du suspense cinématographique noue et dénoue le ressort dramatique. Julien Gracq interrompt donc le processus de dévoilement là où le suspense cinématographique libère toute sa tension. Il contraint ainsi le lecteur, comme Simon, à la perspective visuelle d'une arrivée énoncée par « la robe claire, que la vague des voyageurs charriait à sa lisière »⁹⁷⁷. Il nous impose l'« image d'un fantôme romanesque »⁹⁷⁸ que nous empruntons à nouveau à Hélène Bouget, dans l'intention cette fois de préciser pour l'instance photographique un spectre analogue. Car du suspense cinématographique comme de l'indolence gracquienne il nous importe de saisir cet état de tension susceptible de conditionner l'intrigue d'une dynamique que nous rapprochons du *tease*.

Le lecteur ne trouve au bout du récit, une réponse convenable à l'attente indolente des pages qu'il vient de traverser. Julien Gracq le confronte à l'insatisfaction, si ce n'est la frustration d'un récit lacunaire. Il le contraint à une errance narrative, plus encore à une persistance intrigante, débordant le récit d'interrogations portant sur la suite des événements. La principale question étant celle qui nous a tenus tout au long du roman : Irmgard parviendra-t-elle à rejoindre Simon ? La question restera en suspens, tout comme l'imminence de l'instance photographique. Aucune perspective

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁷⁸ Hélène Bouget, *Enquerre et deviner : poésie de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Thèse de doctorat Littérature Française médiévale, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 234.

ne se profile en effet à de la route de *Aquilon*⁹⁷⁹, 2012, si ce n'est le caractère oppressant de cette déclivité exacerbée, renforcée par les vents impétueux qui couchent la végétation, poussent la brume. Aucun fil narratif ne se laisse appréhender si ce n'est une pesanteur mystérieuse, qui semble se substituer au drame lui-même. Pourtant, dans la lignée des propos de Alain Fleischer, une *errance* se creuse. Elle se densifierait de « cette éternelle imminence d'une révélation qui ne se produit pas »⁹⁸⁰. Or comment maintenir ce sentiment dramatique sans lui faire courir le risque d'un abandon de la lecture avant terme, comme d'un renoncement à l'affût de l'instance au creux de l'univers panoramique? Nous décelons une interrogation fertile dans les *Explorations narratives/Replaying narrative*⁹⁸¹ de Marie Fraser: « Que se produit-il lorsque la fin est maintenue en suspens, qu'elle ne se retrouve plus au bout du récit et que la narrativité n'arrive plus à se refermer et à produire du sens ? ». Nous puisons surtout à ce questionnement une réponse fertile dans la lignée de l'énigmatique, de l'« espoir de voir »⁹⁸² barthien comme de la dynamique du *tease*.

« En bloquant le moment de résolution du récit, on conserve le désir actif, et ce qui reconfigure le récit ce n'est plus le sens qui se trouve au bout, mais l'expérience qu'on en fait au moment présent. C'est comme si l'expérience avait pris la relève de la cohérence narrative. Mais cette expérience n'est plus celle du récit, de l'histoire racontée, mais d'une histoire des images qui provient du cinéma. »⁹⁸³

L'expérience prendrait ainsi le pas sur l'essence dramatique. Face au dessaisissement narratif elle nous confronterait à une imminence lacunaire, énigmatique, comme à

⁹⁷⁹ *Aquilon*, 2012. Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 8.

⁹⁸⁰ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 282.

⁹⁸¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit.

⁹⁸² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 18.

⁹⁸³ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

une tension oppressante. Elle conditionnerait ainsi un flottement à investir, mais surtout dans notre cas une composition à structurer de ces « secrets » qui « ne seront jamais totalement levés parce qu'ils ne reposent pas sur la dissimulation provisoire d'un contenu, mais sur une contingence profondément orchestrée »⁹⁸⁴. Une orchestration, si nous reprenons les termes de Raphaël Baroni, que nous allons tenter d'affiner de cette « histoire des images qui provient du cinéma »⁹⁸⁵. Un arrangement que nous allons tenter de spécifier d'une tension maintenue dans l'indécision, non sans rappeler la scène clé de *L'Homme qui en savait trop*, 1956 de Alfred Hitchcock. Nous poursuivons sous l'influence non démentie du suspense, cet instant de tension où le son des cymbales couvre le bruit d'hypothétiques tirs, nous laissant dans l'indécision.

⁹⁸⁴ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 107-8.

⁹⁸⁵ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

CHAPITRE 9 : FAIRE DU MANQUE UN PARADIGME

« Pour aller plus loin, et outrepasser la perspective du dénouement, il faut ajouter que les meilleures intrigues sont certainement celles dont l'enchevêtrement résiste à la relecture, celles dont les secrets ne seront jamais totalement levés parce qu'ils ne reposent pas sur la dissimulation provisoire d'un contenu mais sur une contingence profondément orchestrée, sur des charnières qui craquent de partout, dont le chuintement produit un *bruit résiduel* qui empêche d'achever le mouvement de la synthèse compréhensive. »⁹⁸⁶

9.1 Dans le silence narratif

Les rouages de la tension dramatique se dissiperaient à l'approche de la fin. La force du *tease* s'évanouirait avec le dévoilement du dénouement tant escompté. Elle s'effacerait par la révélation du coupable hitchcockien, comme par les retrouvailles de Simon et de sa promise. Quel impact aurait en effet le récit de Julien Gracq, si l'entrée de Irmgard ne laissait pas le spectateur en attente, bloqué avec Simon derrière la barrière de la gare ? Dans une intention analogue quelle densité dramatique aurait l'instance si sa forme énigmatique n'était en mesure de retenir son mystère ? Marie Francis lors de son étude intitulée *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*⁹⁸⁷ en considère d'ailleurs toute la mesure dans

⁹⁸⁶ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 107-8.

⁹⁸⁷ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit.

une formulation, narrativité mise à part, potentiellement transposable à l'instance photographique. Nous considérons en effet dans ces deux cas que « rien n'est encore résolu, et [que] l'angoisse clôt le récit sur une interrogation inquiète, une question sans réponse »⁹⁸⁸. Du caractère insoluble de l'affirmation ici posée, nous reconsidérons le ressort dramatique. Nous en reprenons l'intention en regard de l'effet d'énigme et du suspense cinématographique. Nous nous y rapportons fort de l'incertitude, comme de l'hermétisme, avancés par Francis Bordat dans son article « Pour le suspense quand même ! »⁹⁸⁹.

« Je ne nierai pourtant pas que, réduit comme il l'est parfois à son squelette rhétorique, le suspense se dénature. Car ce qui le fonde, c'est l'opacité, l'ambiguïté « ontologique » du réel : cette coprésence à la fois euphorisante et inquiétante de tous les possibles. »⁹⁹⁰

La « coprésence à la fois euphorisante et inquiétante de tous les possibles »⁹⁹¹ conditionnerait l'essence de l'instance photographique. Elle déterminerait cette forme mystérieuse tenue par une tension proche du suspense cinématographique. Elle dérogerait aux attentes paisibles comme aux perspectives hypothétiques avancées par le regardeur. Elle le confronterait à l'a déception frustrante d'un aboutissement où « rien n'avait pris corps »⁹⁹², si nous empruntons les termes de Marie Francis à propos du roman gracquien. Rien de narratif il est vrai, mais nous décelons de cet inachèvement, un détournement de l'attente vers cette « seule dimension où elle puisse s'achever »⁹⁹³. Nous puisons de cette indétermination la présence de perspectives éventuelles. Car nous concevons de la forme énigmatique

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁸⁹ Francis Bordat « Pour le suspense quand même ! », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, op. cit., p. 187-192.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 184.

⁹⁹³ *Ibid.*

comme de l'inassouvissement du *tease*, une dynamique dramatique. Ce pourquoi nous repositionnons les bornes de la tension dramatique autour de cette carence.

Marie Francis nous met en garde face à l'expérimentation de ce « vide qui s'était fait autour de lui ; un vide fantomatique, béant, fade, qui l'aspirait »⁹⁹⁴. Elle nous confronte à la détermination gracquienne d'une fin, dont la seule issue serait la béance de la mort éprouvée par Grange le personnage d'*Un Balcon en Forêt*⁹⁹⁵. Nous en élargissons la forme au récepteur, lui aussi absorbé par l'aspect lacunaire du roman, comme par l'ajournement de l'arrivée en gare d'Irmgard le laissant jusqu'au bout de *La Presqu'île*⁹⁹⁶ dans l'expectative. Car n'est-ce pas autour de ce rien que se fonde l'attente du roman, comme la dimension captivante de l'instance photographique ? N'est-ce pas autour de la connaissance, ou plutôt de l'ignorance, que l'énigme comme l'instant redouté, conditionnent l'expérience ? Nous décelons une réponse signifiante de l'article sur le suspense de André Gardies intitulé « Un statut un peu flottant »⁹⁹⁷. Il y pose avec pertinence les bornes de notre interrogation.

« Par définition, l'énigme se situe du côté de l'ignorance tandis que le suspense aurait plutôt partie liée avec le savoir. Les choses sont en réalité un peu plus compliquées : l'énigme n'est pas totalement du côté de l'ignorance, pas plus que le suspense ne l'est entièrement du savoir. Si j'ignorais tout, je n'aurais aucun sujet d'interrogation ; si je savais tout, je n'aurais rien à attendre. C'est en fait l'objet du savoir qui change. »⁹⁹⁸

⁹⁹⁴ Julien Gracq, *Un Balcon en Forêt*, Paris, J. Corti, 1986, p. 249.

⁹⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁹⁶ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*

⁹⁹⁷ André Gardies, « Un statut un peu flottant », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, *op. cit.*, p. 78-84.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

Par une mise en regard de l'énigmatique et du suspense, André Gardies avance un constat déterminant. Il précise en ces termes, « si j'ignorais tout, je n'aurais aucun sujet d'interrogation ; si je savais tout, je n'aurais rien à attendre. »⁹⁹⁹. Il nous conforte ainsi dans l'intention de mêler connaissance et méconnaissance. Mais son affirmation nous met aussi en présence du risque du rien aussi avancé par Marie Fraser. Car du mystère au suspense « l'objet du savoir [...] change »¹⁰⁰⁰, détermine la tension qui lui est attachée et reporte donc l'expérimentation de ce rien, sur « l'expérience qu'on en fait au moment présent »¹⁰⁰¹, si nous reprenons à notre compte les propos de Marie Fraser. La manière dont nous traversons et éprouvons l'œuvre prendrait ainsi le pas sur l'indécision voire le dépouillement narratif. Comme elle dépasserait les restrictions entre énigmatique et suspense, fort d'une forme intermédiaire. N'en déplaise d'ailleurs la force fascinante des œuvres abordées jusqu'à présent, du flottement embarrassant de Jesper Just ou éprouvant de Salla Tykkä. De l'indolence littéraire à la dynamique vidéo, plus de fin, mais une ambiguïté éprouvante qu'il nous importe de sceller dans l'instance photographique, conscients du risque encouru par une forme non close.

Entre dessaisissement et infraction à la fin, l'instance panoramique se constituerait de cette connaissance insuffisance. Elle se concrétiserait de cette tension maintenue entre mystère et *tease*. Elle se déterminerait de ce flottement dramatique conçu dans l'indécision, dans l'inachèvement ou dans l'« unfinished »¹⁰⁰², si nous retenons le terme dans son acception angliciste empruntée aux « unfinished tales »¹⁰⁰³. Car nous nous référons aux contes inachevés, autrement déterminés par le terme de « contes

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 78-84.

¹⁰⁰¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁰² Nous relevons ici le terme « unfinished » comme entame d'une confrontation à venir avec les « unfinished tales », les « contes tronqués » auxquels Raphaël Baroni consacre un chapitre. Raphaël Baroni, « Contes tronqués », *Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 362-370.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

tronqués »¹⁰⁰⁴, pour leurs déterminations en suspens. Nous reprenons la typologie des contes formulaires d’Aarne et Thompson¹⁰⁰⁵, en vue de cerner le conditionnement d’une frustration. Le lecteur déçu, trompé, persévère en effet à suivre une narration qui le mènera inévitablement à l’impasse d’un récit lacunaire. Il poursuit un conte qui n’avancera pas plus d’excipit que de clôture, mais une infraction à ses attentes, analogue à celle du flottement dramatique. Nulle issue ne se livre en effet, si ce n’est le *vertige* avancé par Alain Fleischer. Nulle prédétermination ne se laisse envisager, si ce n’est cette sensation angoissante de perte d’équilibre, de chute induite par une transgression de ses attentes. Nous considérons en effet dans lignée des « contes tronqués »¹⁰⁰⁶ que l’indétermination puisse être à même de déborder l’événement, d’un inassouvissement pesant. Ce pourquoi nous puisons de cette forme transgressive avancée par André Petitat et Stéphanie Pahud, une détermination signifiante pour l’instance. Nous sollicitons de cette transgression « fascinante et excitante [de] la frontière de la fiction et du réel »¹⁰⁰⁷, une forme susceptible de transposer la tension de l’indétermination dramatique vers l’expérience.

« [Ils] transgressent de manière fascinante et excitante la frontière de la fiction et du réel en même temps que celle du conteur et de l’auditeur ou contreviennent délibérément aux attentes de ce dernier »¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ La classification des contes populaires en contes-types fut débutée par Antti Aarne avant d’être complétée par Stith Thomson (1978). Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters, 1961. Stith Thomson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977.

¹⁰⁰⁶ Raphaël Baroni, « Contes tronqués », *Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 362-370.

¹⁰⁰⁷ André Petitat, Stéphanie Pahud, « Les contes sériels ou la catégorisation des virtualités primaires de l’action », *Poétique*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

Par un conditionnement analogue nous dérogeons « délibérément aux attentes de ce dernier »¹⁰⁰⁹. Nous contrevenons à ses espérances. Même si nous n'enrayons pas le récit, nous le confrontons à un dépouillement narratif non moins perturbant. Or pouvons nous pour autant mettre en paradigme l'enrayement narratif des « contes tronqués »¹⁰¹⁰ au dessaisissement dramatique de l'instance photographique ? Sommes nous en mesure de puiser de cette forme non close la tension qu'il nous importe de constituer dans le débord de l'œuvre ?

L'approche de Raphaël Baroni amorcerait une posture déterminante quant à cette prérogative. Car de son étude sur les contes tronqués nous décelons un exemple signifiant de la « *tension narrative* »¹⁰¹¹. La finalité paradoxalement non-close de ces récits en ferait une forme dramatique intéressante. Elle avancerait une projection potentielle en marge de sa diégèse. Nous nous y reportons dans l'espoir de déceler de la manière dont « le narrateur cesse de raconter juste au moment où il parvient à susciter un intérêt chez son auditoire »¹⁰¹², une correspondance avec la structure de l'instance panoramique. Nous y sondons une forme énigmatique laissant en suspens le drame. Surtout nous en concevons un report sur l'expérience susceptible de confronter le regardeur à la tension dramatique du *tease*. Nous en sollicitons en particulier cette nécessité de mettre « au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre »¹⁰¹³. Dans la mesure où nous puisons¹⁰¹⁴ de cette potentialité avancée par Paul Ricœur, la possibilité d'une résolution de l'œuvre par le lecteur. Même si nous en détournons l'intention, nous puisons de ce nouvel apport entre *Temps et Récit*¹⁰¹⁴, pour ne reprendre que son titre écourté, un ressort dramatique analogue. Nous

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ Raphaël Baroni, « Contes tronqués », *Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 362-370.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 260.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 362-363.

¹⁰¹³ Paul Ricœur, *Temps et récit: L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, (1983) 1991, p. 145-146.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

sollicitons de cette détermination une aspiration à prendre en main l'indétermination du récit.

