

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Juin 2015



Mémoire de Master 2

Figure tangible, Figure de songe

Confrontation du sujet aux images projetées

Sous la direction de Claire Bras, de Thierry Coduys et de Marlène Puccini

Chloé CALVET

Photographie, 2015

Membres du Jury

Pascal Martin, maître de conférence HDR

Véronique Figini, enseignante-chercheure

Claire Bras, enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Thierry Coduys, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Marlène Puccini, maître de conférence à l'Université Paris 8

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Juin 2015



Mémoire de Master 2

Figure tangible, Figure de songe

Confrontation du sujet aux images projetées

Sous la direction de Claire Bras, de Thierry Coduys et de Marlène Puccini

Chloé CALVET

Photographie, 2015

Membres du Jury

Pascal Martin, maître de conférence HDR

Véronique Figini, enseignante-chercheure

Claire Bras, enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Thierry Coduys, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Marlène Puccini, maître de conférence à l'Université Paris 8

REMERCIEMENTS

Je remercie Pascal Martin et Véronique Figini pour leur encadrement,
Je remercie sincèrement Claire Bras, Thierry Coduys et Marlène Puccini pour leurs relectures, leurs conseils et leur suivi,
Je remercie Pascale Fulghesu pour sa patience et sa bonne humeur,
Je remercie Florent Fajolle pour ses remarques pertinentes,
Je remercie Liza Bodt et Ava du Parc pour leur soutien,
Je remercie Pierre Chailloleau pour la post-production sonore,
Je remercie X'zéko et Mickaël Pettersen sans qui je n'aurais pas pu faire ma partie pratique,
Je remercie Chloé de Barral pour sa passion pour la danse et sans qui je n'aurais pas pu faire ma partie pratique,
Je remercie Anne-Lou Buzot pour ses conseils avisés,
Je remercie Florine Bel et Baptiste Maffrand qui m'ont aidée pour ma partie pratique et qui ont toujours été présents,
Je remercie ma grand-mère pour son chaleureux soutien et sa confiance,
Je remercie mon père pour ses relectures,
Je remercie ma mère et ma cousine pour m'avoir emmenée ailleurs,
Je remercie ma cousine pour sa joie de vivre,
Je remercie mes frères et sœur et le reste de ma famille d'être là,
Je remercie Léa Chevrier et Cloé Chope d'avoir partagé ce temps avec moi.

RÉSUMÉ

À l'intérieur d'un espace clos où sont projetées des images, soit des photographies soit des vidéos, une rencontre s'effectue entre ces images et la personne présente. Cette personne est soit sur scène, un comédien ou un danseur, soit dans un lieu dédié à une performance, un performeur, soit dans l'espace d'une installation, un spectateur.

L'enjeu est alors de répondre à la manière dont cohabitent et interagissent le tangible, représenté par la personne, et l'impalpable, représenté par les images projetées, afin d'introduire de l'imaginaire dans le réel et ainsi d'emmener le spectateur qui se trouve face à ces images dans un ailleurs alors qu'il reste là.

Après une présentation historique du dispositif de projection et une explication des spécificités du photographique et du vidéographique, la recherche se poursuit avec l'analyse de trois modes de présentation de l'image projetée. Dans chaque cas, les images sont confrontées à l'individu. L'art de la scène, à travers le théâtre et la danse, utilise les projections, lesquelles participent à la création scénographique mais influent aussi sur l'expression des comédiens ou des danseurs. L'art de la performance procède de même tout en cherchant à bousculer le spectateur et à l'amener à réfléchir sur sa position de regardeur. L'art de l'installation poursuit les réflexions posées par une performance tout en créant un univers dans lequel le visiteur est placé au centre de l'action. Enfin, de manière à comprendre les différentes impressions et réactions causées chez un spectateur qui se trouve face à des images projetées, la notion d'immersion est développée. Ce spectateur se trouve effectivement plongé de manière spatio-temporelle en dehors du réel grâce à ses sens et à son imaginaire mais il reste cependant dans le présent.

ABSTRACT

Inside a closed space where pictures are projected, either photographs or videos, a meeting occurs between these pictures and the person present. This person is either on stage, an actor or a dancer, or in a place for a performance, a performer, or in a space for an installation, a viewer.

What is at stake? Explain how the tangible angle, embodied by the person, interacts with the impalpable angle, embodied by projected pictures. This is for the introduction of the imaginary in the reality. Thus the viewer who is in front of these pictures is sent elsewhere whereas he stays here.

After an historic overview of the projection device and an explanation of the photographic and videographic specificities, the research goes on with the analysis of three presentation ways of the projected picture. In each case, pictures are in front of the individual. The scenic art, through theater and dance, uses projections, which take part in the scenographic creation but have also an influence on the actors' or dancers' expression. The performance art proceeds in the same way and looks for shaking up the viewer and leads him to think about his viewer position. The installation art carries on thoughts set down by the performance art and creates a universe where the viewer is in the heart of the action. Finally, so as to understand the different impressions and reactions inspired with the viewer who is in front of these pictures, the immersion notion is developed. This viewer is indeed plunged into a world outside the reality in a spatial and temporal way through his senses and his imaginary. He stays however in the present.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
RESUME	4
ABSTRACT	5
INTRODUCTION	9
I. DE LA PROJECTION AUX ARTS VISUELS	11
1. Les origines de la projection	11
a) De l'allégorie de la caverne à la lanterne magique	11
b) Amener la magie sur scène	16
c) La question de l'empreinte	20
2. Confrontation de la photographie à la vidéo	25
a) Un « devenir art »	25
b) Fixité - Fluidité	30
II. ETUDES DE TROIS CAS DE PROJECTION DANS DES ESPACES FERMES ET DE LEUR RAPPORT AU CORPS ET A L'IMAGINAIRE	35
1. La scène	35
a) Le théâtre : de ses origines à nos jours et l'arrivée des images projetées	36
b) La danse : le mouvement mis en abyme	43
2. La performance : entrée du spectateur sur scène	51
a) Tentative de définition	51
b) Des décors mobiles : contrôlés depuis l'espace scénique ou à distance	54
c) Un art créé pour le public et interprété par le public	58
3. L'installation	62
a) Similitude entre l'image-projetée et l'image argentique	62
b) Perception de l'espace	64
c) L'importance du son	68

III. IMMERSION DU SPECTATEUR	71
1. Une perte de repère spatio-temporelle	73
2. Une implication totale des sens	77
3. Un retour au présent	82
CONCLUSION	86
PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE	88
Introduction	88
Références	89
Explication de l'installation-performance	91
Planches-contact	93
Photographies : portraits des adolescents face au miroir de la salle, après le cours de danse	93
Vidéos : photogrammes extraits des plans retenus pour l'installation-performance	94
ANNEXES	95
Origines de la culture hip hop et arrivée en France	95
Questionnaire délivré aux danseurs du cours	99
BIBLIOGRAPHIE	101
Ouvrages	101
Articles et revues	102
Mémoire de l'ENS Louis-Lumière	102
Liens internet	103
MOTS-CLES / KEYWORDS	104

TABLE DES ILLUSTRATIONS	105
PPM	109
ANNEXES	109

INTRODUCTION

L'année 2015 a été proclamée par l'ONU comme « l'Année internationale de la lumière et des techniques utilisant la lumière », cela regroupe huit grands thèmes qui sont : l'éclairage et l'affichage ; l'information et la communication ; les sciences du vivant ; la défense et la sécurité ; l'environnement ; l'industrie manufacturière ; la recherche fondamentale et, celui qui nous intéresse le plus, l'art et le spectacle. La lumière est, outre les éclairages nécessaires à la visualisation, en effet de plus en plus intégrée à des créations artistiques ou scéniques. Elle peut soit être projetée directement (vidéo-projection), grâce à un faisceau lumineux seul, en restituant une image ou un ensemble d'images, soit sortir d'un écran (rétro-projection). L'étude plus détaillée de la projection fera l'objet de la première partie.

Aujourd'hui, avec la facilité continuellement grandissante de production et de diffusion amenant une omniprésence de l'image au quotidien, le spectateur est de plus en plus exigeant par rapport aux images projetées qui lui sont proposées au sein d'un espace fermé. L'architecture de la salle, la scénographie et les images montrées forment un nouvel espace qui doit donc retenir l'attention du spectateur, ce qui est à prendre en compte par le « fabricant d'images ». Ces images « fabriquées » sont soit des photographies soit des vidéos. Les œuvres vidéo représentent tout un champ exploité au sein des arts vivants et de l'art contemporain. D'autant plus que les deux médiums, la photographie et la vidéo, se nourrissent l'un l'autre et que la frontière entre les deux est parfois difficile à établir. Les images générées directement par ordinateur (images de synthèses et *video mapping*) ne seront pas abordées dans le mémoire.

En reprenant l'étymologie grecque du terme photographie qui est *phôs*, *phôtos*, « lumière » et *graphein*, « tracer », il est possible de rapprocher le procédé photographique du dispositif de projection. Les deux nécessitent la présence d'un flux lumineux pour devenir visible. Ce flux lumineux mène dans le cas d'une photographie à l'apparition d'une trace adhérente sur la surface sensible. Pour une projection, ce flux lumineux reste une trace fugitive.

Dans le présent mémoire, la confrontation du sujet aux images projetées est envisagée en tant qu'échange, dialogue, rencontre où le sujet est invité à participer. Il peut décider d'entrer et sortir librement dans cet espace, il peut s'y déplacer et y rester le temps qu'il souhaite, à la différence du cinéma où la position assise et la durée lui sont imposées.

Ainsi, nous allons tenter de répondre à la question suivante : comment un sujet s'introduit grâce à ses sens et à son imaginaire dans le monde des images projetées, monde assimilable à un songe ?

Le terme « sujet » réunit le comédien, le danseur, le performeur, le spectateur aussi appelé regardeur, observateur ou visiteur. Il sera précisé clairement de quel « sujet » il est question.

Après avoir présenté le dispositif de la projection, de ses origines jusqu'à aujourd'hui, nous mettrons en parallèle la photographie et la vidéo. Ensuite, nous étudierons trois cas où les images projetées entrent en interaction avec le sujet : la scène, la performance et l'installation. Pour la scène, le sujet est un comédien ou un danseur. Pour la performance, c'est le performeur qui est soit l'artiste soit une personne désignée par l'artiste au préalable ; le spectateur peut être invité à participer. Pour l'installation, il est question du spectateur. Finalement, nous verrons comment il est possible à un spectateur d'échapper au réel par une immersion dans un espace. Il est conduit à perdre toute notion spatio-temporelle, à impliquer tous ses sens tout en restant dans le présent.

L'immersion, terme qui sera employé par la suite, renvoie à un état, celui d'être plongé dans un milieu, souvent liquide. Le milieu sera assimilé à l'espace où sont projetées les images et au monde qu'elles représentent.

L'interaction est également abordée au sein du mémoire. Elle désigne un échange entre deux personnes, deux éléments, ici, l'échange est entre le sujet et les images projetées. L'un agit sur l'autre et réciproquement. Pour quelques exemples, il sera question d'interactivité au sens où c'est la machine, des écrans ou des capteurs, qui répondra aux gestes du sujet.

I. DE LA PROJECTION AUX ARTS VISUELS

Le terme projection vient du latin *projectio, projectionis* conjugaison du verbe *projicere*, qui signifie « jeter en avant ». Partant des premières projections, où seul le flux lumineux interagissait avec un sujet, nous en arriverons à l'image projetée, une photographie ou une vidéo, médiums qui seront confrontés au sujet.

1. Les origines de la projection

Le simple fait de traverser un faisceau lumineux amène à parler de la projection. Les premières ombres apparaissent comme des illusions. Ensuite, par l'observation de la nature, les avancées en optique et la découverte de la perspective, le sténopé et la *camera obscura* sont introduits. La projection lumineuse d'une image est alors possible. Cela conduit à une volonté de créer de l'imaginaire. D'autre part, se ressent l'envie de dessiner sa propre image ou d'inscrire l'empreinte d'un objet.

a) De l'allégorie de la caverne à la lanterne magique

Platon, au IV^{ème} siècle, introduit le tome VII de la République avec l'allégorie de la caverne. Des hommes sont enchaînés dans l'obscurité. Leur seule échappatoire, la sortie de la grotte, est une lumière haute et éloignée devant laquelle défilent des ombres. Ces ombres donnent une perception imprécise du monde de la vérité, du monde des Idées. Les prisonniers n'y ont accès qu'en surface, aucun relief, aucun détail n'est perceptible dans ces projections. Pour en connaître davantage, ils devraient sortir, aller vers cette lumière, ils pourraient découvrir la vérité et de sortir de ce monde d'illusions, représenté par l'espace de la caverne. Cette allégorie introduit l'importance de l'espace fermé pour le dispositif de projection.

Aristote, au IV^{ème} siècle également, remarque que l'image des rayons du soleil passant par une fente de forme quelconque est toujours circulaire. L'image est projetée, en inversé, sur le mur opposé à l'entrée de lumière. Le philosophe crée le terme sténopé (du grec *stenos*, étroit, et *ope*, trou) correspondant à la

petite fente de lumière. Il n'introduit pas le terme de *camera obscura* et ne précise pas s'il a réalisé son expérience dans une pièce obscure.

Le principe optique de la convergence du verre ne remonte pas à la Renaissance, comme on aurait pu le supposer. Le dramaturge Aristophane, un siècle avant Aristote, introduit déjà le caractère convergent d'une lentille convexe dans sa pièce *Les Nuées* où il utilise un morceau de verre pour focaliser un rayon solaire et produire du feu. D'autres écrits, de l'antiquité grecque ou romaine, témoignent de la connaissance de la propriété convergente du verre.

C'est au XI^{ème} siècle, qu'un savant arabe Ibn Al Hassan écrit le premier traité d'optique. Il décrit précisément l'œil, explique la manière dont se forme une image sur la rétine et pose les principes des futures lois de Descartes (trajectoire rectiligne de la lumière, réflexion et réfraction).

Au XIII^{ème} siècle, le moine anglais Roger Bacon poursuit la recherche d'Aristote et « y ajoute un élément important : la présence d'un écran »¹ afin de recueillir le faisceau lumineux.

Un autre élément très important en optique est associé à la chambre noire. Il s'agit du

miroir. En 1425, Filippo Brunelleschi met au point la première *tavolleta*, de l'italien « tablette ». Il peint le baptistère de San Giovanni à Florence sur une petite planche au centre de laquelle il

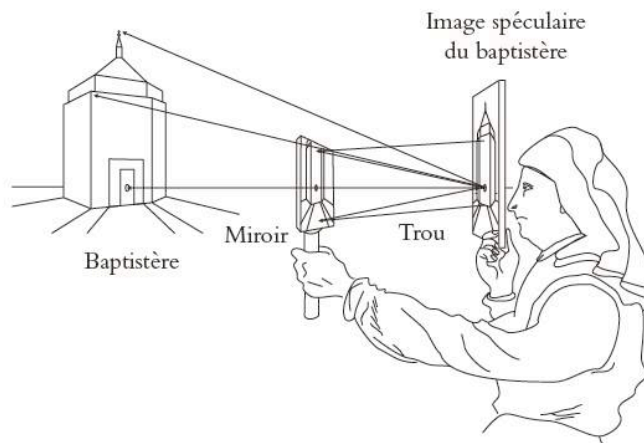


Figure 1, *Expérience de Filippo Brunelleschi, schéma d'explication, 1425*

fait un trou pour y placer son œil. Il se tient alors devant le baptistère, avec dans une main la planche et dans l'autre il a un miroir qui montre l'image de la

¹ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Éditions Nathan Université, 1995, p.17

peinture. L'image virtuelle se superpose à l'image réelle du bâtiment religieux. Avec ce principe, il introduit la perspective².

Léonard de Vinci, au XVI^{ème} siècle, reprend la découverte d'Aristote en réduisant la pièce à une boîte, facilement transportable. Il est le premier à employer le terme de *camera obscura*.

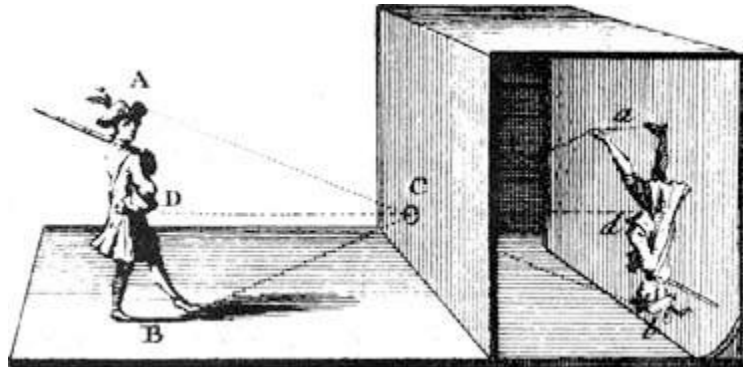


Figure 2, *Camera obscura de Léonard de Vinci, dessin, 1515*

Quelques dizaines d'années plus

tard, l'italien Gerolamo Cardano, améliore encore le procédé en introduisant une lentille biconvexe (les deux faces sont arrondies)³. Rapidement prolifèrent des spectacles se basant sur l'artifice des effets créés et la non-connaissance scientifique du public. Le physicien italien Giovanni Battista della Porta est le premier à utiliser, à la fin du XVI^{ème}, la chambre noire en tant que divertissement et le résultat sur le public en est impressionnant : « ceux qui sont dans la chambre verront les arbres, les animaux, les visages des chasseurs et tout le reste si distinctement, qu'ils ne pourront pas dire si c'est vérité ou illusion. »⁴. L'effet de trompe l'oeil est renforcé par une immersion totale. « Le parisien Jean-François Nicéron (...), expert en optique et en anamorphoses » décrit les « Perspectives » comme « un spectacle intégral : image humaine, en couleurs, animée, synchronisée avec la voix-off d'un comédien. »⁵.