« C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans la *Structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der Akt des Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture ; le texte en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme l'*Ulysse* de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer. Dans ce cas extrême c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue. »¹⁰¹⁵

Traditionnellement le recours à l'« esquisse »¹⁰¹⁶ entraîne par son étymologie italienne *schizzo*, le sens d'une ébauche, d'un croquis inachevé. Mais ici, l'usage de ce rapport induit une dimension bien plus forte qui tendrait vers un état d'imprécision choisie, revendiquée comme amorce. Amorce d'un récit il est vrai, mais surtout prémices d'une œuvre où le lecteur, le regardeur « porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue »¹⁰¹⁷. Nous en relevons les carences comme flottement dramatique à combler.

À l'épreuve du manque, le lecteur clôturerait le drame. Pour le moins il poursuivrait la détermination le mettant « au défi [...] de configurer lui-même l'œuvre »¹⁰¹⁸. Il prolongerait le récit de suppositions susceptibles de parer aux insuffisances dramatiques. Ce pourquoi nous effectuons ce retour à la narratologie, justifié par l'absence de clôture au bout de la mise en intrigue. Nous y puisons une forme de

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

dessaisissement narratif en corrélation avec l'instance photographique. Car il n'y a plus de fil susceptible de mener le lecteur comme un funambule au bout du récit, mais des carences, des insuffisances, l'obligeant à prendre le risque de l'investissement dramatique. Un risque à prendre face à la dépossession narrative de l'instance photographique. Une opportunité d'ailleurs saisie par David Lynch invité lors de Paris Photo 2012 lorsqu'il aborde¹⁰¹⁹ l'œuvre *House at night*, 2009¹⁰²⁰ de Christian Patterson. Face à l'indétermination de la scène il avance : « on est dehors, mais on se demande vraiment ce qu'il se passe dans cette maison »¹⁰²¹. Nous ne reviendrons pas plus précisément sur cette interview, gardant uniquement à l'esprit la vigueur scénaristique, nous osons le terme, avec laquelle il détaille d'hypothétiques perspectives à l'intrigue photographique. Fort de quoi nous poursuivons l'intention ricœurienne, même si nous nous dissociions du caractère péremptoire lié à la détermination d'un « lecteur qui achève l'œuvre »¹⁰²². Car nous ne pouvons concevoir de clôture à une œuvre dessaisie de toute détermination dramatique. Nous ne pouvons nous associer à cette volonté concluante, appuyée sur Roman Ingarden ou Wolfgang Iser. Comment en effet pourrions nous imposer à un récit incomplet, à une photographie volontairement énigmatique, une telle détermination ? Plus encore pourquoi laisser au récepteur le sentiment d'un possible comblement et entraîner avec lui la force mystérieuse de l'œuvre ?

Entre appropriation et hermétisme, le pouvoir de l'œuvre se formaliserait de ce flottement énigmatique. Il s'exposerait au risque de l'interprétation, mais ne se livrerait pas pour autant comme les lignes lisibles d'un conte. Il ne laisserait émerger pas plus de fin que de narration préétablie, juste quelques cailloux à suivre, quelques

¹⁰¹⁹ Bande son de l'interview donnée par David Lynch à Paul Holdengräber lors de Paris Photo 2012 [En ligne], disponible sur <http://www.parisphoto.com/plateforme.html>, consulté le 04 mars 2013.

¹⁰²⁰ Christian Patterson, *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, galerie Robert Morat, 2009.

¹⁰²¹ Extrait de l'interview donnée par David Lynch à Paul Holdengräber lors de Paris Photo 2012 que nous élargirons, *op. cit.*, 38 min 07 - 39 min 11.

¹⁰²² Paul Ricœur, *Temps et récit: L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 145.

sentiers forestiers à parcourir au péril de ce que Paul Ricœur nomme une « zone d'indétermination »¹⁰²³. L'instance photographique y puiserait une épaisseur dramatique à traverser. Elle emprunterait une forme suffisamment ambiguë pour guider le regardeur dans les méandres d'un récit dans le but de l'inciter à constituer son propre récit. Elle le pousserait à poursuivre le drame de probabilités qui ne le préserverait pas pour autant de l'impasse. Car ni les suppositions, ni les doutes qu'il émet ne parviendront au final, à délier, voire dénouer la résistance dramatique. L'instance se préciserait de cette forme toute à la fois énigmatique et sans fond. Elle se conditionnerait de cette structure dramatique tenue entre tension et suspension non sans évoquer la pesanteur d'un suspens emprunté à Béatrice Didier. Elle prendrait forme de cette métaphore musicale d'un « accord non résolu et indéfiniment prolongé »¹⁰²⁴. Plus encore elle se conditionnerait de cette « instabilité »¹⁰²⁵ lisible dans l'ouvrage *André Delvaux : De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*¹⁰²⁶ de Henri Angel et Joseph Marty.

« L'attente est suspension du temps et de l'espace, immobilisés soudain comme l'accord non résolu et indéfiniment prolongé d'une cadence musicale qui ne parviendrait pas à sa conclusion. Alors l'instabilité du monde et l'inquiétude du héros se trouvent un moment en arrêt »¹⁰²⁷

L'empreinte est à nouveau gracquienne, mais de ce flottement nous concevons surtout la portée musicale. Ne devons nous pas déceler de cet « accord non résolu et

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁰²⁴ Béatrice Didier, « Fascination de Chateaubriand », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq*, Paris, Éd. de L'Herne, n° 20, 1972, p. 344.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ André Delvaux, *De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, Lausanne, Éd. L'Age d'homme, 1996.

¹⁰²⁷ Béatrice Didier, « Fascination de Chateaubriand », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq, op. cit.*, p. 344.

indéfiniment prolongé d'une cadence »¹⁰²⁸, une forme dramatique évocatrice d'une composition musicale oppressante ? Nous entendons en tous les cas résonner de cette forme les réminiscences d'une partition qui ne parviendrait à s'apaiser. Nous en concevons une tension non sans évoquer le rythme de plus en plus soutenu du suspense cinématographique, qui nous mène à redouter une menace, que le coup de cymbale de *L'homme qui en savait trop*¹⁰²⁹, 1956 d'Alfred Hitchcock scelle. Dans une détermination analogue, dessaisie cette fois de toute teneur narrative, n'est-ce pas cette dynamique musicale qui renforce à elle seule le sentiment angoissant qui s'empare de la vidéo de *Zoo*¹⁰³⁰, 2006 de Salla Tykkä ? Nous tirons en tous les cas de cet arrangement un ressort sourd à l'instance photographique. Nous concevons de cette sollicitation vive, pressante, une imminence qui pèse déjà de tout son poids sur le présent et nous met à l'épreuve de la tension.

9.2 L'annonce d'un bruit sourd

D'un manque à combler au dessaisissement narratif, l'instance s'éprouve. Nulle hypothèse ne parvient en effet à répondre à sa forme énigmatique ou n'est en mesure de mettre un terme à son imminence. Seule persiste, et résiste cette pesanteur dramatique. Ne se déploie qu'une tension en lien étroit avec la métaphore musicale avancée par Béatrice Didier, de cet « accord non résolu et indéfiniment prolongé »¹⁰³¹. Elle nous imposerait cette oppression, non plus rythmée par une potentielle bande-son, mais par une structure oppressante. Elle nous assujettirait à une tension tout

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ Alfred Hitchcock, *L'homme qui en savait trop*, (*The Man Who Knew Too Much*), Scénario de John Michael Hayes, 120 min, Los Angeles, Filwite Productions, Inc., Paramount Pictures, 1956.

¹⁰³⁰ Salla Tykkä, *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.

¹⁰³¹ Béatrice Didier, « Fascination de Chateaubriand », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq, op. cit.*, p. 344.

aussi prégnante que celle du suspense hitchcockien. Or celle-ci se déploierait cette fois « immobile, d'une lenteur, voire d'une torpeur, hypnotique »¹⁰³², sans orchestration sans « violons stridents »¹⁰³³ et ne ferait résonner qu'une annonce sourde. Elle ne laisserait entendre que la perspective d'une arrivée sur la route sinueuse du col de *Malthe*¹⁰³⁴ ou la dérive hasardeuse de *Quiète*,¹⁰³⁵ sur l'inclinaison du delta. Comme elle nous impose le silence assourdissant de la série *Silent World*, du duo de photographes Lucie et Simon, dont nous retiendrons l'une des rares photographies détachée du dépouillement de l'univers urbain prélevé des Etats-Unis à la Chine, *Baie de Saint-Brieuc*¹⁰³⁶, 2011. Elle se déterminerait de cette pesanteur, non plus musicale, mais dramatique qui plane sur la scène et nous ferait redouter l'attente. Ce par quoi nous affinons l'*aura* d'une intentionnalité qui s'abat sur le drame et nous confronte à une appréhension prégnante. Elle nous entraînerait sur la pente d'un désarroi d'ors et déjà initié par la structuration de la scène. Elle nous confronterait ainsi au paradoxe d'une image tout à la fois indécise et pourtant déjà cernée de perspectives dramatiques. Elle ne se réduirait pas à déterminer une trajectoire, mais laisserait pourtant présager nombre de présomptions. Fort de quoi nous reprenons la menace paradoxale formulée par Zénon d'Élée pendant l'antiquité et retracée par Paul Valéry lors de son poème *Le Cimetière marin*¹⁰³⁷.

¹⁰³² « Hitchcock dominait l'œil, le voilà désormais en mesure de conquérir l'oreille. On peut dire que certaines scènes sont délibérément offertes au sens du climat dont Hermann se fait peu à peu cet orfèvre hors pair, totalement libéré des maniérismes d'antan. On pense à la filature qu'entreprend James Stexart derrière la voiture de Kim Novak dans *Vertigo*, où le héros, pris au jeu mais surtout séduit par cette femme mystère, devient captif d'un envoutement qu'articule un thème presque immobile, d'une lenteur, voire d'une torpeur, hypnotique. On pense également à la fuite de Marion dans *Psychose* dont la pensée troublée par la culpabilité se révèle derrière le pare-brise de sa voiture sous une pluie battante avec le concours de violons qui la harcèlent. Ceux qui illustrent la scène de la douche sont évidemment plus pénétrants. Dans cette séquence célèbre entre toutes, les plans successifs indiquent que si le couteau du tueur ne touche jamais le corps de Janet Leigh, en revanche les violons stridents produisent la sensation physique de laceration. ». François Dordor, « Hitchcock vu d'aujourd'hui », *Les inrocks Hors série*, Paris, Les éditions indépendantes, 2013, p. 53.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰³⁴ *Malthe*, 2013, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 6.

¹⁰³⁵ *Quiète*, 2011. Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

¹⁰³⁶ Lucie et Simon, *Baie de Saint-Brieuc*, Tirage Baryté, 100x127cm, Collection de l'artiste, 2010.

¹⁰³⁷ Paul Valéry, *Le cimetière Marin*, Paris, Éd. Émile Paul Frères, 1920.



Lucie et Simon, *Baie de Saint-Brieuc*, Tirage Baryté, 100x127cm, Collection de l'artiste, 2010

« Zénon ! cruel Zénon ! Zénée d'Élée
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole et qui ne vole pas.
Le son m'enfante et la flèche me tue. »¹⁰³⁸

Écouter ce murmure n'est-ce pas déjà craindre la manière dont « le son m'enfante et la flèche me tue »¹⁰³⁹ ? L'interrogation pose à elle seule l'intention de l'artiste, comme elle interroge la portée photographique. Ce pourquoi nous nous rapportons aux vers de Paul Valéry, principalement à ce dernier décasyllabe en vue d'identifier cette tension. Nous nous y référons fort de cet instant où tout défaille, fort de cette conjonction de coordination qui semble conditionner l'attente, d'une perspective mortifère. Nous nous rapportons à cette menace qui rompt la vie, comme à ce qui fait courir le risque et envahit l'attente de l'épreuve d'un péril annoncé. Surtout nous puisons de cette prédestination entre l'arrivée menaçante de la flèche et son action mortifère, une tension fondatrice.

De l'épée de Damoclès à la flèche de Zénon, l'instance d'un danger plane sur la scène et met en demeure le récepteur. Elle fait peser sur lui le risque d'une structure défaillante, hostile. Elle laisse planer sur lui le paradoxe de la flèche¹⁰⁴⁰ d'une pesanteur intéressante. Car si nous nous référons aux propos de Roland Barthes, « il y en effet un ordre physique où le paradoxe de Zénon d'Élée est vrai, où la flèche

¹⁰³⁸ Paul Valéry, *Ceuvres*, t. 1, Paris, Éd. Jean Hytier, 1957, p. 151.

¹⁰³⁹ *Ibid.*

¹⁰⁴⁰ Le paradoxe de la flèche établi par Zénon d'Élée, à la suite de son maître Parménide, tend à prouver qu'il « n'y a de réel que l'immobilité et l'unité ». Afin de saisir cette ambiguïté entre le déplacement de la flèche et l'intervalle de temps, qui tend à ouvrir toute la difficulté conceptuelle liée à la notion de vitesse instantanée, nous reprenons Henri Bergson : « Les Ioniens mettaient toute réalité dans le mouvement, le changement, la transformation. Pour les éléates, au contraire, tout mouvement, tout changement est une illusion. Il n'y a de réel que l'immobilité et l'unité. Le multiple n'existe pas. Cette idée fut développée avec une rare logique par le plus illustre philosophe de l'école, disciple de génie de Xénophane, c'est Parménide. Elle fut reprise ensuite et présentée sous une forme populaire par Zénon d'Élée, puis enfin par Mélissus. Les arguments par lesquels les Eléates et en particulier Zénon prouvaient l'impossibilité du mouvement ou du devenir (changement) sont restés fameux. ». Nous poursuivons de l'argument de la flèche avancé par Henri Bergson « Supposez une flèche en mouvement, lancée par un arc et considérez-la pendant un seul instant sur le trajet, elle est immobile ; l'instant suivant elle est immobile encore ; elle est donc immobile pendant tout son trajet et le mouvement est une illusion pure. ». Henri Bergson, *Leçons Clermontoises II*, Paris, Éd. l'Harmattan, 2006, p. 17.

vole et ne vole pas, vole de ne pas voler, et cet ordre est celui de la peinture »¹⁰⁴¹. Nous l'étendons à la forme photographique comme à l'« imminence suspendue »¹⁰⁴² que nous avançons en entame de notre thèse. Elle réapparaît alors sous un éclairage nouveau, d'autant plus signifiant qu'elle engagerait le flottement dramatique dans une détermination tendue vers un mystère à investir. Puisque même si nous nous dissociions de la portée du sophisme de Zénon d'Élée, selon lequel toute évidence des sens est fallacieuse et le mouvement impossible, nous l'envisageons en regard des vers de Paul Valéry. Nous le rapportons ainsi au caractère crucial de l'instant qui précède l'événement, l'engendre. Il se structurerait de ce concept d'intention, évocateur des propos de Meir Sternberg, d'un schéma dramatique qui « nous jette en avant dans l'opacité du futur. Il travaille à partir d'une direction temporelle qui est opaque (ouverte, incomplète, indéterminée) par nature »¹⁰⁴³ et nous confronte ainsi à une projection parsemée d'espérance comme de crainte. Elle imposerait de la sorte une errance, une incertitude portée par une « tétanie délicate »¹⁰⁴⁴, non sans rejouer, dans une dimension moindre, la structure de l'attente du cinéophile face au scénario imposé par le suspense du genre.

L'état d'hyperexcitabilité emprunté à Francis Bordat nous offre une transition signifiante avec la portée des vers de Paul Valéry. Elle révèle par un fragment de son article « Pour le suspense quand même ! »¹⁰⁴⁵, cet état « « où « vibrent » l'intelligence et les sens comme selon Valéry la flèche immobile de Zénon »¹⁰⁴⁶. Elle nous offre une passerelle d'autant plus captivante qu'elle aborde cette disposition de l'esprit à

¹⁰⁴¹ Roland Barthes, *Roland Barthes, le texte et l'image*, Paris, Les musées de la Ville de Paris, 1986, p. 46.