René Descartes publie *Dioptrique* en 1637 qui explique clairement le fonctionnement de la chambre noire⁶. La lanterne magique apparaît alors comme le nouveau dispositif de projection pour enchanter le public. Le dispositif de la chambre noire est amélioré et devient un outil de travail pour les dessinateurs. Johannes Kepler, astronome allemand, « fabrique vers 1611 une « petite tente

² Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Éditions Champs Flammarion, 1999, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0510291905.html>

³ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.17

⁴ Giovanni Battista della Porta, *Natural Magick in Twenty Books*, Londres, 1669, pp. 364-365, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p. 20

⁵ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.22-23

⁶ *ibid.*, p.23

portative » qui peut s'établir partout, en pleine campagne, ou dans la rue. »⁷. En plaçant une feuille de papier à plat, à la place de l'image, il est possible de reproduire au crayon ce qui est visible.

Athanase Kircher, scientifique allemand du XVII^{ème}, qui est le premier à réunir les deux dispositifs optiques : celui de la lentille et celui du miroir. Parmi ses nombreuses inventions, nous pouvons citer sa machine à métamorphoses. Il utilise la réflexion caractéristique d'un miroir : la réflexion spéculaire (les rayons lumineux réfléchis sont émis dans une seule direction qui est définie de sorte que l'angle de réflexion soit égal à l'angle d'incidence).

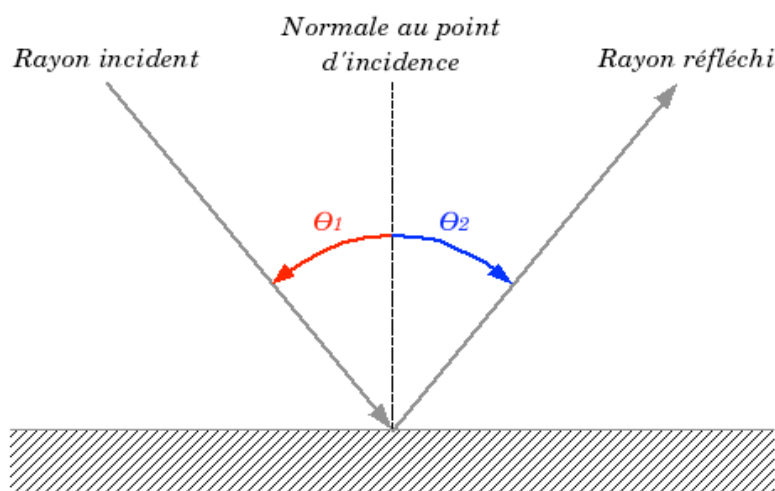


Figure 3, Schéma de la réflexion spéculaire

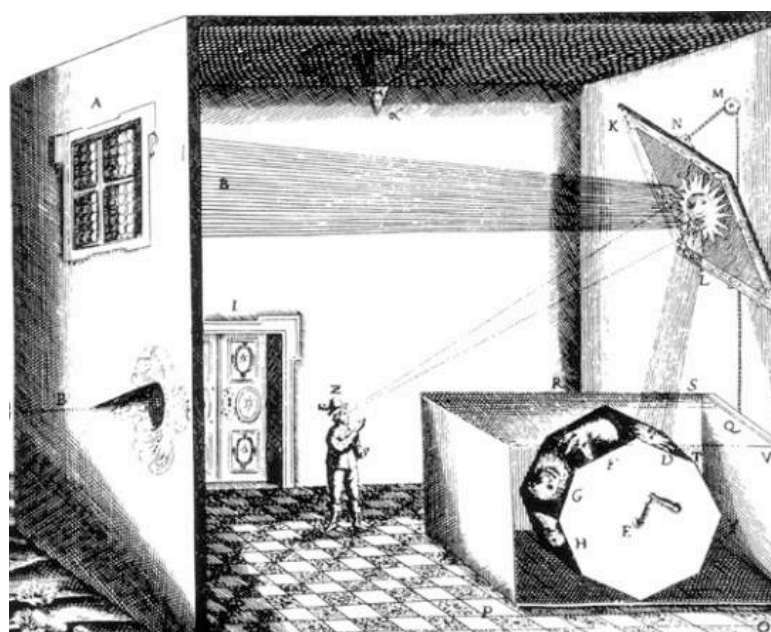


Figure 4, Machine à métamorphoses d'Athanase Kircher, dessin, 1646

Pour la machine à métamorphoses, le visiteur se trouve, dans une salle sombre, face à « un miroir incliné vers lui, accroché en haut du mur, et éclairé frontalement par la lumière du soleil qui entre par une fenêtre. »⁸. Le visiteur y voit son reflet et, à la

⁷ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.25

place de sa tête, se trouve celle d'un animal. Il peut en changer huit fois sans rien actionner. Chaque tête est dessinée sur une face d'une grande roue octogonale (dont la rotation est entraînée par une manivelle), le miroir a été placé de manière à ce que le reflet de chaque tête soit dans l'axe de vision du visiteur. Malgré son grand savoir et ses nombreuses inventions, Kircher n'est pas celui à qui l'on doit la mise au point de la lanterne « magique », baptisée officiellement ainsi en France en 1690⁹. La définition que l'on pourrait lui accorder serait la suivante : « boîte d'optique en bois, en tôle, en cuivre ou en carton, de forme cubique, ronde ou cylindrique, qui projette sur un écran blanc (toile, mur blanchi à la chaux, et même cuir blanc, au XVIII^{ème} siècle), dans une salle où l'on fait l'obscurité, des images peintes sur une plaque en verre. »¹⁰. Le terme de « boîte optique » fait référence à un système optique composé d'un miroir parabolique permettant de renvoyer la lumière de la flamme émise par une chandelle ou une lampe à pétrole, de l'autre côté de celle-ci se trouvent une lentille plan-convexe qui fait converger les rayons lumineux, le porte-plaque des vues peintes à projeter, une ou deux lentilles plan-convexes qui agrandissent et redressent l'image¹¹. C'est Christiaan Huygens, scientifique hollandais, qui, dès 1659, est considéré comme son inventeur officiel, bien qu'il ne souhaite pas le reconnaître. Il estime que le procédé relève de la magie et non des sciences qui exigent de la rigueur et du rationalisme. Néanmoins, c'est bel et bien lui qui a fabriqué ce petit objet qui crée un effet si impressionnant, d'autant plus que Huygens intègre du mouvement aux images projetées. Il s'inspire

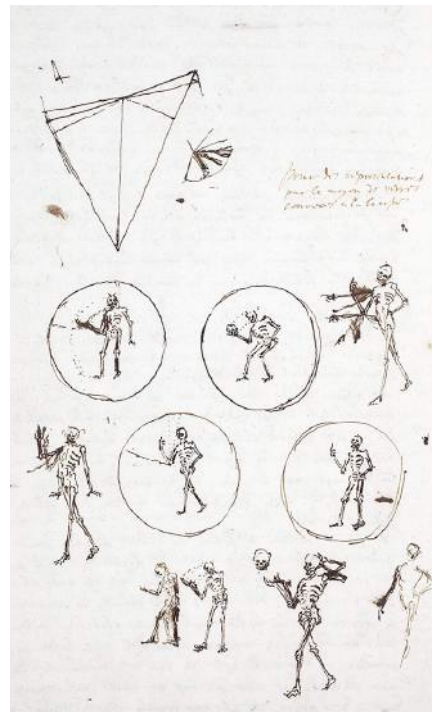


Figure 5, La Danse des morts, Christiaan Huyghens, dessin, 1659

⁸ *ibid.*, p.31

⁹ Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, t. II, La Haye-Rotterdam, 1690, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, op cit., p.71

¹⁰ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, op cit., p.41-42

¹¹ *ibid.*, p.42

des gravures sur bois de Hans Holbein sur le thème de la mort, *La Danse des morts*. Le squelette décroche son crâne et le remet ou bien il bouge son bras droit. Les mouvements sont représentés en pointillés. Huygens démontre ainsi son envie de retranscrire le mouvement. Chaque vue est indépendante. Dans les années 1690, le savant allemand Johannes Zahn décompose le mouvement en plusieurs images qu'il inscrit sur une seule plaque de verre de forme circulaire (jusqu'alors c'était la forme rectangulaire qui était utilisée, ne permettant pas une visualisation continue du mouvement). Il semble être le premier à avoir tenté « de projeter une animation *continue* sur l'écran »¹².

b) Amener la magie sur scène

Quelques représentations ont été données par Kircher et Huygens devant leur entourage respectif mais aucun des deux n'a présenté son procédé de manière itinérante. Le danois, mathématicien érudit, Thomas Rasmussen Walgenstein au cours de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle semble être le premier à donner des spectacles lumineux en voyageant en France, en Italie puis il retourne au Danemark. Il est à chaque fois accueilli avec succès, citons par exemple « Lanterne magique ou thaumaturge : parmi de telles lanternes, dont se sont présentés des inventeurs variés, celles que l'opticien danois Thomas Walgenstein a produites avec une grande habileté ont emporté facilement la palme »¹³. Sa pratique annonce le métier de colporteur, mais il ne voyage pas pour subvenir à ses besoins, bien qu'il ait vendu quelques exemplaires en Italie, mais pour faire connaître son invention. Au XVIII^{ème} siècle des personnes de conditions modestes, le plus généralement issues de la campagne savoyarde ou auvergnate, développent cette pratique. De ville en ville, de village en village, elles annoncent les thèmes des images projetées en espérant qu'une fenêtre ou une porte s'ouvrira afin de donner un spectacle et gagner quelques sous. Leur itinérance permet de faire découvrir à toute la population jusque « dans les campagnes reculées de l'Europe entière »¹⁴ les avancées en optique, même si

¹² *ibid.*, p.69

¹³ O. Jacobaeus, *Musaeum Regium, seu catalogus rerum*, Copenhague, 1710 (2^{ème} éd.), p A II 2, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p. 58

¹⁴ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.82

leur lanterne de projection reste assez rudimentaire. L'allemand Johann Christoph Grienel propage son invention, un modèle de lanterne magique où l'illusion est très réussie, dans toute l'Allemagne. Charles Patin, en voyage à Nuremberg entre 1670 et 1673, assiste à une représentation et en décrit une partie : « L'horizon de ma vûe fut occupé ensuite par un palais si superbe qu'il n'y a que l'imagination qui le put produire. »¹⁵

C'est à la fin du XVIII^{ème} siècle que des physiciens et des magiciens mettent au point une nouvelle manière de présenter des images projetées : les fantasmagories ou phantasmagories, « du grec *phantasma*, fantôme, - dérivé de *phantazô*, je fais illusion- et, de *agoreuô*, je parle ». L'étymologie du terme renseigne sur l'intention de ce procédé : créer un dialogue « entre le public et le spectre ressuscité par la lanterne magique »¹⁶. Une fois encore, il s'agit de « tromper » le public en le faisant entrer dans un monde d'illusions. Henri Decremps, magicien et professeur de physique à la fin du XVIII^{ème}, le décrit lui-même : chaque spectateur plongé dans l'obscurité est amené à « regarder comme une espèce de Magie ce qui n'est qu'un tissu de subtilités »¹⁷. La projection s'opère parfois sur de la fumée et non sur un écran, le spectateur est alors davantage immergé dans un monde où flottent des spectres. Edme-Gilles Guyot est le premier à

envisager ce procédé, qui rend presque tangible chaque figure projetée du fait de l'épaisseur de la fumée. Vers 1774, plusieurs allemands, dont Johann

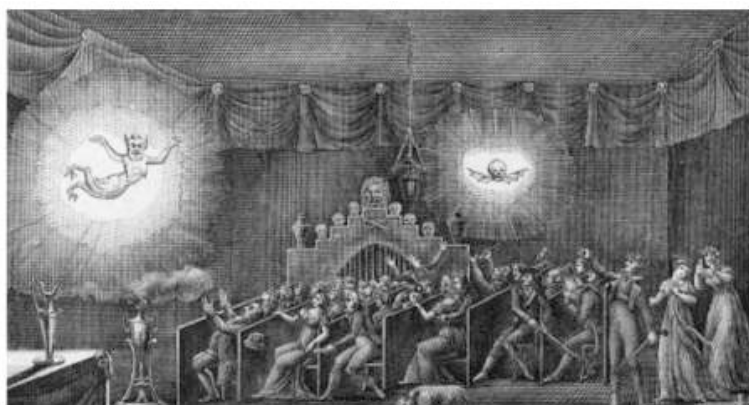


Figure 6, Fantasmagorie de Johann Schröpfer, dessin, 1774

¹⁵ C. Patin, *Relations historiques et curieuses de voyages*, Lyon, 1674, pp. 190-192, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, op cit., p.65

¹⁶ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, op cit., p.135

¹⁷ Henri Decremps dans *la Magie blanche dévoilée*, publié en 1784, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, op cit., p.137

Schröpfer, surnommé le « faiseur de fantômes » (*Gespenstermacher*)¹⁸, manie cette lanterne dite « nébuleuse » lors de leurs séances de nécromancie où tout un rituel est mis en œuvre : présence d'objets tels qu'un autel, une tête de mort ou encore un tombeau ; interaction avec « l'esprit » projeté ; importance du son qui crée une ambiance angoissante par la reconstruction d'un climat agité ou par la voix de « l'esprit ». Dans ces projections enveloppantes, l'image n'est plus projetée sur un seul plan mais dans un espace, allant du fond de la salle jusqu'aux rangs des spectateurs. L'effroi est alors mieux rendu, et, d'un point de vue scénographique, « le cadre, la perspective et l'espace scénique »¹⁹ sont renversés. Cet effet est essentiel pour la mise en place d'une projection. L'obscurité n'apparaît plus comme le moyen favorisant l'immersion, il faut y ajouter la manière dont les différentes vues s'intègrent au décor et la manière dont le public réceptionne les images.

Un autre terme est utilisé pour décrire la fantasmagorie : rétroprojection mobile. De la sorte, le procédé, qui consiste à faire varier la taille de l'image rétro-projetée, paraît plus évident. L'inventeur, qui serait Paul Philidor dont l'identité exacte reste assez confuse, organise des représentations, dès 1792, qui, en apparence, relèvent de l'occultisme car il fait apparaître des images de personnes décédées à ceux qui le lui demandent. Pour cela, il s'inspire d'un visuel existant qu'il fait reproduire par un peintre professionnel et le projette. Son but n'est ni d'invoquer les esprits des morts ni de faire entrer le public dans un monde de songes. Avant chaque séance, il s'adresse ainsi : « je ne vous montrerai point des esprits, parce qu'il n'y en a point ; mais je produirai devant vous des simulacres et des figures, telles qu'on suppose être les esprits, dans les songes de l'imagination ou dans les mensonges des charlatans. »²⁰. Ainsi est exposée clairement la fiction dans laquelle est précipité le spectateur. C'est un plaisir visuel, détaché du quotidien, jouant avec les émotions.

La personne dont nous n'avons pas encore mentionné le nom et qui est liée à l'univers des fantasmagories est Étienne-Gaspard Robertson. Souvent

¹⁸ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.137

¹⁹ *ibid.*, p.139

²⁰ *La Feuille villageoise*, petite revue révolutionnaire imprimée à Paris, n°22, 28 février 1793, p.506, cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p.141

considéré, à tort, comme l'inventeur, il a su en tirer parti afin de donner une multitude de représentations à partir de 1798. La presse narre dans le *Courrier des spectacles* la manière dont le public est immergé : « Les orages, l'harmonica, la cloche funèbre qui évoque les ombres de leurs tombeaux, tout inspire un silence religieux : les fantômes paroissent dans le lointain, ils grandissent et s'avancent jusque sous les yeux et disparaissent avec la rapidité de l'éclair. »²¹. Robertson sait manier avec habileté la partie visuelle et la partie sonore. Le spectateur n'a pas le temps de reprendre son souffle qu'un autre élément surgit ou se fait entendre. L'illusion est tellement bien rendue que l'impression d'être ailleurs surgit prestement : « tout s'accorde pour frapper votre imagination, (...) et nous croyons être transportés dans un autre monde et dans d'autres siècles »²². Malgré ses connaissances en physique et le dépôt de son brevet en 1799 pour l'invention du fantascopie, lanterne magique montée sur des rails permettant de projeter une fantasmagorie (la variation de la taille de l'image est réalisable grâce à la possibilité de déplacer la lentille du milieu ; il y en a trois en tout qui sont montées sur des châssis²³), Robertson est considéré « comme un semi-charlatan, une sorte de Savoyard, ou pis encore, comme l'un de ces « physiciens amusants » qui divertissent le peuple »²⁴ par ses anciens collègues les physiciens. Il n'est pas itinérant mais semble avoir la même réputation qu'un colporteur auprès des scientifiques. Cependant, il compte parmi les initiateurs du cinématographe et c'est grâce à lui que le spectacle fantasmagorique, i.e. projection mobile d'images animées, s'est fait connaître à travers tout Paris, en Europe et jusqu'en Russie.

Au XIX^{ème} siècle, l'anglais John Henry Pepper, lanterniste, met au point une technique avec l'ingénieur Henry Dircks pour le théâtre consistant à projeter pour le public le reflet d'une personne se trouvant au-dessous de la scène. Ainsi comédiens réels et spectres de comédiens jouent ensemble et échangent parfois des répliques.