¹⁰⁴² Marie José Pernin Sergissemont, *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1999, p. 435.

¹⁰⁴³ Meir Sternberg, « Telling in time (II): Chronology, teleology, narrativity », *Poetics Today*, vol 13, n° 3, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1992, p. 531.

¹⁰⁴⁴ Francis Bordat « Pour le suspense quand même ! », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémaAction*, op. cit, p. 191.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

même de troubler la perception. Nous nous y rapportons dans l'intention de préciser l'expérience que nous avançons jusqu'alors. Ce pourquoi nous relatons un extrait plus large de cette tentative d'affirmation, si ce n'est de réhabilitation du procédé filmique. Car il nous importe de canaliser voire de formuler la manière dont « l'émotion s'émancipe du récit »¹⁰⁴⁷ filmique et pourrait le faire de l'image photographique.

« ce serait, *pendant* le film, la tétanie délicate de l'irrésolution (où « vibrent » l'intelligence et les sens comme selon Valéry la flèche immobile de Zénon); mais aussi, *après* le film, dans sa mémoire, la résistance du doute. Ainsi l'émotion s'émancipe du récit. Elle échappe même à sa vectorisation : d'abord plaisir d'attendre, distillé goutte à goutte par la diégèse, le suspense ne prend sa pleine mesure qu'en se libérant de la temporalité de la narration, dans une rémanence où persiste et s'approfondit le trouble qu'il a fait naître. »¹⁰⁴⁸

De la flèche de Zénon au suspense cinématographique semble en effet se structurer une dynamique basée sur une indétermination. Elle se densifierait de ce flottement dramatique et trouverait d'autant plus de force dans la tension induite par ce qui nous échappe. Dans la mesure où ce qui se dérobe, nous manque, l'interruption de la flèche validerait notre concept d'intention selon lequel toute carence induirait un comblement. Surtout elle convoquerait cet état de l'esprit qui s'interroge, pronostique, diagnostique, face à l'indétermination comme au dessaisissement narratif. Elle en prolongerait l'approche de cette « rémanence où persiste et s'approfondit le trouble qu'il a fait naître »¹⁰⁴⁹, comme de ce « plaisir d'attendre,

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

distillé goutte à goutte par la diégèse»¹⁰⁵⁰. Or comment sublimer le panorama photographique de ce lent dévoilement incompatible avec l'invariabilité du médium ?

Nul dévoilement progressif, nulle révélation graduelle, ne permet cette lente divulgation. Seul le mystère dramatique semble se laisser envisager sans pour autant préserver le regardeur de l'errance. Car il ferait face à une situation panoramique comme à une épreuve à traverser qui résiste à toute supposition. Il serait au final confronté à un drame insondable, qui comme le film, se prolongerait par delà sa structure. Plus encore, si nous opérons un prolongement des propos de Francis Bordat par ceux de Raphaël Baroni, il affronterait « la résistance du doute »¹⁰⁵¹ et errerait au creux de mystères qui ne « seront jamais totalement levés »¹⁰⁵². Il subirait la tension pesante d'une énigme photographique suffisamment bien agencée pour le perdre dans les allées sinueuses d'un dessaisissement narratif, comme dans l'expérience qui lui est liée. Fort de quoi nous empruntons un fragment de *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*¹⁰⁵³ de Raphaël Baroni, afin de poursuivre notre étude poétique de cette structure qui refuse de dévoiler ses rouages.

« Pour aller plus loin, et outrepasser la perspective du dénouement, il faut ajouter que les meilleures intrigues sont certainement celles dont l'enchevêtrement résiste à la relecture, celles dont les secrets ne seront jamais totalement levés parce qu'ils ne reposent pas sur la dissimulation provisoire d'un contenu mais sur une contingence profondément orchestrée, sur des charnières qui craquent de partout, dont le chuintement produit un *bruit résiduel* qui empêche d'achever le

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 107-8.

¹⁰⁵³ *Ibid.*

mouvement de la synthèse
compréhensive. »¹⁰⁵⁴

De ces mystères qui « ne seront jamais totalement levés parce qu'ils ne reposent pas sur la dissimulation provisoire d'un contenu mais sur une contingence profondément orchestrée »¹⁰⁵⁵, nous concevons une détermination évocatrice de l'instance.

La structure énigmatique dépendrait de l'ambivalence de cette « contingence »¹⁰⁵⁶, comme d'un agencement basé sur des « charnières qui craquent de partout, dont le chuintement produit un bruit résiduel qui empêche d'achever le mouvement de la synthèse compréhensive. »¹⁰⁵⁷. Qui endigue surtout toute supposition de prendre le pas sur le dessaisissement dramatique, car nous refusons toute emprise narrative. Nous ne laissons poindre que des perspectives hasardeuses, eu égard aux sources latines de *contingentia*. Comme nous puisons de la seconde acception émise par *contingere*, prélevée du contexte mathématique, la capacité de toucher, d'atteindre. Nous concevons de cette potentialité opérante, la perspective d'un report sur l'expérience. Nous y prélevons cette tension attachée au ressort dramatique. Car nous la mettons en paradigme avec la sensation oppressante de la « piqûre aiguë »¹⁰⁵⁸ qui émane des romans gracquien.

« Il sentait contre son poignet le trottement de l'aiguille qui mangeait les secondes une à une. Il en percevait derrière le bonheur de la minute, la piqûre aiguë. Si lentement ?... Si vite ? Qui peut le dire ? Tout est mêlé, tout est ensemble, dans cette fuite acharnée. Mais déjà une

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 107-8.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 116.

porte bat derrière la porte : quelqu'un va
venir. »¹⁰⁵⁹

Comme un hommage à l'influence de Julien Gracq sur l'instance photographique, nous revenons une dernière fois sur un extrait de *La Presqu'île*¹⁰⁶⁰. Nous nous y référons fort de cette concrétisation en demeure, qui nous laisse en proie à l'attente inassouvie d'une intrigue qui nous résiste, mais ne nous abandonne pas pour autant à un néant dramatique. Car nous y sondons la force de ce qui attise notre désir d'en savoir davantage, alors qu'« une porte bat derrière la porte »¹⁰⁶¹. Nous y décelons le ressort du *tease* énonciateur de l'affirmation : « Quelqu'un va venir »¹⁰⁶². De cette venue tout aussi hypothétique que l'arrivée potentielle d'une voiture sur la route sinueuse de *Malthe*¹⁰⁶³ ou que l'apparition d'une silhouette à la porte de l'auberge au sommet de *Baie*¹⁰⁶⁴, l'instance résonne de présomptions, mais nous laisse tout comme Simon dans la pesanteur de perspectives hypothétiques. Elle nous abandonne à un devenir lourd de sa présence. Elle nous pousse dans l'obscurité d'une intrigue panoramique mystérieuse, indécise, à traverser. Elle nous confronte à l'épreuve d'une tension, malgré l'indécision énigmatique, malgré un dessaisissement narratif qui nous contraint à cet instant panoramique où « tout est mêlé »¹⁰⁶⁵.

L'instance photographique se formaliserait autour de cette « piqûre aiguë »¹⁰⁶⁶ qui nous incite à nous lancer sans filet dans un drame dessaisit de toute trame narrative. Elle nous presserait vers cette tension, tel un funambule sur le filin dramatique, au risque de l'égarement. Un risque que le récepteur prend, démuni face à une expérience du visible où contrairement à ce que préconise Jeff Wall, il ne peut plus

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁶² *Ibid.*

¹⁰⁶³ *Malthe*, 2013, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 6.

¹⁰⁶⁴ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

¹⁰⁶⁵ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

« croire en toute connaissance de cause »¹⁰⁶⁷. Car face aux déficiences structurelles, comme au dessaisissement narratif, il ne parvient à se satisfaire d'une forme photographique qui trahit les conventions narratives auquel il se fit habituellement. Il n'a donc d'autre choix que de se projeter dans des suppositions aussi hésitantes soient-elles. Il n'a d'autres possibilités que de s'engouffrer à l'instar de David Lynch, par la béance d'une fenêtre laissée entre-ouverte sur le côté de l'auberge inhospitalière de *Baie*¹⁰⁶⁸. Il ne peut s'astreindre à dévier son regard des méandres de cette route sinueuse, même s'il sait pertinemment qu'aucune arrivée ne se produira. Il s'attache tout de même, à l'instar de Simon, à l'entêtante perspective où « quelqu'un va venir »¹⁰⁶⁹. S'agira-t-il d'un vagabond eu égard aux présomptions de David Lynch, d'un poursuivant comme dans la vidéo de Salla Tykkä ? Nulle réponse ne se profile, mais la tension est pour le moins palpable. Elle le confronte au suspense de ce « voir venir »¹⁰⁷⁰ qui tend à pousser l'instance photographique, dans la lignée des propos de Marie Fraser. Elle lui inflige la structuration panoramique d'une oppression dramatique qui provient, nous le réaffirmons « de l'expérience cinématographique du suspense »¹⁰⁷¹.

« L'attente relève moins cette fois de la photographie à retenir le temps que de l'expérience cinématographique du suspense. Comme Peter Brooks l'a bien analysé en reprenant la réflexion de Roland Barthes, le suspense cinématographique est un principe de retardement dont le but est de créer une situation d'attente qui maintient l'attention jusqu'à la résolution de l'intrigue. »¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁷ Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Vanves, Hazan, 2006, p. 312.

¹⁰⁶⁸ *Baie*, 2012, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 7.

¹⁰⁶⁹ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁷⁰ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, op. cit., p. 28.

¹⁰⁷¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁷² *Ibid.*

La structuration de l'image photographique par la dynamique du *tease*, prendrait d'autant plus de pertinence en regard des propos de Marie Fraser. Elle puiserait de l'intention ici dévoilée une validation du postulat avancé dans notre thèse car il « relève moins [...] de la photographie à retenir le temps que de l'expérience cinématographique du suspense »¹⁰⁷³. Dans la mesure où même si nous n'avons pas l'ambition de faire frémir le regardeur, au sens de *to thrill*, nous le confrontons à la tension d'une « contingence profondément orchestrée »¹⁰⁷⁴, apparentée au suspense du genre.

9.3 « Déjà une porte bat derrière la porte »¹⁰⁷⁵

Sous la surface du drame, la situation comme la composition photographique instruit une forme énigmatique. Elle nous contraint à chercher sous l'apparence narrative, un trouble mystérieux « révélateur de frustrations, de désirs inavoués ou d'angoisse »¹⁰⁷⁶. Une dimension pour le moins dérangement qui nous interpelait déjà dans l'œuvre photographique de Gregory Crewdson et nous a conduit à faire de l'errance dramatique une densité photographique à éprouver. Que ressentir en effet face au désarroi, au mal-être des figures de *Beneath the Roses*¹⁰⁷⁷, si ce n'est l'embarras d'une intrusion dans l'intime ou la gêne d'un drame incomplet? Que déceler si ce n'est une forme d'artificialité qui nous est « jetée à la figure »¹⁰⁷⁸, si nous reprenons les termes de Russell Banks ? Sous l'influence non démentie de cette œuvre, nous avons poussé

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 107-8.

¹⁰⁷⁵ Julien Gracq, *La Presqu'île*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁷⁶ Communiqué de presse, « Gregory Crewdson, *Beneath the Roses* », Paris, Galerie Daniel Templon, 25 février – 25 avril 2009.

¹⁰⁷⁷ Gregory Crewdson, Russell Banks, *Beneath the Roses*, New York, Éd. Harry N. Abrams, 2008.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

l'intensité dramatique jusqu'à susciter une tension énigmatique. Nous avons conditionné la composition photographique d'une mise à l'épreuve du regardeur, trompé dans ses attentes et livré à un hermétisme troublant. Face à l'image photographique il se heurte au suspens d'une situation sans issue. Que va-t-il en effet advenir de la figure enfantine dissimulée dans les taillis lorsque l'homme arrivera à sa hauteur ? Parviendra-t-elle à s'enfuir ou la torpeur la paralysera-t-elle ? Quant aux occupants des embarcations maritimes, parviendront-ils à se prémunir des dangers aquatiques des écueils rocheux, de la dérive de l'onde ou de l'inclinaison excessive de la chaloupe ? L'hermétisme dramatique conditionne le drame de cette forme énigmatique. Il le détermine de ces situations « qui craquent de partout, dont le chuintement produit un bruit résiduel qui empêche d'achever le mouvement de la synthèse compréhensive »¹⁰⁷⁹, si nous détournons les propos de Raphaël Baroni. Car de cette machinerie, nous puisons la « contingence profondément orchestrée »¹⁰⁸⁰ d'une structure tout à la fois immédiate et imminente, énigmatique et hermétique. Surtout nous concevons un concept d'intention sur lequel nous avons par cette thèse levé le voile, sans pour autant en évanouir les mystères.

De la métaphore de l'enrayement mécanique nous puisons surtout l'entrave d'un processus qui « empêche d'achever le mouvement de la synthèse compréhensive »¹⁰⁸¹. Nous la précisons d'une autre métaphore de Raphaël Baroni, atmosphérique cette fois, avancée dans la suite de son essai *L'œuvre du temps*¹⁰⁸². Nous la concevons de cette détermination « en plein brouillard »¹⁰⁸³, tout aussi incertaine que l'achèvement du mouvement machinique. Nous en sollicitons l'opacité non sans évoquer la composition énigmatique, intrigante de l'instance photographique. En

¹⁰⁷⁹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 107-8.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 411.

vue de quoi nous la précisons de la sensation pesante que nous impose les perspectives indécises avancées par Raphaël Baroni.

« Au contraire, lorsque l'action est menacée dans son accomplissement, lorsqu'elle est contrariée d'une manière ou d'une autre, lorsqu'on est amené à produire des *pronostics* sur son succès ou son échec, alors l'événement devient sensible et la temporalité s'approfondit, nos *anticipations* luttent contre l'*incertitude* d'un futur écrasant de sa présence ; de manière similaire, lorsqu'on nage en plein brouillard, lorsqu'on ne parvient plus à identifier les objets, les êtres, à saisir le sens de leurs actions, nos *diagnostics* s'opposent à un présent ou à un passé lourds de mystères. »¹⁰⁸⁴

*L'œuvre du temps*¹⁰⁸⁵ pour ne reprendre que son titre écourté, fait planer par l'indécision narrative un doute sur sa réalisation. Il laisse flotter une incertitude qui pèse sur la scène comme sur la photographie *Evaders, Far Off Mountains and Rivers*¹⁰⁸⁶, 2009 de Ori Gersht, dont nous ne percevons qu'une petite malle en lien avec le titre. Nous ne décelons en effet que cet élément, comme un indice laissé au premier plan. Car le reste de l'image est occultée par cette brume, tellement dense que nous ne parvenons plus « à identifier les objets, les êtres, à saisir le sens de leurs actions »¹⁰⁸⁷. La structure panoramique dépend de cette métaphore, tout comme la plastification brillante appliquée sur nos photographies. Car en plus d'une protection physique, elle complexifie la perception de l'image par un reflet à appréhender. Elle nimbe les perspectives de la situation d'une atmosphère tout aussi opaque, si ce n'est hermétique. Elle dissimule les clés de l'énigme par un agencement dramatique.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit.

¹⁰⁸⁶ Ori Gersht, *Evaders, Far Off Mountains and Rivers*, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 152 x 230 cm, London, Galerie Mummery + Schnelle, 2009.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 411.



Ori Gersht, *Evaders, Far Off Mountains and Rivers*

Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 152 X 230 cm, London, Galerie Mummery + Schnelle, 2009

Car il s'agit bien dans la lignée de l'expérience kafkaïenne, de la question du voilement et du dévoilement. Plus encore il est question de la tension à l'œuvre comme du « plaisir d'attendre, distillé goutte à goutte par la diégèse »¹⁰⁸⁸ emprunté au suspense cinématographique.

Le suspens met ainsi à l'épreuve la sagacité du regardeur, sans cesse confronté à l'hermétisme du drame. Il le confronte au risque de la délectation comme de la déception, fort de cette intrigue qui résiste à le mener à sa fin, pire encore qui le contraint à un événement oppressant. Elle lui impose une pesanteur éprouvante, assimilable aux vidéos de Erwin Olaf ou de Salla Tykkä. Elle lui inflige une tension non moins pénétrante que l'injection gracquienne, que nous prolongeons de ce report sur l'expérience. Nous nous y rapportons fort de cette ouverture « susceptible d'exercer dans le monde du lecteur »¹⁰⁸⁹ une brèche énigmatique et oppressante. Comme nous reprenons des propos de Jacques Hassoun, la manière dont « son corps tétanisé est un arc tendu qui cherche sa cible sans pouvoir la trouver »¹⁰⁹⁰. Dans le prolongement du suspense cinématographique nous puisons de « la configuration dans le récit de fiction »¹⁰⁹¹, pour ne reprendre que le sous-titre de l'essai de Paul Ricœur ce débord à l'œuvre. Surtout nous sollicitons cet ajout d'une « chose qui n'y était pas auparavant »¹⁰⁹².

« une œuvre peut être *close* quant à sa configuration et *ouverte* quant à la percée qu'elle est susceptible d'exercer dans le monde du lecteur. [...] Dans la mesure où toute œuvre agit, elle ajoute au monde

¹⁰⁸⁸ Francis Bordat « Pour le suspense quand même ! », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, (1984) 1991, p. 41-42.

¹⁰⁹⁰ Jacques Hassoun « À la racine un sentiment de culpabilité », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 41-42.

quelque chose qui n'y était pas
auparavant »¹⁰⁹³

Paul Ricœur ne contredit certes pas la nécessité d'un achèvement, mais avance la possibilité d'une « percée »¹⁰⁹⁴. Nous y décelons une ouverture poïétique, comme l'écho d'une problématique trop peu abordée dans notre thèse. Nous nous y rapportons fort du report sur l'expérience avancé précédemment. Dans cette veine, nous revenons sur l'œuvre de Edward Hopper, afin de reconsidérer l'impact projectif suscité par l'image fixe. Nous amorçons, à partir de l'insertion que l'œuvre « est susceptible d'exercer dans le monde du lecteur »¹⁰⁹⁵, une brèche poïétique pour achever notre propos, sans pour autant clôturer nos recherches.

Point d'ouoboros, mais un retour sur la genèse de nos influences, afin de préciser l'*aura* de l'œuvre comme sa potentialité à activer ou à réactiver des narrations latentes. Dans le sillage d'Edward Hopper, la photographe Gail Albert Halaban tend par sa série *Hopper Redux* à investir le dessaisissement dramatique, à réinvestir les habitations peintes par l'artiste. Elle ranime les vues effectuées par Edward Hopper du Cap Ann, en introduisant dans ses photographies des intensités dramatiques, des personnages, que l'artiste avait banni. Elle laisse entrer la lumière et la narration, par les fenêtres occultées auparavant de rideaux tirés, d'effets d'opacités et en investit l'univers. Pour autant elle ne parvient à en capter l'intensité. L'œuvre résiste à cette appropriation. Ce pourquoi nous nous rapportons à l'unique photographie de cette série où l'intention s'inverse. Gail Albert Halaban par sa photographie *Good Harbor*¹⁰⁹⁶, 2012, vide le paysage de la présence humaine placée au premier plan par

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ Gail Albert Halaban, *Good Harbor*, Tirage numérique contrecollé sur plexiglas, 85 x 120 cm, New York, Galerie Edwynn Houk, 2012.

Hopper. Elle conditionne l'aquarelle *Jo Sketching at Good Harbor Beach*¹⁰⁹⁷, 1925–28 d'un vide dramatique, que seul les surfeurs, dont nous regrettons la présence, viennent combler. Car nous sondons de cette photographie le manque qui déterminerait sa force dans la série.

En émane un hermétisme crucial pour l'instance photographique, comme pour l'œuvre de Edward Hopper ou de Gail Albert Halaban. La photographie comme la peinture résistent en effet à se livrer tel un livre ouvert. Elles font face à l'interprétation comme aux exégèses prolifiques pour ne pas dire prolixes, entourant l'exposition¹⁰⁹⁸ rétrospective de l'artiste au Grand Palais. Car dans son sillage un déferlement d'éditions a accompagné la visibilité de son œuvre. Nous nous intéressons en particulier aux interprétations entrouvertes par un recueil de sept nouvelles bâties à partir de ses tableaux. *Relire Hopper*¹⁰⁹⁹ intervient il est vrai comme un ouvrage littéraire profitant de l'engouement pour l'artiste, mais nous y puisons une ouverture. Car, même si nous pouvons lui reproché d'être un répertoire de nouvelles non inédites, nous nous intéressons à cette *relecture* de l'œuvre de Hopper. Nous nous rapportons à la manière dont les nouvelles ne parviennent, en dépit d'une volonté d'appropriation, à capter l'insaisissable. Un flottement d'ailleurs, non sans évoquer l'influence manifeste de l'œuvre de l'artiste sur notre démarche. Ce pourquoi nous empruntons les termes d'Alain Cueff extraits de ses « Proses pour Edward Hopper »¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹⁷ Edward Hopper, *Jo Sketching at Good Harbor Beach*, Aquarelle, 35.2 x 50.8 cm, New York, Whitney Museum of American Art, 1925–28.

¹⁰⁹⁸ Exposition « Edward Hopper », Didier Ottinger Commissaire, Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 10 Octobre 2012 - 03 Février 2013.

¹⁰⁹⁹ Alain Cueff, Anthologie présentée par., *Relire Hopper*, « Proses pour Edward Hopper », Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2012.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*



Gail Albert Halaban, *Good Harbor*
Tirage numérique contrecollé sur plexiglas, 85 x 120 cm, New York, Galerie Edwynn Houk, 2012

Nous puissions par un retour à nos influences, la force de ce qui se dérobe à l'appréhension et fait de nous les captifs de « ce qui nous échappe irrémédiablement »¹¹⁰¹.

Face à l'instance photographique « le regard reste suspendu à la permanence de l'image »¹¹⁰² comme saisi par son caractère insaisissable. Il s'attarde sur chaque détail, chaque signe pour déceler de ses éléments comme de sa structure, de potentielles réponses à ses interrogations. Il sonde de ce qui lui échappe un possible ressort narratif, mais ne parvient pour autant à apaiser ses attentes. Car le vide, le manque comme l'énigmatique laissent place à cette « piqûre aiguë »¹¹⁰³ qui ne saurait s'apaiser. Ils conditionnent l'agencement de l'image photographique de cette pesanteur dramatique, qu'aucune supputation, qu'aucune appropriation ne viendra véritablement combler. Dans le sillage hopperien, l'épreuve imposée par l'instance photographique, ne saurait trouver d'autre issue qu'une errance. Elle ne saurait proposer une autre voie à l'attente du regardeur, dans la mesure où tout lui « échappe irrémédiablement »¹¹⁰⁴, si nous transposons les propos de Alain Cueff à l'expérience photographique.

« Nul événement, inéluctable ou brutal, ne mettra fin à la contemplation de ce monde figé : le regard reste suspendu à la permanence de l'image. À l'intense identification aux acteurs de ce théâtre singulier, pourtant, succède la sensation déconcertante d'une étrangeté creusée dans un abyme incommensurable : [...] il y introduit une dimension spectrale qui suscite le doute, la perplexité et l'inquiétude. Nous étions retenus par ce que nous connaissions : nous nous

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁰³ Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁰⁴ Alain Cueff, Anthologie présentée par., *Relire Hopper*, « Proses pour Edward Hopper », *op. cit.*, p. 8-11.

retrouvons captivés par ce qui nous échappe irrémédiablement. Tout ce que nous pensions avoir obtenu commodément, aux termes d'un contrat avec l'artiste, est ruiné d'un seul coup. »¹¹⁰⁵

« Nous étions retenus par ce que nous connaissions »¹¹⁰⁶ et nous nous trouvons trahis, trompés par la picturalité hopperienne, comme par la densité de l'image manipulée. Nous sommes abusés par cette forme dramatique, qui finalement ne nous promet pas plus de finalité, que de narration préétablie à l'intrigue en suspens. Seul le dessaisissement narratif nous guette et nous impose une errance dramatique. Tels pourraient être les propos du regardeur qui tente désespérément de cerner l'étendue de la situation photographique. Car « tout ce que nous pensions avoir obtenu commodément, aux termes d'un contrat avec l'artiste »¹¹⁰⁷ et finalement anéanti. Des propos au combien pertinents pour définir le trouble que l'instance photographique impose. Car plus que le manque ou l'énigmatique, n'est-ce pas cette dépossession narrative qui accroît l'*aura* de l'image d'un besoin de comblement? N'est-ce pas cette sensation de « tétanie délicate »¹¹⁰⁸ qui le conduit à dépasser cet état de frustration par des supputations ? Surtout n'est-ce pas cette résistance de l'image à se livrer qui en conditionne l'intensité et en réactive l'essence ?

La question se pose comme une ouverture poétique. Surtout elle s'impose dans le prolongement des écrits appartenant au suspense cinématographique et entame une autre voie envisageable pour la théorie photographique. Elle avance une intention pour ne pas dire une tension entretenue par cette composition digitale qui l'empêche, comme le préconise Raphaël Baroni, « d'achever le mouvement de la synthèse

¹¹⁰⁵ Alain Cuffe, Anthologie présentée par., *Relire Hopper*, « Proses pour Edward Hopper », *op. cit.*, p. 8-11.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ Francis Bordat « Pour le suspense quand même ! », dans Guy Hennebelle (dir.), « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, *op. cit.*, p. 191.

compréhensive »¹¹⁰⁹. Car la substance de l'instance photographique se constitue de cette infraction faite au réel. Elle s'élabore de cette transgression faite à la narration. Car « nous étions retenus par ce que nous connaissions »¹¹¹⁰, mais nous sommes maintenant saisi par ce qui nous manque, nous questionne, nous perturbe. L'image se détacherait ainsi d'un signe passé, daté et révolu, pour confronter le regardeur à une impasse narrative. Elle lui imposerait l'errance d'une expérience visuelle et dramatique en marge de *La Chambre Claire*¹¹¹¹ de Roland Barthes. Elle le confronterait à cette image dont les enjeux s'échappent d'un référent pour le confronter à l'expérience d'« une scène en attente d'une possible dramaturgie »¹¹¹².

L'instance photographique serait cette image en attente de comblement. Elle s'imposerait comme la capacité de la photographie manipulée à affronter sa propre essence. Car sous d'apparentes réminiscences liées au noème « ca-a-été »¹¹¹³ barthien s'imposerait l'expérience d'une carence, d'une énigme visuelle à éprouver. Ce pourquoi nous reprenons pour finir les termes d'Agnès Foiret dans le catalogue d'exposition *Figures du Sommeil*¹¹¹⁴. Par un écho signifiant au panorama *Quiète*¹¹¹⁵ elle aborde l'état d'incertitude qui conditionne nos visuels. Plus précisément elle fait de la légende du Léthé une métaphore signifiante du « double-fond »¹¹¹⁶ de l'image photographique.

« Dans le contexte de cette vue, les eaux semblent létales et non mortifères, opérant le déplacement de l'origine mythique du Léthé vers la poétique photographique.

¹¹⁰⁹ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 107-8.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit.

¹¹¹² Catherine Viollet (dir.), *Figures du Sommeil*, Textes de Olivier Schefer, Agnès Foiret, Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale Guy Moquet, 24 Mars - 6 Mai 2012, p. 54.

¹¹¹³ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, op. cit, p. 149.

¹¹¹⁴ Catherine Viollet (dir.), *Figures du Sommeil*, op. cit.

¹¹¹⁵ *Quiète*, 2011, Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 36,8 x 120 cm. Tome I, p. 10.

¹¹¹⁶ Catherine Viollet (dir.), *Figures du Sommeil*, op. cit., p. 54.

Les occupants de l'embarcation semblent être pris dans la léthargie de l'onde. Selon les légendes, les eaux de [...] Léthé, fleuve mythique des Grecs, était réputé couler avec lenteur et silence car son cours paisible ne faisait entendre aucun murmure. Situé du côté de la vie, il assurait la frontière naturelle entre le monde et les Enfers. Boire les eaux du Léthé était la condition du retour sur terre des âmes des justes qui, après avoir expié leurs fautes, aspiraient à une vie nouvelle. La bascule de l'horizon et du miroir d'eau de la photographie trace une voie vers l'oubli et la descente en soi. »¹¹¹⁷

Par le légendaire, elle témoigne d'une différenciation entre le létale et le mortifère. Elle sonde de *Quiète* ce possible retour à la vie liée au Léthé. Nous ne pouvons nous empêcher d'y concevoir une résonance à notre dissociation du postulat barthien. Car l'instance photographique puiserait de la manipulation de sa surface, la source d'une réactivation de l'essence photographique. Si nous reprenons ses propos, elle tracerait « une voie vers l'oubli et la descente en soi. »¹¹¹⁸. Nous ne retiendrons que la seconde faisant de cet ordre nouveau, l'essence d'une structuration de l'image orientée vers un report sur l'expérience, la requalification de la création photographique.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ *Ibid.*

CONCLUSION

La photographie « impose cette énigme d'énigmes qui fait passer le récepteur d'un désir de réel à une ouverture sur l'imaginaire, d'un sens à une interrogation sur le sens, d'une certitude à une inquiétude, d'une solution à un problème [...] elle est question sur l'existence et sur le temps, sur la matière et sur l'image »¹¹¹⁹