²¹ Idem, p.156, L. Mannoni cite le n°1086, datant du 23 février 1800, p.4

²² Idem, p.157, L. Mannoni cite le *Courrier des spectacles*, n°1092, datant du 7 mars 1800, p.3

²³ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Éd. Nathan Université, 1995, p.151

²⁴ Idem, p.148

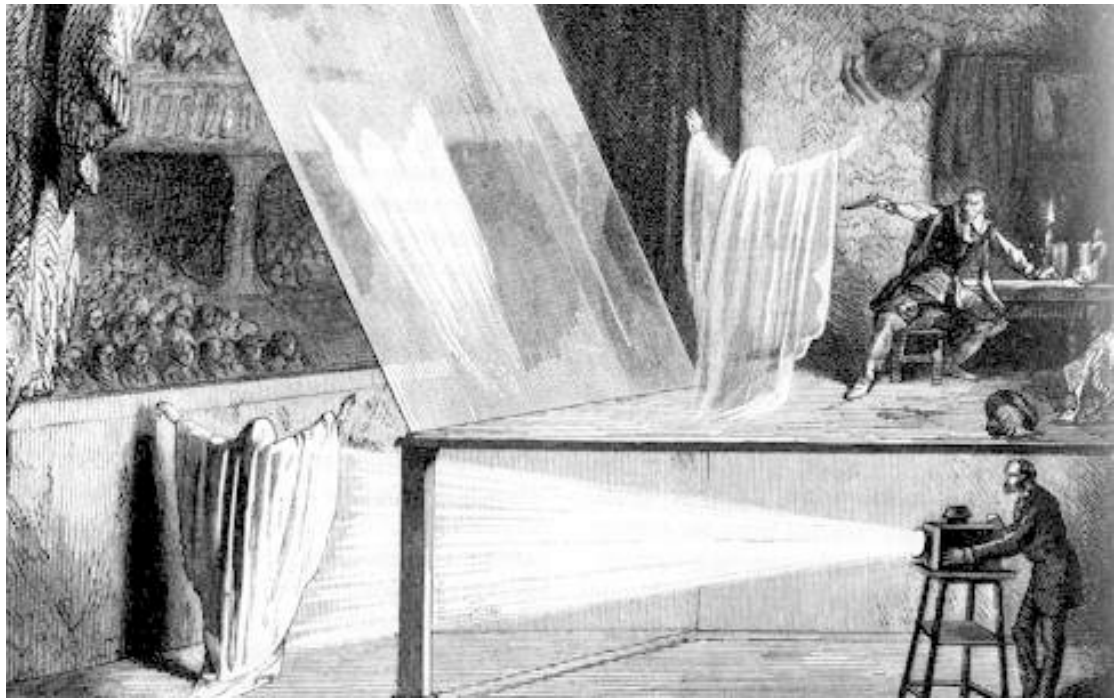


Figure 7, Fantôme de Pepper, dessin, 1862, Une vitre sans tain disposée sur scène, inclinée à 45°, permet de renvoyer le flux lumineux provenant du bas.

c) La question de l'empreinte

Afin de compléter cet historique sur le procédé de la projection lumineuse, l'attention est portée sur l'empreinte qui comprend la matière représentée par des pigments, l'art de la silhouette et le photogramme. Tout cela renvoie à la présence de l'ombre, composante essentielle dont il faut tenir compte dans le cas d'une projection.

À l'époque de l'art pariétal, entre -30 000 et -10 000 avant J-C (du latin, *paries* et *-etis*, signifiant « relatif à une paroi, un mur »), pour peindre sur les parois, les hommes n'utilisent pas seulement leurs doigts ou des outils mais aussi la projection de pigments. Soit la forme est révélée par ses contours, l'exemple le plus courant est l'empreinte de la main. Soit les pigments colorent un aplat, inscrit dans un contour, par exemple, le ventre d'un animal.

Au 1^{er} siècle, en Italie, Pline écrit dans le livre 35 de l'Histoire naturelle : « on commença par cerner le contour de l'ombre humaine ». Il décrit ici les premières techniques employées pour conserver l'empreinte d'une forme humaine. Pline utilise le genre de la fable pour narrer l'histoire de la fille du potier Dibutade de Sicyone : avant de se séparer de son amoureux elle dessine le contour de son visage qui se projette sur un mur. Son père y applique de l'argile afin de préserver le portrait. Au musée des Beaux-Arts de Bruges, un tableau peint en 1791 par le belge Joseph Benoît Suvée illustre ce récit. Son titre est *Dibutade ou l'Invention du dessin*.



Figure 8, *Dibutade ou l'Invention du dessin*, peinture, Joseph Benoît Suvée,

1791

Au XVIII^{ème} siècle, en France, projeter l'ombre de quelqu'un et en dessiner sa silhouette est une pratique répandue. C'est après le passage d'Étienne de Silhouette au gouvernement, en tant que contrôleur général des finances, que le terme silhouette est employé pour désigner cette pratique. Étienne de Silhouette aurait en effet réduit les nobles à l'état de « poussière » - à l'état d'ombre - s'ils avaient été dans l'obligation de payer des taxes afin de rééquilibrer l'économie.

En Allemagne, Carl David Friedrich illustre ses paysages romantiques en plaçant au premier plan une personne de dos, de sorte que, chaque observateur devant la toile se sent invité à prendre la place de cette silhouette. « Un esprit mystique, une grande âme universelle imprègne le monde de la nature, et l'individu doit participer par l'abandon des sentiments, pour comprendre et sentir qu'il est un élément de ce mystère. »²⁵.

Les termes d'empreinte et de silhouette se retrouvent dans le champ de la photographie. Au début de l'histoire de ce médium, plusieurs scientifiques



Figure 9, *Dictyota dichotoma*, Anna Atkins, cyanotype, 1843-1853

utilisent les propriétés de substances chimiques photosensibles pour réaliser des photogrammes. À partir de 1830, les britanniques Anna Atkins et William Henry Fox Talbot pratiquent cette méthode avec des végétaux, algues, fougères, feuilles. Anna Atkins étant botaniste, elle constitue avec toutes ces images un herbier caractérisé par sa couleur bleue (cyanotype, procédé photographique monochrome bleu, dû aux espèces

chimiques utilisées, mis au point par le chimiste John Herschel).

²⁵ Stefano Zuffi, *Petite encyclopédie de la Peinture*, Éditions Solar, 2008, p.236

William Henry Fox Talbot utilise le négatif papier, technique qu'il baptise « calotype », et rassemble ces *photogenic drawings* dans le premier ouvrage



Figure 10, *The Haystack*, William Henry Fox Talbot, photogramme, 1844

photographique destiné à la vente, *The Pencil of Nature*. Il décrit la lumière comme un pinceau, un crayon grâce auquel il peut reporter ce qu'il voit. En plus des photogrammes, il réalise des mises en scène avec des objets en conduisant de nouveau une

recherche sur la lumière. Dans l'image *The Haystack* il met en valeur l'échelle et son ombre, ce qui renvoie à la dualité négatif/positif et il a choisi une lumière rasante de manière à restituer la matière du foin.

Au siècle suivant, les constructivistes et les surréalistes poursuivent ces recherches d'utilisation de la lumière comme pinceau ou crayon. Laszlo Moholy-Nagy, enseignant à l'École du Bauhaus et photographe ayant apporté une manière nouvelle de travailler avec la lumière, raconte comment un nouveau dialogue avec le flux lumineux se crée : « La lumière est pratiquement saisie dans son rayonnement immédiat, fluctuant et oscillant »²⁶. Néanmoins, leur angle d'approche est plus abstrait. Ils étudient davantage le flux lumineux projeté sur l'objet que l'objet lui-même : « les surréalistes accumulaient les objets pour voir comment réagissait la lumière sur eux, comment la lumière se heurtait à leur contours ou



Figure 11, *Untitled (Photogram)*, Laszlo Moholy-Nagy, photogramme, 1925

²⁶ Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Éditions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1993, p. 194

parvenait à les traverser avant de venir frapper la surface photosensible. »²⁷. Plusieurs formes se superposent jusqu'à ce que se trace sur le papier une forme non-identifiable. Ainsi, par ces jeux de projection, nos rapports aux objets sont perturbés.

Roland Barthes dans son ouvrage *La Chambre claire* pose explicitement l'importance de la présence réelle d'un individu ou d'un objet. Son postulat vient illustrer la notion de trace : « le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. »²⁸. Dans le paragraphe suivant, il nomme le référent de la sorte : « Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été » »²⁹. Roland Barthes met ici en avant la particularité de la photographie par rapport aux arts précédents : elle donne une reproduction exacte de la réalité.