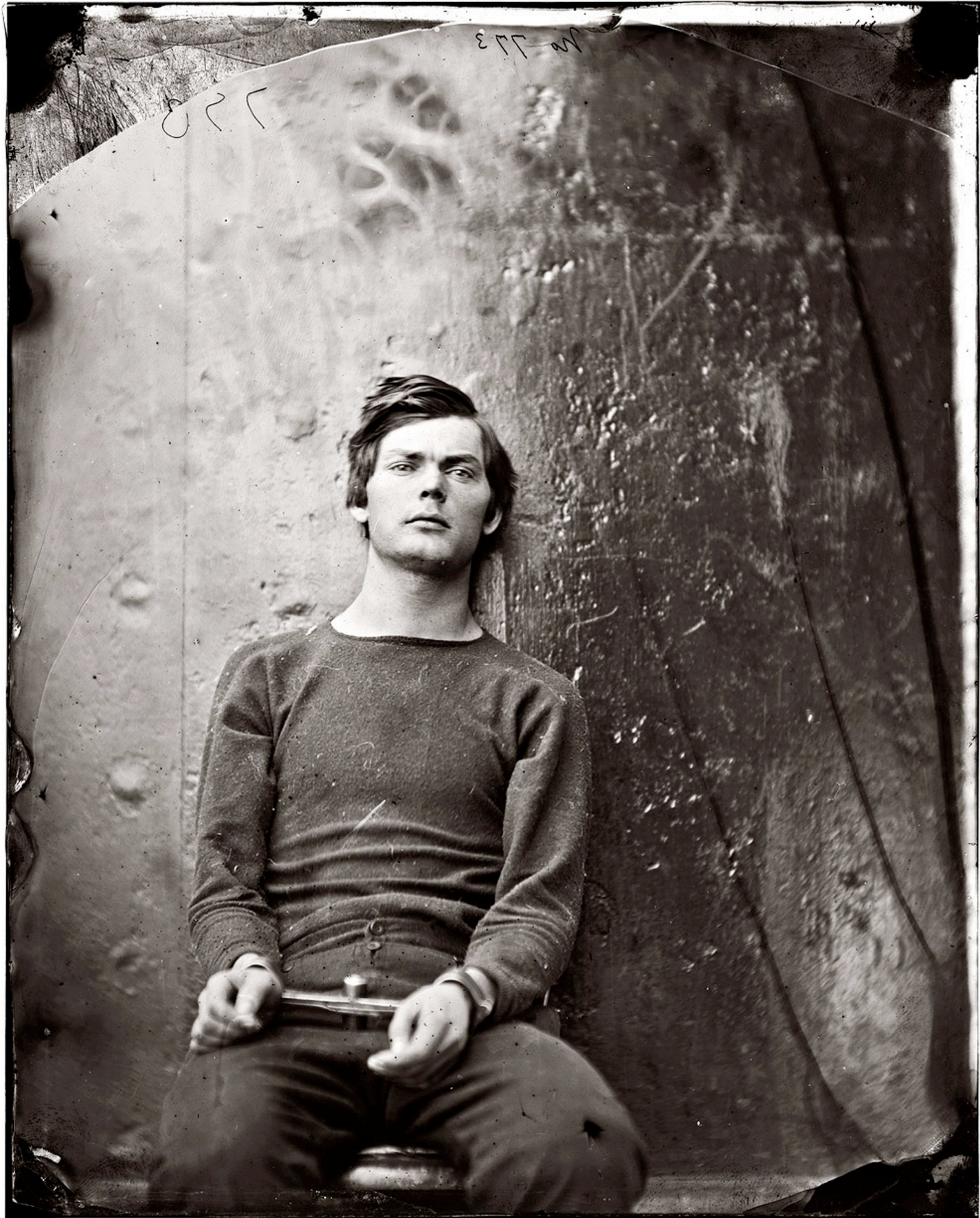
« Il est mort et il va mourir »¹¹²⁰. Par l'annotation de Roland Barthes lors de *La Chambre Claire*¹¹²¹ nous posons la distance qui sépare l'instantanéité barthienne et l'instance photographique. Nous refusons cet état irrévocablement lié à la mort, au profit d'une substance photographique associée à une force de vie. Pour cela nous nous dissociions de cette réflexion, apposée sous la photographie de Lewis Payne assis en attente de pendaison, comme de sa connotation mortifère. Nous ne nions pas celle qui attend le prévenu, mais bien celle qui le fige et le livre à la mort imposée par la prise de vue de Alexandre Gardner¹¹²². Une mort liée à cet instant passé, daté et révolu que nous rejetons, au profit d'une requalification de l'instant photographique. Pour cela nous la délestons de la disparition, au profit d'un suspens capable d'insuffler à l'image une densification. Ce pourquoi en regard des pratiques contemporaines de la photographie, nous avons sondé l'essence de l'instant.

¹¹¹⁹ François Soulages, *Esthétique de la photographie: La perte et le reste*, Paris, Éd. Nathan, 1998, p. 307.

¹¹²⁰ Roland Barthes, *La chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, p. 149.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² Alexandre Gardner, *Portrait de Lewis Payne*, Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,23 x 17,46 cm, San Francisco, Collection SFMOMA, 1865.



Alexandre Gardner, *Portrait de Lewis Payne*, Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure 22,23 x 17,46 cm, San Francisco, Collection SFMOMA, 1865

Nous en avons questionné le sens ontologique à partir du glissement sémantique de *l'instans*, *instantis* à son dérivé *instantia*. Car l'enjeu de notre thèse réside dans un détournement des paradigmes photographiques, susceptible d'en réactiver l'essence. De recherche en expérimentations plastiques, nous avons sondé cet « objet d'un affreux désir philosophique »¹¹²³ qu'est le temps. Nous en avons interrogé les limites et sondé dans l'image photographique une brèche susceptible de révéler une incohérence temporelle. Pour cela une confrontation au noème « ça-a-été »¹¹²⁴ barthien a été nécessaire. Elle nous a permis de révéler de ce texte fondateur de la théorie photographique une contradiction. Car les réminiscences passées de la « Photographie du jardin d'hiver »¹¹²⁵, comme l'actualisation des souvenirs qu'elle induit, imposent une résonance à l'instant. Elle dévoile une percée poétique susceptible d'extraire l'image photographique de l'instantanéité figée, qui lui est attachée. En cela nous nous sommes dissociés du travers temporel qui lui est lié à tort, pour la pousser sur le pan d'une profondeur inhérente à la teneur dramatique. Puis nous sommes engagés sur la voie d'une redéfinition ontologique de son essence, en regard des pratiques contemporaines. Comment en effet ne pas interroger sa substance, lorsque l'image photographique se compose, se manipule, se transforme ? Comment ne pas en questionner l'essence, lorsque le cliché ne représente plus un instant prélevé sur le *continuum* du temps, mais l'agencement d'une intrigue visuelle, d'un nœud dramatique?

En réponse à ces interrogations nous avons défendu une forme photographique entre déstructuration et restructuration. Nous avons agencé une image composite et vraisemblable, susceptible de repousser les bornes de l'instant en faveur d'un suspens. Elle conditionnerait une forme dramatique, à même de densifier l'image

¹¹²³ *Ibid.*

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 54-56.

captée d'une attente. Surtout elle en modulerait la teneur, d'une épaisseur dramatique dont les perspectives troublent, inquiètent, interrogent. Elle en puiserait sa substance d'une composition défaillante, à la dérive suffisamment imperceptible pour générer une appréhension, sans prendre le risque d'en dévoiler la source. Elle se constituerait de la détermination d'un événement carencé, suffisamment pesant, pour laisser présager des perspectives à l'immédiat, sans pour autant en lever le mystère. Car l'instance se conditionnerait de cette situation visuelle, en écho au récit barthien, où l'intention « n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique »¹¹²⁶. Surtout elle puiserait du doute une hypothèse de recherche tournée vers une incertitude, une appréhension.

De la constitution de cet ordre nouveau nous avons posé l'hypothèse d'une échappatoire à l'ici et maintenant. Nous avons formulé une possible densification de l'instant par la constitution d'une intrigue maintenue en suspens. Pour cela nous avons transposé les modalités du récit à l'image fixe, avant de puiser du côté des médiums en mouvement une intensité dramatique. En cela nous avons d'abord dégagé chez Raphaël Baroni l'impulsion d'une dissimulation constitutive d'un ressort potentiel.

« Le phénomène [...] repose essentiellement, si on le replace dans le contexte de l'interaction discursive, sur une incertitude, sur une indétermination construite par le discours, sur une stratégie textuelle tensive visant à intriguer le destinataire d'un récit en retardant l'introduction d'une information qu'il souhaiterait connaître d'emblée. »¹¹²⁷

¹¹²⁶ Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 52.

¹¹²⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative: Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 399.

Nous en avons tiré un conditionnement formel, basé sur la structuration numérique d'une indécision dont nous n'avons toutefois pas conscience de la pertinence, dans les prémices de notre recherche. Car ce n'est qu'au gré de l'élaboration de la thèse et de l'évolution de notre pratique, que la composition panoramique s'est précisée. Elle s'est affinée d'une précarité formelle et dramatique susceptible d'épaissir l'instant. D'horizons défaillants en exacerbation d'élans associés à la dérive, l'univers s'est fait de plus en plus oppressant, jusqu'à réduire la présence humaine dans les derniers panoramas à l'évocation d'une existence révolue. Une disparition avec laquelle le dessaisissement narratif s'est accentué, conditionnant la situation visuelle d'un processus basé sur le manque, la dissimulation et l'énigme.

Par ce mystère dramatique, nous avons précisé la composition digitale d'un suspense, d'une indécision pesante. Elle s'est affinée d'une structuration, susceptible de laisser planer sur l'événement panoramique, le poids d'une incertitude. Nous avons en effet posé l'hypothèse que l'indétermination dramatique puisse condamner le regardeur à éprouver l'attente, face à une situation de plus en plus dessaisie de sa substance dramatique. Surtout nous avons posé l'intention d'une densité de l'image photographique en mesure de lui imposer l'affrontement de sa propre essence. Car à mesure du développement de la structure panoramique, la teneur de la situation se détermine d'un nœud dramatique de plus en plus indénouable. Sous la surface de l'image, comme « sous la surface des roses »¹¹²⁸ de Gregory Crewdson, elle s'est épaissie d'une dissimulation de plus en plus prégnante imposant ainsi une errance dramatique. Nous nous sommes appliqués à constituer, en regard de ce qui se trame sous le défilement des images de Jesper Just ou d'Alain Resnais, une interrogation

¹¹²⁸ Nous traduisons ici le titre de la monographie de Gregory Crewdson. Gregory Crewdson, Russell Banks, *Beneath the Roses*, New York, Éd. Harry N. Abrams, 2008.

dépossédée de sa réponse, au profit d'une *aura* déterminée par une résistance narrative.

Dans la mesure où « toute réponse ne conserve sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste ancrée dans le questionnement »¹¹²⁹, nous en avons épuré la forme. De carence en dissimulation la structure panoramique s'est précisée d'un manque comme ressort dramatique « qui confère des traits passionnels à l'acte de réception »¹¹³⁰. Dans le sillage de Christian Patterson, de Erwin Olaf ou de Salla Tykkä, nous nous sommes engagés sur le versant d'intrigues visuelles, difficilement pénétrables et de plus en plus hermétiques. Entre attente, *tease* et mystère, nous avons affiné l'*aura* de l'image photographique d'une intensité dramatique, d'une tension sans issue, en regard du suspense d'œuvres appartenant au défilement des images. De cette résistance a pris forme une « tétanie délicate »¹¹³¹ empruntée à Francis Bordat, susceptible de densifier la substance panoramique d'une expérience non sans rappeler le ressort éprouvant des films à suspense. Sans prétendre mettre en correspondance l'intensité du drame photographique au suspense du genre, nous avons tenté d'exacerber l'intensité dramatique. En cela nous avons conditionné une appréhension à même de requalifier la teneur dramatique de l'image, comme son essence par un report sur l'expérience.

Dans le prolongement de cette dernière hypothèse, un point important reste à clarifier. Il s'agit du lien déployé en fin de recherche avec le suspense cinématographique. Car sans pour autant prétendre instaurer un suspense photographique, nous puisons de sa quintessence une tension. Nous en tirons

¹¹²⁹ Martin Heidegger, trad. Wolfgang Brokmeier, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 80.

¹¹³⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative: Suspense, curiosité, surprise*, op. cit., p. 18.

¹¹³¹ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galade Éditions, 2008, p. 31.

l'intention d'une lutte contre sa propre essence. Ce pourquoi, dans le sillage de Jacques Gerstenkorn, nous considérons qu'il « serait [...] abusif de réduire le moment du suspense à une forme rhétorique et une seule »¹¹³². Nous y puisons une brèche poïétique susceptible de densifier l'événement photographique d'un *tease*, d'une attente en mesure de creuser l'événement par un report sur l'expérience. Intention pour laquelle, nous l'avons vidée de sa substance dramatique, au profit d'une tension dans la lignée du suspense cinématographique. Pour cela et dans le souci de saisir cette appréhension pesante, nous avons réduit nos horizons à une unique référence cinématographique. Nous nous sommes référés à l'œuvre de l'un des maîtres, si ce n'est le maître du suspense, Alfred Hitchcock, préférant déployer notre recherche du côté des vidéastes contemporains. Par un choix qui pourrait nous être reproché, nous avons favorisé, au détriment d'une étude plus poussée des films du genre, le dessaisissement narratif d'œuvres vidéo. Car nous nous sommes ainsi préservés d'un égarement dans les méandres de la création cinématographique, attirés par les films de David Lynch, Joel et Ethan Coen ou Lars Von Thrier.



« L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées »¹¹³³ n'est en effet pas à démentir, même si celle-ci n'a pas été sans poser quelques présupposés dans notre étude. Elle nous a permis, par un corpus d'œuvres appartenant au défilement des images, de densifier l'instantanéité d'une tension énigmatique. Sans nous préserver pour autant de l'inertie induite par la fixité, elle

¹¹³² Jacques Gerstenkorn, « Les moments, les clés et les situations-types », dans Guy Hennebelle, (dir.) , « Le suspense au cinéma », *CinémAction*, n°71, 2^{ème} trimestre 1994, Corlet/Télérama, p. 157.

¹¹³³ David Lynch, « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées », *La plateforme Paris Photo*, discussion animée par Paul Holdengräber, Dimanche 18 novembre 2012, [En ligne]. 04 décembre 2012, disponible sur <http://www.parisphoto.com/plateforme.html>, consulté le 5 décembre 2012.

nous a donné la possibilité de composer avec l'immobilité. Par la problématique de la densité dramatique à l'œuvre, nombre d'hypothèses de recherche se sont posées. Grâce à la porosité des médiums à l'ère numérique, nous avons ainsi puisé du défilement des images, la remise en cause de certains paradigmes narratifs dans le sillage de Douglas Gordon ou de Sallä Tykka notamment. Nous avons substitué à la trame dramatique, une intensité à éprouver. Nous lui avons suppléé une densité énigmatique comme épreuve à endurer, lorsque le défilement habituel des images lutte contre son principe et affronte sa propre essence.

Du suspens photographique au suspense vidéo et cinématographique, nous avons posé la potentialité d'une épreuve comparable. Nous avons avancé une tension sans nous risquer pour autant sur le pan d'une forme de la dépossession dans le sillage de celle émise par Alain Fleisher.

« le spectateur est docile, patient, attentif, immobile, captif, il ne bouge pas, il fait tout pour que rien ne bouge, pour que rien ne change, pour que cela puisse durer éternellement, et pourtant tout lui échappe, tout se modifie, tout se remodèle en vue d'une disparition finale »¹¹³⁴.

Une « disparition finale »¹¹³⁵ qui n'advient pas dans le cas de l'instance photographique. Tout restera immuablement énigmatique, maintenu au creux d'une intensité dramatique sans dénouement. Comme si le déroulement de l'intrigue s'était figé à son seuil et contraignait dès lors le spectateur à faire face à l'attente, à la frustration d'une tension sans dénouement. La structure photographique prendrait ainsi le contre-pied de la forme cinématographique, « comme si l'expérience avait

¹¹³⁴ *Ibid.*

¹¹³⁵ *Ibid.*

pris la relève de la cohérence narrative »¹¹³⁶. Elle se substituerait, dans le sillage de Marie Fraser, au ressort dramatique et n'en préserverait que l'essence. Fort de quoi, nous aurions pu nuancer notre intention. Nous aurions dû, dans le prolongement du *tease* comme du suspense, pondérer plus encore notre ambition de diffuser à l'instance photographique la « tension narrative »¹¹³⁷ des films du genre. Au détriment de quoi nous aurions pu nous attarder sur les traces de Raphaël Baroni, sur cette quintessence formelle du « désir de connaître ce qui ostensiblement caché génère une émotion intense »¹¹³⁸.

D'intensité dramatique en tension, nous avons poursuivi l'intention de ce retentissement énigmatique. Pour cela nous avons fait le choix critiquable de privilégier l'intensité de l'instance, sur un dévoilement plus poussé de certaines manipulations digitales. Nous avons allégé l'approche du post-traitement au profit d'une indolence dramatique influencée notamment par le romanesque gracquien. Lien qui a d'ailleurs pu paraître trop prégnant, mais que nous considérons à la source de certaines intentions poïétiques. Nous en appuyons la portée en tirant d'un fragment de son roman *Le Rivage des Syrtes*¹¹³⁹, la force de cette influence. De la manière dont le protagoniste se sentait « de la race de ces veilleurs chez qui l'attente interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement »¹¹⁴⁰ nous avons puisé une essence poïétique. Nous en avons dégagé un hermétisme pesant. N'en démentent d'ailleurs les propos par lesquels Julien Gracq en prolonge le récit de termes potentiellement transposables à certaines de nos marines.

¹¹³⁶ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2007, p. 19.

¹¹³⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative: Suspense, curiosité, surprise*, op. cit., p. 260.

¹¹³⁸ *Ibid.*

¹¹³⁹ Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Éditions Corti, 1951.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

« J'attendais, sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'une voile naissant du vide de la mer. »¹¹⁴¹

Nous concevons néanmoins, qu'aussi prégnante cette influence soit-elle, elle aurait pu être plus modérée, pour éviter que certains passages de cette thèse, passent pour une étude de l'œuvre gracquienne. L'intention puisée aurait en effet pu être plus rapidement transférée à l'approche panoramique, afin de prélever au-delà du sens, son essence. Nous aurions ainsi préservé notre recherche d'une prégnance trop importante de l'influence gracquienne, au profit d'un dévoilement plus pragmatique de la constitution de l'instance panoramique. Car loin de se réduire à l'influence romanesque, la recherche qui s'achève sans pour autant se clore, puise son aboutissement dans une histoire des images plurielles.



Les œuvres que nous convoquons dans les neuf chapitres de cette thèse témoignent à cet égard des nombreuses voies qu'emprunte notre recherche. La diversité constitutive de notre corpus manifeste en effet le besoin de puiser dans divers champs d'étude, les pans théoriques qui font défaut au domaine de la photographie. À la croisée de la narratologie, des médiums fixes et en mouvements, nous avons entrepris d'en considérer le développement en regard d'un post-traitement de plus en plus poussé. Sans parfois certains anachronismes, liés à notre volonté de laisser primer le déroulement des idées sur la chronologie, nous avons tenté d'entrouvrir une nouvelle voie à l'image photographique. Nous avons pour cela expérimenté une

¹¹⁴¹ *Ibid.*

voie protéiforme, fortement liée à une histoire des images qui provient du cinéma comme de la vidéo. Nous l'avons affinée de l'expérimentation d'une tension puisée du défilement des images et plus particulièrement du suspense du genre. Toutefois nous réaffirmons la manière dont nous nous dissociions de l'affaiblissement de la tension par le dénouement de celle-ci. Nous nous détachons de ce dévoilement, de cette fin qui tend à annihiler le trouble jusque là sollicité, au profit d'une intensité énigmatique sans résolution.

L'instance permettrait cette attente, que le cinéma comble par le défilement des images. Elle conditionnerait cette tension que le dévoilement filmique tend à compenser. Elle colmaterait cette brèche creusée par le drame, en trahissant son essence entropique. Elle compenserait l'incertitude, par une révélation liée au mouvement filmique, eu égard au prologue de *Melancholia*¹¹⁴², 2011 où le défilement des images affaiblit l'intensité du prélude. Le dévoilement du récit, épuise en effet peu à peu la pesanteur surréaliste des premiers visuels. Il amoindrit l'enlèvement des deux figures dans un sol qui semble se dérober sous leurs pas. Par la même il semble affaiblir la mise à l'épreuve imposée par Lars Von Trier. Car l'intensité visuelle de ces vues indolentes, ralenties à l'extrême, laisse doucement place au « vertige »¹¹⁴³ d'un récit oppressant. Elle se mue en une angoisse liée à la certitude de plus en plus évidente d'une apocalypse. Elle se focalise alors sur cette fin en approche, au détriment de la tension de l'amorce, bien plus insidieuse. Elle se dépouille ainsi de l'intensité de sa substance, au profit d'une langueur dramatique critiquable. Elle se dessaisit de son essence troublante et indécise, au profit d'un synopsis en dévoilement. Contre quoi, nous opposons le dessaisissement dramatique. Nous invoquons une pesanteur tenue par une forme d'incertitude. Nous la confrontons à

¹¹⁴² Lars Von Trier, *Melancholia*, 136 min, Hvidovre, Prod. Zentropa, 2011.

¹¹⁴³ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

l'indétermination, à l'hermétisme dramatique d'une forme spectrale non sans évoquer les « récits entropiques »¹¹⁴⁴ avancés par Marie Fraser.

Dans le sillage de Lars Von Trier, la forme en orienterait la plasticité vers une transformation. Elle interrogerait ainsi les fondements de l'ordre, comme du désordre par un mouvement singulier. Non pas celui de la collision redoutée des planètes de *Melancholia*¹¹⁴⁵, mais celui plus hermétique de « narrations dont la finalité n'est pas de résorber cette fragmentation mais de la rendre effective pour lui donner du sens »¹¹⁴⁶. Elle affinerait de cet emprunt à Marie Fraser, le fantôme énigmatique qui plane sur l'univers panoramique, d'un spectre entropique. Ce pourquoi nous étendons l'instance vers cette autre voie. Nous la poussons, par un détournement des propos d'Alain Fleischer, sur un pan susceptible de creuser l'hermétisme dramatique « au fond duquel on se laisse tomber »¹¹⁴⁷. Car elle serait à même, en regard du dessaisissement narratif, d'affiner le drame d'une indétermination. Elle imposerait ainsi cette profondeur indécise et conditionnerait par un « jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à risquer et à glorifier [...] un véritable « thrilling » de l'intelligible »¹¹⁴⁸, si nous nous permettons d'emprunter les propos de Roland Barthes. De fait elle s'épaissirait de cette incertitude quant au devenir de la scène. Elle se densifierait de cette tension qui flirte avec le « vertige »¹¹⁴⁹ cinématographique, sans y remédier.

L'entropie dramatique renforcerait ainsi l'hypothèse déployée par l'instance photographique, d'une dissolution des mécanismes narratifs au profit d'un état

¹¹⁴⁴ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 24.

¹¹⁴⁵ Lars Von Trier, *Melancholia*, 136 min, Hvidovre, Prod. Zentropa, 2011.

¹¹⁴⁶ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 24.

¹¹⁴⁷ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

¹¹⁴⁸ Roland Barthes, *Poétique du récit*, op. cit., p. 48.

¹¹⁴⁹ Alain Fleischer, *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, op. cit., p. 31.

d'incertitude. En « déjouant nos horizons d'attente »¹¹⁵⁰, si nous nous permettons de reprendre à notre compte les propos de Marie Fraser, elle formaliserait l'indécision qui pèse sur l'événement. Elle imposerait ainsi, par la déconstruction d'un ordre premier en lien évident avec la plasticité développée dans cette thèse, une transformation ontologique de l'expérience photographique, comme de son essence.

« Cette entropie est aussi fondée sur une transformation de la relation du temps au récit. Au lieu de soumettre le temps à la logique interne du récit, on le laisse agir sur les récits. Autrement dit, le temps pourrait s'envisager comme un principe générateur, comme un moteur de la narrativité puisque cette forme d'entropie court-circuite le rôle fondateur de la fin et de la clôture narrative. »¹¹⁵¹

La notion d'entropie interviendrait ainsi comme une perspective potentielle à nos recherches, non exhaustives. Car elle serait à même de lier suspens, manque, énigme et tension en un système cohérent. Elle interviendrait comme un dénominateur commun en mesure de les lier autour de cette intensité indéfinie susceptible de requalifier l'instant photographique. Surtout, si nous nous permettons pour conclure un regard rétrospectif sur nos investigations poétiques, elle serait à même de prolonger la dissociation au postulat mortifère barthien, d'une autre forme de survivance.

¹¹⁵⁰ Marie Fraser, *Tell Me*, Québec, Musée des beaux-arts du Québec ; Luxembourg, Casino du Luxembourg, 2005, p. 13.

¹¹⁵¹ Marie Fraser, *Explorations narratives/Replaying narrative*, op. cit., p. 21.

ESSAIS ET ÉCRITS

- AGACINSKI (Sylviane), *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.
- ARASSE (Daniel), *Le Détail: pour une histoire de la peinture*, Paris, Éd. Flammarion, 1996.
- AUDET (René), ROMANO (Claude), DREYFUS (Laurence), THERRIEN (Carl), MARCHAL (Hugues), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Éditions Dis Voir, 2006.
- AUMONT (Jacques), *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- BACHELARD (Gaston), *L'intuition de l'instant*, Paris, Éd. Stock, (1931) 2011.
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, Éd. Quadrige/Presses Universitaires de France, (1957) 2008.
- BACHELARD (Gaston), *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, éd. Librairie Générale Française, (1943) 2007.
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, Paris, Éd. Quadrige/Presses Universitaires de France, (1960) 2005.
- BAQUE (Dominique), *Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éd. du Regard, 1998.
- BAQUE (Dominique), *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2004.
- BARONI (Raphaël), « Réticence de l'intrigue », *Narratologies Contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 199-213.
- BARONI (Raphaël), *L'Œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- BARONI (Raphaël), *La tension narrative: Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BARTHES (Roland), «Le panorama », *Le Neutre: Cours au college de France: 1977-1978 - Traces écrites*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp.207-214.
- BARTHES (Roland), *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éd. du Seuil, (1982) 1992.
- BARTHES (Roland), *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.
- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES (Roland), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BAZIN (André), « Ontologie de l'image photographique, Qu'est ce que le cinema », Paris, Éditions du Cerf, 1958, pp. 9-17.
- BECKETT (Samuel), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

- BELLOUR (Raymond), *L'Entre-Images: Photo-Cinéma-Vidéo*, Paris, Éd. De la Différence, 2002.
- BELLOUR (Raymond), *L'Entre-Images 2: Mots, Images*, Paris, Éd. P.O.L, 1999.
- BENJAMIN (Walter), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, (1935) 2007.
- BIKIALO (Stéphane), « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *L'Énigme*, Poitiers, Éd. La Licorne, n° 64, avril 2003.
- BIRNBAUM (Daniel), *Chronologie*, Dijon, éd. Presses du reel/ Zurich, Éd. JRP Rigier, 2007.
- BROOKS (Peter), *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, New York : A.A. Kropf, 1984.
- CARTIER-BRESSON (Henri), *The Decisive Moment*, New York, Simon & Schuster, 1952.
- CHAMBOISSIER (Anne-Laure), FRANCK (Philippe), VAN ESSCHE (Éric) (Dir.), *Exposer l'image au mouvement*, Bruxelles, Éditions de la Lettre volée / Iselp, 2004.
- CHIK (Caroline), *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- CHOINIÈRE (France), HORN (Stephen) (Dir.), *Fiction ou d'autres histoires de la photographie. Fiction or Other Accounts of Photography*, Montréal, Éd. Dazibao, 2000.
- CONTE (Richard), « Faire et défaire le paysage », *Recherches poïétiques*, N°2, PUV / SIP, 1995.
- COTTON (Charlotte), "Il était une fois", *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 49-79.
- COUCHOT (Edmond), *La technologie dans l'art: De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1998.
- CROW (Thomas), *Modern Art in the Common Culture*, London, Yale University Press, 1998.
- CUEFF (Alain), Anthologie présentée par., *Relire Hopper*, « Proses pour Edward Hopper », Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012.
- DELEUZE (Gilles), *L'image temps : cinema 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009 (1985).
- DELEUZE (Gilles), *L'image-mouvement : cinema 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Felix), *Milles Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELVAUX (André), *De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1996.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Éd. Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- DOUCHET (Jean), *Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Herne, 1967.
- DURAND (Régis), *Le temps de l'image*, Paris, La difference, 1995.
- DURAND (Régis), *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*, Paris, Éd. Marval, 1994.
- DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, 1992 (1969).
- ELIADE (Mircea), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Éd. Gallimard, (1969) 2006.

- FLEISCHER (Alain), *Les Laboratoires du temps: écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Galade Éditions, 2008.
- FONTCUBERTA (Joan), *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, Arles, Éd. Actes Sud, 1996.
- FRANCIS (Marie), *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1979.
- FRASER (Marie), *Explorations narratives/Replaying narrative*, Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2007.
- FRIED (Michael), *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Éd. Gallimard, 2007.
- FRIED (Michael), *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Durand-Bogaert Fabienne trad., Malakoff, Hazan, 2013.
- GAUDREAU (André), JOST (François), *Cinéma et Récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Éd. Nathan, 1990.
- GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 (1972).
- GRACQ (Julien), *La Presqu'île*, Paris, Éditions Corti, 2008 (1970).
- GRACQ (Julien), *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1981.
- GRACQ (Julien), *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Éditions Corti, 1951.
- GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Éd. J. Leclaux, E. Ledru, Authentica, 1985.
- HEIDEGGER (Martin), « L'origine d'une œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. BROKMEIER Wolfgang, Paris, Gallimard, 1962.
- HUYGUES (Pierre Damien), *Le devenir peinture*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1996.
- ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga, 1976.
- KLÉBANER (Daniel), *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978.
- KRAUSS (Rosalind), « Note sur la photographie et le simulacre », *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Éd. Macula, 1990.
- LAVOIE (Vincent) (Dir., MAINTENANT. *Images du temps présent/NOW. Images of Present Time*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2003.
- LESSING (Gotthold Ephraim), *Laocoon*, Paris, Éd. Hermann, 1964.
- LEUTRAT (Jean-Louis), *Julien Gracq*, Paris, Éd. de L'Herne, 1973.
- LIPKING (Jonathan), *Révolution numérique: une nouvelle photographie*, Paris, Éditions de La Martinière, 2006.
- MALABOU (Catherine), *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Éditions, J. Vrin, 1996.
- MAUPASSANT (Guy), *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier Frère, 1989.
- MÉAUX (Danièle), *La photographie et le temps: Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

- METZ (Christian), "Remarques pour une phénoménologie du narratif", *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éd. Klincksieck, 2003, pp.25-35.
- METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma II*, Éditions Klincksiesck, 1972.
- METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma I*, Éditions Klincksiesck, 1971.
- NIETZCSHE (Friedrich), *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éd. Allia, 2003.
- NIETZCSHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- ODIN (Roger), *De la fiction*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000.
- PARFAIT (Françoise), *Vidéo : Un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- PASSERON (René), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PAULI (Lori), *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, Londres, Merrel; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006.
- PERNIN SERGISSEMENT (Marie José), *Nietzsche et Schopenhauer : encore et toujours la prédestination*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1999.
- PONTBRIAND (Chantal) (Dir.), *Mutations: Perspectives sur la photographie*, Paris, Steidl, 2011.
- PROPP (Vladimir), *Morphologie du Conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- PROUST (Françoise), *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.
- RANCIÈRE (Jacques), *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit: II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, (1984) 1991.
- ROUILLÉ (André), *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *L'Image précaire: du dispositif photographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.
- SOCK (Rudolph), VAXELAIRE (Béatrice), *L'anticipation à l'horizon du présent*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2004.
- SONTAG (Susan), *Sur la photographie (On Photography)*, Blanchard Philippe trad., Paris, Christian Bourgeois Éditeur, (1973) 2008.
- SOULAGES (François), "Récit et photographie", OLIVE (Jean-Paul), AMEY (Claude) (Dir.), *Le récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SOULAGES (François), *Esthétique de la photographie: La perte et le reste*, Paris, Éd. Nathan, 1998.
- TRUFFAUT (François), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Éd. Seghers, 1975.
- VALÉRY (Paul), *Ceuvre II*, Paris, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960.
- VALERY (Paul), « Alph[abet] », *Cahiers*, fac-similé intégral, Tome XIII, Paris, C.N.R.S., 1957.
- VILLEUNEUVE (Johanne), *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2003.
- WOLF (Sylvia), *The digital eye : Photographic art in the electronic age*, München, Éd. Prestel, 2010.

MONOGRAPHIE D'ARTISTE ET CATALOGUE D'EXPOSITION

BERG (Stephan), HENTSCHEL (Martin), HOCHLEITNER (Martin), *Gregory Crewdson: 1985-2005*, Kunstverein Hannover, Éd. Hatje Cantz, 2005.

CHEVRIER (Jean-François), *Jeff Wall*, Vanves, Hazan, 2006.

CREWDSON (Gregory), BANKS (Russell), *Beneath the Roses*, New York, Éd. Harry N. Abrams, 2008.

FONTCUBERTA (Joan), BATCHEN (Geoffrey), *Landscapes Without Memory*, New York, Éd. Aperture, London, Éd. Thames & Hudson, 2005.