Une description de la projection lumineuse et parfois matérielle, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, nous a permis de comprendre son évolution historique. Grâce à différents procédés, qui retranscrivent le réel ou qui créent de l'imaginaire, nous constatons qu'une confrontation entre le sujet, autrement dit le spectateur, et ces images projetées a toujours existé. Les explications scientifiques n'étant pas connues de tous, ces images ont souvent été assimilées à des apparitions fantomatiques.

²⁷ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 124

²⁸ BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions Gallimard, Collection Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980, p.119-120

²⁹ *ibid.*, p.120

2. Confrontation de la photographie à la vidéo

Les deux médiums de la photographie et de la vidéo, au début implantés comme outil social et outil d'information, se sont peu à peu imposés comme des arts. Ensuite, il s'agira d'établir la spécificité de chacun des deux médiums dans leur rapport à l'image, en ce qui concerne la fixité et la fluidité.

a) Un « devenir art »

Les deux médiums ont la particularité de reproduire le réel. À leur début, ils étaient considérés comme des outils sociaux et des outils d'information, et non comme des médiums artistiques. Au cours du temps, du fait de leur spécificité et de leur côté novateur, ce positionnement par rapport à l'art s'est renversé.

Afin de bien comprendre la particularité des deux médiums, un retour à leur étymologie semble indispensable. Photographie vient des termes grecs *phôs*, *phôtos*, « lumière » et *graphein*, « tracer », autrement dit, photographier signifie écrire avec la lumière. Vidéo, du latin *video* « je vois », renvoie à vidéographique et non à vidéographie qui restreindrait l'étude à une approche seulement technique. Le terme vidéographique impose une esthétique qui exerce une influence sur le champ de l'art³⁰.

Le médium photographique est considéré comme un outil informatif avec la guerre de Crimée (de 1853 à 1856), grâce à l'anglais Roger Fenton, qui est le premier à utiliser la photographie pour témoigner des champs de bataille. Quelques images seront publiées en Angleterre et en France. En parallèle de son aspect informatif, le médium est considéré comme appartenant à l'industrie, du fait de sa précision dans la reproduction de la réalité. En 1855, c'est-à-dire seize ans après sa naissance officielle, la photographie est exposée à côté des produits industriels lors de l'Exposition universelle. Et c'est en Belgique, en 1856, qu'a lieu la première Exposition universelle de photographie. La Société Française de Photographie annonce l'événement et s'occupe du département français. C'est également elle, accueillie par le Palais de l'Industrie, qui est à l'initiative des

³⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p.8

premières expositions de photographie en France. Le Salon des beaux-arts tarde à accepter la photographie dans le champ artistique alors que le pictorialisme et le naturalisme se développent abondamment laissant peu à peu la place à la photographie sociale et documentaire, emblématique du XX^{ème} siècle.

Les premières œuvres vidéo sont exposées sur des écrans de télévision, objet de transmission de l'information. Le poste, téléviseur, est utilisé pour sa fonction d'afficher des images³¹, soit utilisé en tant qu'objet. Dans ce dernier cas, il figure alors au milieu d'une installation. L'allemand Wolf Vostell, en 1958, est le premier à disposer un poste dans un musée et à l'intégrer à une installation au milieu d'objets. Son œuvre s'intitule *Deutscher Ausblick* (Regard allemand) et le téléviseur est placé derrière de la tôle, des fils barbelés, des ossements et des jouets d'enfants pour rappeler l'horreur et les souffrances infligées aux innocents dans les camps de concentration. Il place aussi des fragments abîmés de papiers journaux et perturbe le signal électronique du poste, diffusant un programme en direct, de manière à mettre en valeur le dé-coll/age des événements par rapport au quotidien. L'artiste donne sa propre définition : « combinaison dans le même objet d'une part composée par moi authentiquement datée de 1958, et d'une part d'actualité continue – la vie produite et commentée à travers la télévision. »³². Son travail est à rapprocher du *ready-made* pour la réutilisation d'objets et pour le déplacement de leur fonction originelle.

Avant l'exposition *TV as a Creative Medium* en mai 1969 à la *Howard Wise Gallery* de New York, première exposition avec des productions vidéo montrée aux Etats-Unis, la vidéo n'est pas véritablement considérée comme un art. L'artiste vidéaste Nam June Paik définit ainsi le médium, à la fin des années 70 : « l'art vidéo de demain, c'est l'installation, art du temps et de l'espace absolu, et il faudra posséder le code de lecture de cet art nouveau. »³³. Héritière de l'art cinétique européen, caractérisé par toute création faisant intervenir du mouvement, par un objet mobile, par un objet fixe qui montre une illusion d'optique incitant alors le spectateur à se déplacer, la vidéo est également

³¹ Des électrons sont dirigés grâce à un champ magnétique créé par des bobines et envoyés sur des luminophores, le balayage des électrons sur l'écran se fait ligne par ligne

³² Wolf Vostell, *Art Press* n°17, avril 1978, p.8, cité par Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op cit.*, p.22

³³ Extrait de propos recueillis par Dany Bloch et reproduits dans *Art et vidéo 1960-1980/82*, Edizione Flaviana, Locarno, cité par Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op cit.*, p. 136

influencée par le cinéma expérimental qui se positionne en marge du cinéma traditionnel du fait d'une recherche formelle plus que narrative, le phénomène de projection lumineuse est en effet exploré pour lui-même.

Dans la salle d'exposition, l'affichage sur poste de télévision offre un nouveau contexte à cet objet. La grande majorité des personnes en possèdent effectivement un dans leur salon à partir des années 50. « La technologie télévisuelle se met au service d'un art participatif qui s'ancre dans l'expérience de la vie quotidienne. »³⁴. Cette forme de présentation est l'exemple d'une aspiration de plusieurs artistes de la fin des années 60 qui est la suivante : « penser que l'art du plus haut niveau peut trouver sa place dans un média populaire. »³⁵.

Ces médiums ayant été décrits comme des outils sociaux et des outils informatifs, il convient maintenant de voir en quoi ils peuvent appartenir au champ de l'art.

La taille du support de présentation et le caractère figé rapprochent le médium photographique de l'art pictural. Le courant pictorialiste reflète cela.

À l'époque les formats des images sont assez petits (pas plus grands qu'un A4), cependant, dès le XIX^{ème} siècle, avec l'image *Two Ways of Life* l'anglais Oscar Gustave Rejlander, peintre de formation, arrive à utiliser une superficie



Figure 12, *Two Ways of Life*, Oscar Gustave Rejlander, photogravure, 1857

³⁴ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op cit., p.52

³⁵ *ibid.*, p.33

équivalente à une toile (40,6x76,2 cm) pour juxtaposer ses deux photographies, réalisées à partir de 32 négatifs. Cette image est d'autant plus connue qu'elle constitue le premier photomontage. Le photographe s'inspire pour la disposition des figurants du célèbre tableau de Raphaël, *L'École d'Athènes*, peint en 1511. L'allégorie représentée est celle du vice et de la vertu : un père avec ses deux fils sont placés au centre de l'image, les occupations de chacun des deux fils sont portraiturées. Le spectateur, amené à mouvoir son regard sur l'ensemble de la surface, est hypnotisé par l'immobilité des formes et des figures. « L'image est captatrice, le regard ne demande qu'à s'y reposer, de sa mobilité inquiète. Et beaucoup de photographes, la grande majorité sans doute, ne nous demandent que d'en rester là, dans une contemplation étale de l'objet représenté, lumineux, serein, indiscutablement présent. »³⁶. Le spectateur se sent immergé dans l'image.

En vidéo, Bill Viola choisit, à l'instar de l'art pictural, de représenter des scènes religieuses. Dans *The Greeting*, 1995, il illustre l'arrivée de Marie annonçant sa grossesse à Élisabeth, elle-même enceinte de Saint-Jean-Baptiste.



Figure 13, VIOLA Bill, *Greeting*, vidéo, 1995

³⁶ Régis Durand, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Éditions De la Différence, Collection « Les Essais », 2002, p.41-42

Cette dernière lui confirme qu'elle porte dans son ventre le fils de Dieu. L'action s'inspire du tableau *La visitation* de l'italien Jacopo Pontormo. Bill Viola présente cette vidéo à l'horizontale sur un écran de 2,82 par 2,41 mètres et la met en scène à l'église Saint-Eustache. Le lieu religieux est tout à fait approprié à la réception de l'œuvre tout en surprenant le visiteur, qu'il soit croyant ou non.