FRYDMAN (Julien), *Paris Photo as Seen by David Lynch*, Paris, Steidl, 2012.

MOULIN (Nicolas), SPINRAD (Norman), *Vider Paris*, Paris, Éd. Isthme, 2005.

OLAF (Erwin), *Erwin Olaf*, New York, Aperture, 2008.

SUGIMOTO (Hiroshi), BROUGHER (Kerry), MÜLLER-TAMM (Pia), *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.

TURNER (Jonathan), OLAF (Erwin), *Grief*, Amsterdam, Reflex Modern Art Gallery, 2007.

VIOLLET (Catherine) (Dir.), *Figures du Sommeil*, Textes de SCHEFER (Olivier), FOIRET (Agnès), Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale Guy Moquet, 2012.

WELLS (Walter), *Un théâtre silencieux : l'art d'Edward Hopper*, Paris, Éd. Phaidon, 2007.

ACTES DE COLLOQUE

CONTE (Richard) (Dir.), *Esthétiques du pire*, Montreuil-sous-bois, Éd. Lienart, 2011.

DEL LUNGO (Andréa) (Dir.), *Le début et la Fin. Une relation critique*, colloque international, Toulouse, 7-9 novembre 2005, 30 août 2011, [En ligne], disponible sur <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/2105095/listening-audio-photography>, consulté le 19 septembre 2010.

GRIVEL (Charles), « Le retard », Fabula [En ligne] 30 octobre 2007, actes de colloque *Le début ou la fin. Relation critique*, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document699.php>, consulté le 02 novembre 2012.

THÈSES

BOUGET (Hélène), *Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens Français (Fin du XIIème – Premier Tier du XIIIème siècle)*, Littérature Française médiévale, Rennes, Université de Rennes 2, 2007, 607 pages.

CHIK (Caroline), *L'image paradoxale : Fixité et mouvement : les relations fixité-mouvement dans l'image optique, de la "camera obscura" aux animations interactives*, Esthétique, Sciences et

Technologies des arts, spécialité Arts plastiques et photographie, Paris, Université Paris 8, 2009, 357 pages.

FRASER (Marie), *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Histoire de l'art et des études cinématographiques, Montréal, Université du Québec, 2005, 644 pages.

ARTICLES DE REVUES

ASSELIN (Olivier), LAMOUREUX (Johanne), "Autofiction", *Parachute*, n°105, janvier-février-mars 2003.

BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, Seuil, 1964, pp. 40-51.

BARONI (Raphaël), « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 1/2004 (Vol. 2), p.29-43.

BARONI (Raphaël), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension Dramatique », *Littérature*, N°127, 2002, L'oreille, La Voix, pp. 105-127.

BELLOUR (Raymond), "La querelle des dispositifs", *Art Press: Le cinéma après les films*, n° 262, novembre 2000, p. 48-52.

BESSALEL (Jean), GARDIES (André) (Dir.), «Le suspense au cinema », *CinémAction*, n°71, 2^e trimestre 1994.

BONNAUD (Frédéric) (Dir.), « Hitchcock vu d'aujourd'hui », *Les inrocks Hors série*, Paris, Les éditions indépendantes, 2013.

CHAPUIS (Frédérique), « Fantasy », *Photos Nouvelles*, n°48, Novembre - Décembre 2007, pp. 25 - 36.

COLARD (Jean-Max), « Le moment Hitchcock de l'art contemporain », *Hitchcock vu d'aujourd'hui : Les Inrocks Hors série*, Paris, Les Editions Indépendantes, pp. 38-42.

CREWDSON (Gregory), « Aesthetics of Alienation : Gregory Crewdson on Edward Hopper », *TATE ETC.*, Summer 2004, pp. 42-47.

DORDOR (François), « Hitchcock vu d'aujourd'hui », *Les inrocks Hors série*, Paris, Les éditions indépendantes, 2013.

GATTINONI (Christian), « Une image 100% finlandaise: Des idylles avec le réel aux esthétiques post-humaines de substitution », *Photos Nouvelles*, n°50, mars-avril 2008, pp. 4-17.

GILLIES Jean, « The timeless space of Edward Hopper », *Art Journal*, vol. 31, n°4, 1972, pp. 404-412.

GUILLOT (Claire), « David Lynch « J'aime les images où il va se passer quelque chose » », *Le Monde*, 16 novembre 2012, p. 23.

JAHIDI (Ghizlaine), SCHLESSER (Thomas), « Edouard Hopper, exposition à la fondation de l'Hermitage de Lausanne », *Dossier de l'Art*, n° 175, Juin 2010, p.72.

OLIVARES (Rosa), « Érase una vez... Once upon a time... », *Exit*, n°33, Madrid, Idéa Books, 2009.

PETITAT (André), PAHUD (Stéphanie), « Les contes sériels ou la catégorisation des virtualités primaires de l'action », *Poétique*, n°133, Paris, Éd. Le Seuil, 2003, pp.159-181.

RICHON (Olivier), « The Sophist and the photograph », RUBINSTEIN (Daniel), FISCHER (Andrew), (Dir.), *Philosophy of Photography, Vol. 1, n°1*, Éd. Intellect, Printemps 2010, p. 35-40.

STERNBERG (Meir), « Telling in time (II): Chronology, teleology, narrativity », *Poetics Today*, vol 13, n° 3, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1992.

THOMAS (Cyril), « La part mystérieuse de Gregory Crewdson, dévoilement et construction de l'image photographique », *Ciel Variable*, n°73, Montréal, Managing Editor(s), Septembre 2006, p. 10-13.

VEDRENNE (Elisabeth), « La photographie finlandaise en quête de lumière », *Connaissance des Arts: Photo 15*, n° 15, Mars 2008, pp. 38 - 51.

ARTICLES INTERNET

AIME (Agnel) « Un regard qui trompe l'ennui « Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne]. Mars 2004 (n° 111) disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-3-page-87.htm>, consulté le 25 février 2013.

BARONI (Raphaël), « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. 06 juillet 2010, disponible sur <http://narratologie.revues.org/6085>, consulté le 09 septembre 2012.

GUNTHERT (André), « Sans retouche », *Études photographiques* [En ligne]. 22 septembre 2008, disponible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>, consulté le 05 février 2010.

HALPERIN (Julia), « 15 Questions for Danish Video Artist Jesper Just », *Blouin Artinfo* [En ligne]. 08 octobre 2012, disponible sur <http://www.artinfo.com/news/story/830186/15-questions-for-danish-video-artist-jesper-just>, consulté le 04 décembre 2012.

LAURENT (Olivier), « Listening in : The use of audio in photography », *British Journal of Photography* [En ligne]. 30 août 2011, disponible sur <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/2105095/listening-audio-photography>, consulté le 19 septembre 2010.

LYNCH (David), "J'aime les images où il va se passer quelque chose", *Le Monde*, par Claire Guillot (propos recueillis), [En ligne]. 15 novembre 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/15/david-lynch-j-aime-les-images-ou-il-va-se-passer-quelque-chose_1791297_3246.html, consulté le 25 novembre 2012.

LYNCH (David), « L'influence des éléments cinématographiques dans les images fixes et animées », *La plateforme Paris Photo* [En ligne]. 18 novembre 2012, disponible sur <http://www.parisphoto.com/plateforme-18-novembre.html?lg=fr>, consulté le 19 novembre 2012.

SARDOULET (Pierre), « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits », *Vox Poetica*, [En ligne]. 10 novembre 2005, disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/pas/sadoulet.html>, consulté le 14 février 2009.

VALERY (Paul), « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, [En ligne]. 10 septembre 2008, disponible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/265>, consulté le 13 juillet 2013.

ARTISTES ET CINÉASTES

A

AHTILA Eija-Liisa110, 111, 113, 114, 115

C

CARTIER-BRESSON Henri.....32

CARUS Carl Gustav74, 75

CASEBERE James241, 242

COEN Joel et Ethan301

CREWDSON Gregory 10, 11, 15, 22, 26, 28, 29,
30, 31, 43, 83, 87, 93, 166, 207, 283, 299, 312,
313, 314

D

DHERVILLERS Nicolas52, 53

DI CORCIA Philip-Lorca22

DI PIETRI Paola22

F

FONTCUBERTA Joan14, 34, 36, 37, 42

FRAKER Bud81, 82

FRIEDRICH Caspar David 15, 56, 74, 84, 89, 91,
311

G

GRSHT Ori285, 286

GORDON Douglas255, 256, 257, 258, 260, 302

H

HALABAN Gail Albert288, 289, 290

HITCHCOCK Alfred 12, 113, 144, 158, 160, 193,
220, 221, 225, 230, 231, 235, 238, 244, 245,
248, 249, 250, 251, 254, 256, 259, 260, 263,
273, 274, 301, 309, 311, 313, 314

HOPPER Edward 14, 15, 83, 87, 88, 89, 90, 91,
93, 207, 288, 289, 291, 292, 309, 312, 313

I

IMBODEN Connie 72

J

JUST Jesper 16, 113, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 183, 184, 204, 207, 217, 267, 299, 314

K

KOOI Ellen 22, 26

L

LUCIE ET SIMON 274, 275

LYNCH David 194, 195, 196, 198, 200, 202, 207,
209, 212, 213, 239, 247, 271, 282, 301, 312, 313

M

MAJURI Susanna 22

MAREY Étienne-Jules 77

MEYEROWITZ Joel 43

MILLAIS Sir John Everett 68, 70, 71, 72, 73

MOULIN Nicolas 190, 191

O

OLAF Erwin 16, 22, 43, 113, 146, 152, 153, 154,
155, 161, 181, 183, 204, 207, 221, 287, 300, 312

P

PATTERSON Christian 17, 195, 196, 197, 198,
199, 207, 209, 211, 239, 271, 300

PHILLIPS Paulette 85, 86

R

REJLANDER *Oscar Gustave*43
RESNAIS *Alain* 16, 113, 184, 185, 186, 187, 189,
190, 193, 194, 226, 228, 299

S

SUGIMOTO *Hiroshi*.....68, 69

T

TYKKA *Salla* 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225,
227, 231, 232, 237, 239, 245, 250, 273

V

VON TRIER *Lars* 305, 306

W

WOLF *Michael*..... 26

WYETH *Andrew* 39, 40, 41, 42, 43, 89

Y

YONGLIANG *Yang*..... 26, 27

THÉORICIENS

A

AARNE Antti.....268
ALAIN15, 144
AMEY Claude.....105, 106, 109
ARISTOTE160
AUGUSTIN Saint.....143, 144

B

BANKS Russell.....10, 283, 299
BARONI Raphaël 15, 16, 18, 117, 119, 120, 121,
122, 132, 133, 136, 137, 139, 141, 142, 143,
144, 146, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 158,
159, 161, 162, 163, 166, 169, 173, 174, 175,
176, 184, 187, 188, 190, 207, 208, 213, 214,
222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 232,
233, 236, 238, 240, 248, 263, 264, 267, 268,
269, 279, 283, 284, 285, 292, 293, 298, 300, 303
BARTHES Roland 7, 9, 10, 13, 14, 17, 21, 24, 25,
42, 43, 59, 60, 61, 63, 65, 78, 83, 89, 99, 100,
101, 103, 107, 109, 110, 117, 119, 131, 132,
133, 196, 198, 199, 202, 203, 206, 207, 208,
209, 210, 215, 216, 217, 218, 225, 231, 232,
235, 246, 247, 248, 250, 258, 262, 276, 277,
282, 293, 295, 298, 306
BAUDRILLARD Jean.....253
BAZIN André.....23, 25, 28, 92
BECKETT Samuel.....15, 138, 139, 160
BELLOUR Raymond.....259
BENJAMIN Walter.....45, 63, 134, 144, 311
BERGSON Henri.....50, 51, 276
BIKIALO Stéphane.....238, 239, 240
BOIE Bernhild.....96
BORDAT Francis.18, 265, 277, 279, 287, 292, 300
BOUGET Hélène 240, 241, 243, 244, 251, 252,
261
BOUILLET Marie Nicolas.....48
BRETON André.....126, 127
BROOKS Peter.....282
BROUGHNER Kerry.....68

C

CHEVRIER Jean-François..... 23, 30, 282
CHEYREZY Christian 105, 106, 109
CHIK Caroline 77, 78, 79
CLÉBERT Jean-Paul..... 59
COLARD Jean-Max 220, 235
CONTE Richard 73, 157, 311
CROW Thomas 32
CUEFF Alain 289, 291, 292

D

DE LORDE André..... 180
DEL LUNGO Andréa..... 167
DELEUZE Gilles 14, 26, 48, 49, 50, 51, 64, 76, 78,
81, 94, 95, 259
DELVAUX André..... 272
DERRIDA Jacques 150, 151, 152, 154, 155, 156,
163, 164, 165, 166, 167, 260
DIDIER Béatrice..... 272, 273, 289
DORDOR François 274
DOUCHET Jean..... 144, 158, 160, 193
DURAND Régis..... 14, 21, 44, 45

F

FLEISCHER Alain 23, 44, 249, 252, 253, 254,
255, 259, 262, 268, 300, 305, 306
FOIRET Agnès 200, 202, 293
FONTCUBERTA Joan 14, 34, 36, 37, 42
FRANCIS Marie 15, 16, 18, 97, 99, 126, 129, 131,
145, 146, 147, 148, 181, 182, 260, 262, 264,
265, 266, 277, 279, 287, 292, 295, 300
FRASER Marie 24, 31, 32, 33, 45, 51, 76, 99, 112,
113, 114, 115, 137, 143, 206, 217, 218, 220,
221, 224, 225, 237, 239, 260, 262, 263, 267,
282, 283, 303, 306, 307

G

GARDIES André..... 266, 267
GARDNER Alexandre 295

GARRIGOU-LAGRANGE <i>Matthieu</i>	127
GAUTHIER <i>Guy</i>	162, 163, 165
GENETTE <i>Gérard</i>	22, 24
GERVAIS <i>Bertrand</i>	151
GILLIES <i>Jean</i>	91
GILSON <i>Etienne</i>	143, 144
GRACQ <i>Julien</i> 15, 16, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 181, 182, 216, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 272, 273, 280, 281, 282, 283, 291, 303, 310	
GRIVEL <i>Charles</i> 92, 93, 166, 167, 168, 169, 171, 175, 176, 179, 194, 209, 210, 211, 214	
GUATTARI <i>Felix</i>	26, 48
GUIETTE <i>Robert</i>	248
GUILLOT <i>Claire</i>	194, 314
H	
HALPERIN <i>Julia</i>	180
HASSOUN <i>Jacques</i>	287
HEIDEGGER <i>Martin</i>	17, 106, 107, 238, 300
I	
ISER <i>Wolfgang</i> ...	129, 130, 131, 134, 136, 270, 271
J	
JAHIDI <i>Ghizlaine</i>	87, 89
K	
KLÉBANER <i>Daniel</i>	73
L	
LESSING <i>Gotthold Ephraim</i>	112, 114
LEUTRAT <i>Jean-Louis</i>	272, 273
LEVINAS <i>Emmanuel</i>	15, 136
M	
MALABOU <i>Catherine</i> 16, 149, 150, 154, 155, 156, 181, 232, 282	
MAUPASSANT <i>Guy</i>	248
MÉAUX <i>Danièle</i>	46, 47, 80, 81, 100
METZ <i>Christian</i>	73, 157
MÜLLER-TAMM <i>Pia</i>	68
N	
NIETZCSHE <i>Friedrich</i> 15, 56, 84, 90, 91, 98, 126, 277, 311	
P	
PAHUD <i>Stéphanie</i>	268
PARFAIT <i>Françoise</i>	256, 258
PERNIN SERGISSEMENT <i>Marie José</i> 15, 84, 90, 91, 98, 126, 277	
PETITAT <i>André</i>	161, 268
PROUST <i>Françoise</i>	45, 134
R	
RICHON <i>Olivier</i>	23
ROUILLÉ <i>André</i> 9, 10, 14, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 43, 44, 45, 46, 51, 58, 67, 138, 145	
S	
SAINT AUGUSTIN.....	143, 144
SCHEFER <i>Olivier</i>	200, 293
SCHLESSER <i>Thomas</i>	87, 89
SOCK <i>Rudolph</i>	134, 136
SOULAGES <i>François</i>	33, 295
STERNBERG <i>Meir</i>	277
T	
TRUFFAUT <i>François</i> 17, 230, 231, 245, 248, 249, 250, 251	
TURNER <i>Jonathan</i>	154
V	
VALERY <i>Paul</i> 6, 14, 16, 23, 65, 66, 85, 158, 159, 160, 161, 274, 276, 277, 278	
VAXELAIRE <i>Béatrice</i>	134, 136
VILLEUNEUVE <i>Johanne</i>	149
VIOLLET <i>Catherine</i>	200, 201, 293

INDEX DES NOTIONS

A

Appréhension 14, 16, 17, 42, 52, 63, 91, 116, 144, 151, 156, 171, 204, 209, 228, 232, 233, 236, 250, 259, 260, 274, 291, 298, 300, 301

Attente 10, 12, 14-18, 24, 28, 32, 43, 44, 51-55, 64, 65, 67, 80, 84, 85, 89, 90, 92, 94-98, 101, 102, 104-108, 110, 114, 115, 117, 119, 121, 122, 124-127, 129-132, 136, 137, 139, 140, 143, 145, 148, 151, 152, 156-159, 163, 165, 167, 168, 171, 181-183, 196, 199, 202, 206, 208, 211, 213, 216, 220, 222, 223, 228-230, 233, 237, 238, 249, 253-256, 259, 261, 264-266, 272, 274, 276, 277, 281, 282, 291, 293, 295, 298-305, 307, 310

C

Carence 12, 89, 124, 128, 136, 175, 181, 182, 192, 207, 266, 278, 293, 300

Composer 9, 10, 15, 32, 50, 157, 164, 302

D

Densité 7, 15, 16, 18, 24, 81, 84, 87, 91, 93, 96, 98, 100, 105, 109, 110, 119, 123, 125, 136, 141, 160, 161, 181, 198, 249, 264, 283, 292, 299, 302

Doute 14, 16, 18, 24, 105, 108, 112, 130, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 156, 157, 158, 161, 163, 169, 172, 190, 192, 193, 215, 216, 225, 226, 243, 254, 278, 279, 285, 291, 298

E

Énigmatique 10, 13, 16, 17, 18, 140, 162, 181, 183, 184, 188, 189, 193, 195, 196, 199, 202, 211-213, 215, 217, 220, 223, 227, 228, 231, 233, 235, 237, 239-241, 243, 244, 245, 247, 248-250, 254-256, 262, 264, 265, 267, 269, 271, 273, 280-284, 287, 291, 292, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 309

Expérience 12, 15, 16, 18, 96, 101, 102, 103, 110, 125, 126, 131, 141, 145, 169, 205, 206, 217, 220, 224, 225, 230, 236, 243, 258, 262, 266,

267, 268, 269, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 291, 293, 294, 300, 301, 302, 307

F

Flottement 10, 16, 17, 31, 43, 66, 83, 85, 89, 91, 95, 96, 98, 101, 103, 105, 107, 109, 113, 114, 116, 119, 122, 145, 148, 152, 155, 160, 162, 164-168, 171, 173-175, 178, 179, 181, 183, 184, 192, 194, 196, 198, 199, 201, 203, 206, 207-209, 211, 213-217, 231, 235, 237, 238, 240, 245, 252-255, 259, 260, 263, 267, 270-272, 277-289

G

Glissement 13, 17, 19, 43, 55, 68, 70, 74, 85, 132, 200, 207, 230, 297

I

Immédiat 10, 11, 14, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 60, 65, 74, 81, 84, 101, 102, 120, 131, 132, 134, 144, 145, 148, 152, 160, 161, 164, 298

Imminent 8, 14, 54, 55, 56, 58, 65, 66, 100, 102, 104, 105, 120, 129, 131, 134, 144, 148, 150, 152, 160, 193, 208, 221, 224, 284

Incertitude 11, 12, 17, 51, 57, 67, 72-74, 84, 87, 105, 112, 116, 133, 140, 141, 144, 147-150, 152, 156, 157-159, 161-164, 169, 171, 174, 176, 187, 192, 193, 203, 207-209, 211, 215, 216, 226-229, 236-238, 241, 243, 244, 265, 277, 285, 293, 298, 299, 305, 306, 307

Instantanéité 6-11, 13, 18, 21, 22, 24, 28, 32, 46, 81, 119, 145, 295, 297, 301

Intrigue 10-13, 16, 30, 32, 36, 38, 43, 45, 46, 54, 57, 79, 80, 81, 89, 93, 96, 100, 106, 108, 114, 117, 121, 123-125, 127, 128, 132, 133, 136-139, 141, 142, 146, 149, 151, 156-158, 160, 162, 165, 166, 168, 169, 174, 176, 178, 180, 186-189, 192-194, 196, 198, 199, 207, 209, 210, 214, 216,

218, 227, 229, 230, 236, 239, 244, 249, 260, 261,
270, 281, 282, 287, 292, 297, 298, 302, 308,
311, 314

M

Manque 12, 16-18, 38, 83, 90, 102, 105, 123, 124-
126, 130, 132, 134, 135, 137, 139, 141, 143,
145, 152, 166, 171, 176, 178, 181, 182, 184,
188, 189, 190, 192, 193, 199, 206, 211, 215,
233, 245, 248, 254, 255, 264, 270, 273, 278,
289, 291, 292, 293, 299, 300, 307

S

Suspens 10-18, 22, 28, 30, 32, 43, 45, 51, 52, 54,
57, 59, 65, 66, 80, 81, 85, 87, 91, 92, 97, 98,
101, 102, 105, 109, 113-116, 121, 123-126, 128,
130, 141, 146, 158, 162, 165, 167, 169, 181,
193, 200, 204, 210, 213, 214, 217, 227, 229,

235, 247, 248, 255, 258, 259, 260, 261, 268,
269, 272, 282, 284, 287, 292, 295, 297, 298,
299, 302, 307

Suspense 13, 17-19, 57, 130, 132, 141, 148, 152,
160, 162, 204, 206, 217, 220, 222, 224, 225,
227, 230, 231, 236-238, 244, 245, 248, 250-256,
258-261, 263, 265-267, 273, 274, 277, 278, 282,
283, 287, 292, 300, 302, 303, 305, 313

Suspension 13, 15, 31, 43, 44, 57, 65, 83, 84, 87,
92, 94, 95, 100-102, 116, 119, 123, 128, 130,
131, 136, 141, 148, 150, 156, 206, 237, 238,
255, 272

Vide 11, 12, 17, 64, 109, 126, 129, 130, 142, 151,
165, 175, 181-183, 190, 192, 196, 203, 206, 209,
213, 215-218, 225, 235, 254, 255, 266, 288, 291,
304

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET ŒUVRES CITÉES

AHTILA (Eija-Liisa), <i>The House</i> , Installation de 3 écrans vidéo, 14 min, New York et Paris, Courtesy Marian Goodman Galerie, 2002.....	110, 111, 114
CARUS (Carl Gustav), <i>Haute Montagne</i> , Huile sur toile, 136 x 171 cm, Essen, Museum Folkwang, vers 1824.....	74, 75
CASEBERE (James), <i>Caffey's Inlet Lifesaving Station (Dare County, NC)</i> , Tirage couleur monté sur Dibond, 123.2 x 176.2 cm, Paris, Galerie Daniel Tamplon, 2013.....	241, 242
CREWDSON (Gregory), <i>Untitled (Maple Street)</i> , Digital carbon print, 144.8 x 223.5 cm, New York, Galerie Gagolian, 2010.....	28, 29
DERVILLERS (Nicolas), <i>Widows</i> , Tirage numérique, 130 x 205 cm, FMAC, Paris, 2011.....	52, 53
FRAKER (Bud), <i>Norman Bates, la maison</i> , Tirage argentique, 17,9 x 23,5 cm, 1960.....	81, 82
GARDNER (Alexandre), <i>Portrait de Lewis Payne</i> , Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,23 x 17,46 cm, San Francisco, Collection SFMOMA, 1865.....	295, 296
GERSHT (Ori), <i>Evaders, Far Off Mountains and Rivers</i> , Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 152 X 230 cm, London, Galerie Mummery + Schnelle, 2009.....	285, 286
GORDON (Douglas), <i>24 Hour Psycho</i> , Vidéo Installation, 1440 min, dimensions variables, Collection Kunstmuseum Wolfsburg, 1993.....	255, 257, 260
HALABAN (Gail Albert), <i>Good Harbor</i> , Tirage numérique contrecollé sur plexiglas, 85 x 120 cm, New York, Galerie Edwynn Houk, 2012.....	288, 289, 290
HITCHCOCK (Alfred), <i>Psychose (Psycho)</i> , Scénario de STEFANO (Joseph), 109 min, Los Angeles, Shamley Production Inc., Paramount Pictures, 1960.....	81, 251, 256, 259, 260
HITCHCOCK (Alfred), <i>Sueurs Froides (Vertigo)</i> , Scénario de COPPEL (Alec), TAYLOR (Samuel A.), 128 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1958.....	251
HITCHCOCK (Alfred), <i>Fenêtre sur cour (Rear Window)</i> , Scénario de HAYES (John Michael), 112 min, Los Angeles, Paramount Pictures, 1954.....	244, 245, 250, 251
HITCHCOCK (Alfred), <i>L'homme qui en savait trop (The Man Who Knew Too Much)</i> , Scénario de HAYES (John Michael), 120 min, Los Angeles, Filwite Productions, Inc., Paramount Pictures, 1956.....	273
HOPPER (Edward), <i>Lighthouse Hill</i> , Huile sur toile, 73,82 x 102,24 cm, Dallas, Museum of Art, 1927.....	87, 88, 90, 93
HOPPER (Edward), <i>Jo Sketching at Good Harbor Beach</i> , Aquarelle, 35.2 x 50.8 cm, New York, Whitney Museum of American Art, 1925–28.....	289

- IMBODEN (Connie), *Will*, 1987, Tirage argentique, 43 x 37,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1987.....72
- JUST (Jesper), *The Lonely Villa*, Super 16 mm, 4'30'', Copenhague, Galerie Christna Wilson ; New York, Galerie Perry Rubenstein, 2004.....176, 177, 178, 181, 183, 184, 217
- LUCIE ET SIMON, *Baie de Saint-Brieuc*, Tirage Baryté, 100x127cm, Collection de l'artiste, 2010.....274, 275
- MILLAIS (Sir John Everett), *Ophélie*, Huile sur toile, 76 x 112 cm, Londres, Tate Gallery, 1851-52.....68, 70, 71, 72, 73
- MOULIN (Nicolas), *Vider Paris*, Vidéo-projection de 50 images fixes en mode aléatoire, bande son de 2' 27'' diffusée en boucle, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Collection du Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1998 – 2001.....190, 191
- OLAF (Erwin), *Grief*, DV couleur, 3'59'', Pays Bas, 2007.....152, 153, 154, 155, 221
- PATTERSON (Christian), *House at night*, Tirage numérique, Hambourg, Galerie Robert Morat, 2009.....195, 196, 197, 198, 199, 207, 209, 211, 239, 271
- PHILLIPS (Paulette), *The floating House*, Projection vidéo 16 mm, Diffusion en boucle, 5 min, London, Galerie Danielle Arnaud, 2002.....85, 86
- REJLANDER (Oscar Gustave), *The Two Ways of Life*, épreuve à l'albumine argentique, 21,8 x 40,8 cm, Stockholm, Moderna Museet, 1858.....43
- RESNAIS (Alain), *L'année dernière à Marienbad*, Scénario de ROBBE-GRILLET (Alain), N&B, 94 min, France/Italie, Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, 1961.....184, 185, 186, 189, 190, 193, 194, 226
- SUGIMOTO (Hiroshi), *Caribbean Sea, Jamaica*, Tirage argentique, 119,4 x 149,2 cm, Collection de l'artiste/New York, Galerie The Pace, 1980.....68, 69
- TÛKKA (Salla), *Zoo*, 12min, HDV / 35mm film, dolby digital, Paris, Galerie Yvon Lambert, 2006.....218, 219, 221-225, 227, 231, 232, 237, 239, 245, 250, 273
- VON TRIER (Lars), *Melancholia*, 136 min, Hvidovre, Prod. Zentropa, 2011.....305, 306
- WYETH (Andrew), *Christina's world*, Tempera sur toile, 81,9 x 121,3 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948.....39, 40, 42, 89
- YONGLIANG (Yang), *Sleepless Wonderland*, Tirage sur caisson lumineux, 150 x 300 cm, Paris, Collection de l'artiste/Galerie Paris-Beijing, 2012.....26, 27



PHOTOGRAPHIC PENDING

FOR AN AMENDMENT OF THE CREATION IN PHOTOGRAPHY



Instant as immediacy confront them with temporal ambiguity. They come up against a fragmentation in which the photography couldn't be resolved. It couldn't be restrained itself to a stationary cutting time, because the ontological sense of contemporary photography slips. It eludes the past, dated and bygone idea linked to Barthes's thought especially and requires a redefinition detached of the deadly perception of the *Camera Lucida*. It reveals deficiency of theoretical tools open to capture the essence of creative photography. It commits us to an amendment of its elaboration, its substance and its study as well. Between destructuring and restructuring, we defend a form which is able to push away instant limits towards time and drama density. We compose a photographic situation whose prospects trouble, worry, question. We establish a deficient event, thanks to a poietic of drift, lack and a state of uncertainty. We also determine a sufficiently heavy circumstance to let the weight of a tension hang over the moment. So photographic pending would draw from lack and doubt, a dramatic device as a research hypothesis turned towards an apprehension, not without mentioning the trying experience of scrolling images.

Keywords : Photography - Manipulation - Lack - Denseness - Pending - Suspense - Tension

Thèse de doctorat d'Art et Science de l'Art
U.F.R 04 Arts Plastiques et Science de l'Art – UMR ACTE
47 rue des Bergers – 75015 Paris



L'INSTANCE PHOTOGRAPHIQUE

POUR UNE REQUALIFICATION
DE LA CRÉATION EN PHOTOGRAPHIE



PHOTOGRAPHIC PENDING
FOR AN AMENDMENT OF THE CREATION IN PHOTOGRAPHY

L'instant comme l'instantanéité se confrontent à une ambiguïté temporelle. Ils se heurtent à une fragmentation, à laquelle la photographie ne saurait se résoudre. Elle ne saurait se contraindre à une coupe immobile du temps, car le sens ontologique de l'image photographique contemporaine glisse. Il se dérobe à l'ancrage passé, daté et révolu lié notamment à la pensée barthienne et nécessite une redéfinition détachée de la perception mortifère de *La Chambre Claire*¹. Il révèle les carences des outils théoriques susceptibles de saisir l'essence de la création photographique. Il nous engage dans une requalification de son élaboration, de sa substance, comme de son étude. Entre déstructuration et restructuration nous défendons une forme susceptible de repousser les bornes de l'instant vers une densité de temps, de drame. Nous composons une situation photographique dont les perspectives troublent, inquiètent, interrogent. Par une poétique de la dérive, du manque et de l'incertitude, nous constituons un événement carencé. Nous déterminons une circonstance suffisamment pesante pour laisser planer sur l'instant le poids d'une tension. L'instance puiserait ainsi du manque, du doute, un ressort dramatique comme une hypothèse de recherche tournée vers une appréhension, non sans évoquer l'expérience éprouvante liée au défilement des images.

Mots Clés : Photographie - Manipulation - Manque - Densité - Suspens - Suspense - Tension.

¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, Éd. du Seuil, 1980.