Le médium photographique peut se rapprocher du cinéma lorsque les images projetées sont des diapositives. Les conditions de visionnage se font dans le noir, mais, à la différence du cinéma où les images s'enchaînent, le temps d'apparition de chaque image peut être contrôlé manuellement. Cette image immense invite le sujet, i.e. le spectateur à se plonger pour une durée indéterminée dans les différents éléments de cette image. S'il a été présent sur les lieux de prise de vue de cette image, alors le souvenir va ressurgir. Cette image emmène le spectateur dans le passé. Avoir un projecteur à diapos et organiser des soirées avec ses proches pour visionner des photographies appartient aux mœurs des années 60. L'artiste américaine Nan Goldin utilise cette forme pour faire partager son travail à ses proches qu'elle photographie au quotidien : « elle inaugure (...) un genre nouveau, celui du *slide-show*, avec près



Figure 14, GOLDIN Nan, *Greer and Robert on the bed*, New York, image argentique couleur, 1982

de 800 photographies défilant en musique pendant près de 45 minutes. »³⁷. Après le suicide de sa sœur aînée, elle prend la décision d'avoir toujours un appareil photographique avec elle afin de préserver le souvenir des visages de ses proches. Elle montre l'intime d'une manière très personnelle car ses images reflètent les relations de proximité que ses amis ont entre eux ou qu'elle partage avec eux.

b) Fixité - Fluidité

Les deux médiums de la photographie et de la vidéo montrent respectivement des images. Pour la photographie, c'est une image fixe. Pour la vidéo, c'est un enchaînement d'images. Or, l'expression « flux d'images » peut être associée aux deux médiums. Pour le premier, ce flux en figé, l'autre en fait sa substance en montrant des images qui retracent un mouvement, une action. Cet écoulement figé ou fluide, est une représentation du temps.

La fixité confère à la photographie une dimension temporelle particulière. Face à une photographie, le sujet se projette dans un temps suspendu, qui semble détaché du réel mais qui appartient aussi à la « temporalité vive » de l'individu comme s'il se trouvait au théâtre³⁸, il est un observateur actif et pensant. Cette suspension du temps place le spectateur hors du temps, il ne perçoit plus le temps qui s'écoule. La photographie « est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. »³⁹. Le médium photographique apparaît comme atemporel bien qu'il s'ancre dans la temporalité de l'ouverture et de la fermeture de l'obturateur, temporalité correspondant à une trace brève. Atemporel car il existe par lui-même comme trace figée de l'instant où l'image a été prise. L'image semble aussi fantomatique. Elle est une trace du temps, temps fuyant qu'il est juste possible de traverser lors de l'acte photographique : le déclenchement de l'obturateur. Le photographe

³⁷ Christine Macel, « Nan Goldin, Journal intime », *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Beaux Arts Édition, 2009, p. 120

³⁸ Régis Durand, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, op cit., p.67

³⁹ Walter Benjamin, Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, p. 478-479 cité par Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Collection « Critique », Éditions de Minuit, 2000, p.117

peut être comparé à un passager dans un train qui regarde la réalité depuis la vitre et en « prélève » des fragments. Ces fragments sont figés et leur durée d'enregistrement du réel correspond à celle de la vitesse d'obturation. Dans l'image d'André Kertész, *Disappearing Act*, cet enregistrement du temps présent est bien montré. Une personne monte un escalier. Le photographe, savait à quel moment, il voulait déclencher : à l'instant précis où le haut de son corps devait passer dans l'encadrement de la fenêtre. Et là, il n'y a rien. Le photographe n'a pas choisi cela par hasard. L'étonnement est à son comble. La seule présence humaine dans cette image graphique composée de lignes et de formes est anormale. Le paysage à l'arrière-plan ancre la scène dans le réel mais est surtout présent afin de découper l'image en trois parties : la terre - le réel -, l'escalier et la présence humaine et, enfin, la fenêtre - l'imaginaire.



Figure 15, KERTESZ André, *Disappearing Act*, photographie argentique, 1955

Cette idée de prélever des fragments se retrouve aussi dans le médium vidéographique. À l'inverse de la photographie, où c'est l'immobilité qui happe le spectateur, dans l'art vidéo la fascination vient du rythme et de l'envie de découvrir les séquences suivantes. Il est entièrement plongé dans le temps simulé d'un présent artificiel, confronté à des images qui le confrontent à lui-même, à ses propres gestes et à ses propres choix. Dans les années 70-80, à l'instar de la télévision qui transmet une partie de ses informations en direct, plusieurs artistes-vidéastes travaillent avec le direct, le « live ». À l'époque les séquences filmées n'étaient pas montées et diffusées dans leur intégralité car le banc de montage n'existait pas encore. Parfois elles étaient passées en boucle. Nam June Paik pousse à l'extrême cette recherche sur la boucle en proposant une installation, *TV Buddha*, 1974, dans laquelle une statue de Bouddha est placée face à un poste de télévision qui diffuse sa propre image grâce à un enregistrement vidéo. La statue a pris la place du spectateur qui se trouve en principe face au poste de télévision. Ce spectateur contemple, de l'extérieur, son propre acte de voir. Cette installation peut s'entendre comme un appel à la méditation, à l'introspection.



Figure 16, JUNE PAIK Nam, *TV Buddha*, installation vidéo avec un moniteur et une statue,

1974

Bien que la vidéo nous montre des images en mouvement et nous invite à entrer en résonance avec elles, la temporalité de ces images n'est pas celle du présent. Gilles Deleuze le résume ainsi : « l'image-mouvement ne nous donne pas une image-temps ». Le temps apparaît comme une « représentation indirecte » du mouvement. « Le temps comme cours découle de l'image-mouvement (...) Mais le temps comme unité ou comme totalité dépend du montage qui le rapporte encore au mouvement ou à la succession des plans. »⁴⁰. Autrement dit, le mouvement est encadré par le temps. Ce dernier impose au spectateur le rythme – la vitesse et la durée - des images montrées.

Que ce soit une image photographique ou une vidéo, l'image une fois prise, devient une trace du passé et entre dans la mémoire. D'après Henri Bergson, philosophe du début du XX^{ème} siècle, sa philosophie a pour origine « la découverte de la durée »⁴¹, « temps abstrait » qui a la propriété de s'écouler, il existe deux types de souvenirs : ceux qui constituent des « images mentales », ou « images-souvenir », et ceux qui constituent des « images virtuelles » qu'il nomme « souvenirs purs ». Les images mentales appartiennent au passé tandis que les images virtuelles peuvent être qualifiées d'images présentes car, de par leur caractère virtuel, elles sont continuellement dans le présent qui défile. Gilles Deleuze, philosophe de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle ayant écrit sur la philosophie, sur la peinture, sur le cinéma, expose la théorie de Bergson : « C'est un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d'un actuel en déplacement. »⁴². Il précise plus loin : « Mais, si nous demandons où la conscience va chercher ces images-souvenir, ces images-rêve ou rêverie qu'elle évoque suivant ses états, nous sommes ramenés aux pures images virtuelles dont celles-ci ne sont que des modes ou des degrés d'actualisation. »⁴³. Ce rapprochement aux souvenirs vaut pour les deux médiums. Dans un cas, il se fait par une seule image et dans l'autre par une succession d'images, que le spectateur doit envisager comme un tout.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-temps*, Collection « Critique », Éditions de Minuit, 1985, p. 355

⁴¹ Elisabeth Clément, Chantal Demouque, Laurence Hansen-Love, Pierre Kahn, *La philosophie de A à Z*, Éditions Hatier, 2000, p.49

⁴² Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-temps*, *op cit.*, p.107

⁴³ *ibid.*

Le « devenir art » de la photographie a été un processus plus long que celui de la vidéo. La spécificité de chacun des médiums appelle le sujet à une confrontation différente par rapport au temps.

II. ÉTUDES DE TROIS CAS DE PROJECTION DANS DES ESPACES FERMÉS ET DE LEUR RAPPORT AU CORPS ET À L'IMAGINAIRE

À l'intérieur d'un espace fermé, plusieurs situations sont possibles pour qu'une rencontre ait lieu entre un sujet et des images projetées. Trois cas ont été retenus, celui de l'espace scénique, celui de l'espace de la performance et celui de l'espace de l'installation.

1. La scène

Il faut introduire sur la scène le règne de la Machine.⁴⁴

Depuis le XVIII^{ème} siècle, l'époque des fantasmagories, la cohabitation du réel et de l'imaginaire, autrement dit de personnes réelles et d'images fabriquées par des procédés optiques, est devenue un choix scénique de plus en plus répandu. Dans la présente étude, nous nous concentrerons sur les spectacles où prime l'interaction entre les comédiens ou danseurs sur scène et le décor à caractère immersif.

Les manières d'inscrire des images projetées à l'intérieur de l'espace scénique sont multiples : soit les visuels sont montrés sur une ou plusieurs parties de la scène et apparaissent alors comme des fenêtres, comme des hors-champs, comme des flash-backs ; soit la scène est entièrement « recouverte » par une photo ou une séquence vidéo. Dans ce dernier cas, les comédiens ou danseurs sont assimilables à des marionnettes qui déambulent dans cet espace imaginaire.

⁴⁴ Filippo Tommaso Marinetti, cité par Giovanni Lista, dans *La Scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, collection Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société, 1989, p.113-114

a) Le théâtre : de ses origines à nos jours et l'arrivée des images projetées

Les images projetées sur une scène théâtrale interviennent dans la scénographie qui prend en compte l'espace de la scène, l'éclairage et les décors.

Le théâtre (du verbe grec *theaomai* qui signifie « regarder, contempler ») est l'art de représenter un récit de genre tragique, comique ou dramatique, face à un public, par la voix et les gestes d'acteurs, se trouvant sur une scène. Cet art apparaît dans la Grèce antique, au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Il découle des cultes rendus à Dionysos, les Dionysies, inaugurés par le tyran⁴⁵ Pisistrate en -534. Lors de ces cérémonies, chaque personne de la cité est conviée à participer, qu'elle soit citoyenne ou non, chacun peut y manger, y boire. Le but est

d'organiser un concours de tragédies. Le concours de comédies arrive une cinquantaine d'années plus tard. Les représentations ont lieu de jour, à l'extérieur dans ces célèbres amphithéâtres construits à flanc de colline qui tiennent compte de l'acoustique. Les acteurs sont séparés du chœur qui chante et danse. À cette époque, les décors sont très simples, ils servent seulement à évoquer un lieu⁴⁶. L'identification n'est

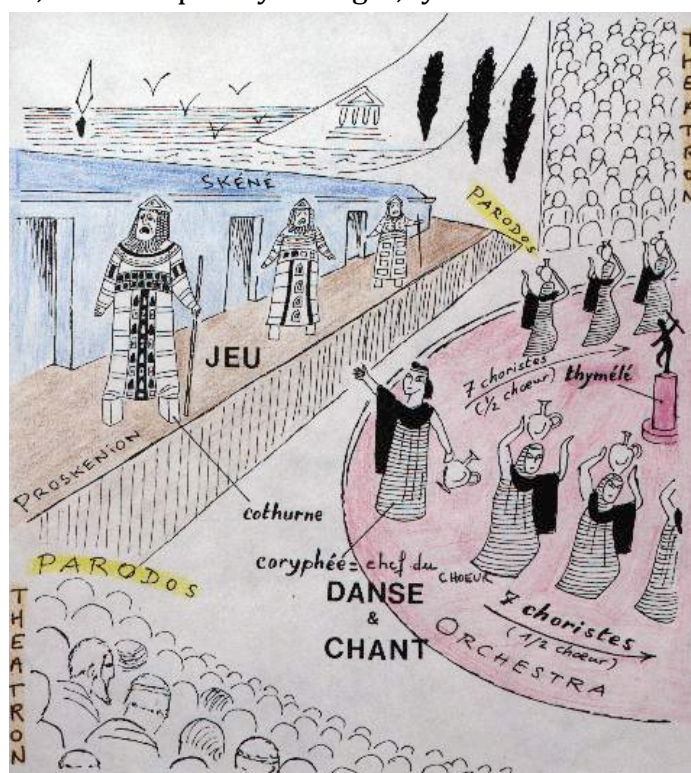


Figure 17, DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Éditions Nizet, 2010, Illustration pour son Chapitre « Le Théâtre grec », colorisé par les auteurs de l'article en ligne

⁴⁵ au sens de monarque de l'État-Cité, le tyran lutte contre les aristocrates et agit pour le peuple tout en veillant à enrichir sa famille ; sa conduite peut néanmoins s'avérer être celle d'un despote

⁴⁶ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Éditions Nizet, 2010, p.16-17, 21 et 26-27

pas possible pour le public car les acteurs se cachent derrière des masques et ne jouent pas des êtres humains, mais des êtres à caractère divin. Le public est invité à réfléchir, la pièce est une sorte d'enseignement.

Les lieux de représentation changent au fil des siècles : l'hémicycle en extérieur (Antiquité grecque et romaine), l'intérieur d'église, puis le parvis et la place publique (Moyen-Age), le semi-plein air avec le théâtre élisabéthain (en Angleterre, au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles) et enfin les salles fermées, à la manière de la scène à l'italienne (XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles) qui met en exergue pour ses décors les lois de la perspective. Il faut attendre le XVIII^{ème} siècle pour que la scène soit complètement séparée de la salle. Auparavant, les acteurs se déplacent également dans l'espace réservé au public : « Les acteurs viennent en scène en traversant le décor et ils s'avancent jusqu'à cet espace décorativement neutre, au milieu des spectateurs sans que cela choque en quoi que ce soit le public »⁴⁷. D'autant plus que l'éclairage n'est pas construit pour mettre en valeur le jeu des acteurs : les spectateurs ne sont pas plongés dans l'obscurité. Jusqu'au XVI^{ème} siècle, semble-t-il, les représentations ont lieu dans la journée sous la lumière naturelle. Peruzzi, peintre, dessinateur et architecte italien, paraît être le premier à utiliser un éclairage artificiel construit à partir de « cierges, chandelles ou lampes à huile » pour reproduire les atmosphères religieuses ⁴⁸ . Les configurations des salles amènent parfois le spectateur à se trouver en face d'un autre observateur et à le voir clairement car les sources de lumière n'éclairent pas seulement la scène mais l'ensemble de la salle. En Iran, le Ta'zieh, né au X^{ème} siècle dont la signification arabe est « soulagement », est un rituel commémorant le massacre de l'Imam Hossein au cours duquel les hommes et les femmes se trouvent autour de la scène, face à face, à l'intérieur d'un gigantesque théâtre de forme arrondie⁴⁹. En 2008, le jeune metteur en scène Sylvain Creuzevault, âgé de 32 ans, reprend la disposition bi-frontale : le public est installé de part et d'autre de la scène, pour plusieurs de ses pièces, *Le Capital et son singe*, *Notre Terreur* ou *Le Père tralalère*, présentées au Théâtre de la Colline. Au début de la pièce et pendant son déroulé, les acteurs sont assis comme s'ils étaient des spectateurs.

⁴⁷ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, 1984, p.95

⁴⁸ *ibid.*, p.107

⁴⁹ André Degaine, *op cit.*, p. 281

La proximité est renforcée par une scène étroite et par un éclairage uniforme sur toute la salle. Les sujets traités étant soit la politique, soit la famille, la durée des pièces étant longue (au minimum deux heures), il est rare que le spectateur ne se sente pas impliqué dans son ensemble ou qu'il manifeste ses émotions : rire, effroi, colère.

C'est au XIX^{ème} siècle que sont utilisés les premiers éclairages électriques. En 1810, le physicien et chimiste anglais Humphry Davy met au point la lampe à arc électrique. L'éclairage au gaz est adopté sur les scènes de théâtre françaises de 1820 à 1892. Cette forme d'éclairage manifeste les futurs progrès et recherches : « ce fut avec l'éclairage au gaz que furent atteints les premiers résultats concluants. En ouvrant et fermant plus ou moins les conduites de gaz, on pouvait hausser ou baisser la hauteur de la flamme et obtenir des variations notables de l'intensité lumineuse. »⁵⁰. En 1879, sur le continent américain Thomas Edison porte à incandescence un filament de carbone en y faisant passer du courant continu : c'est la première ampoule électrique. S'annonce alors une grande amélioration pour l'emploi des sources lumineuses sur scène. Ce nouveau type d'éclairage « réside dans sa mobilité, dans la possibilité de pouvoir à chaque instant faire varier les lumières en intensité, en couleurs ou en direction. »⁵¹.

Le politicien et dramaturge Sophocle, en Grèce au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, construit les premiers décors mobiles : les périactes. Ce sont des « prismes triangulaires pivotant sur un axe vertical et disposés à la place des châssis latéraux. Sur chaque face du prisme sont peints des éléments de décor différents. »⁵². Un châssis désigne un élément du décor et est le plus souvent accroché à un mât, élément en bois relié au plateau. Au Moyen-Âge, l'accent est mis sur la multiplicité des décors afin d'impressionner le public sur la place du village. Le terme employé est *scène simultanée* qui sous-entend que l'ensemble des décors est installé, les acteurs se déplacent et entraînent avec eux les spectateurs⁵³. Pour le théâtre élisabéthain et la Comédie Italienne, ou *Commedia dell'Arte*, la sobriété est le mot d'ordre. C'est en Italie au XVII^{ème} siècle, avec Giacomo Torelli, scénographe, ingénieur et architecte, que pour la première fois

⁵⁰ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.109

⁵¹ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.111-112

⁵² Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.34

⁵³ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.16

les décors sont peints sur toile⁵⁴. De cette manière, le décor peut être tendu en toile de fond ou peut servir à changer de décor en recouvrant un châssis en bois. Les lois de la perspective permettent aussi de construire de beaux décors tout en réduisant le nombre de châssis. Avec le classicisme, c'est l'unicité du lieu qui prime, expression à prendre au sens large car les dramaturges l'appliquent avec une rigueur modérée. Molière la respecte tout en introduisant la notion d'authenticité des décors, il place ses actions dans de véritables salons. S'ensuit, au XIX^{ème}, la vague du réalisme qui va à l'encontre des choix classiques en pointant le ridicule du déroulé de l'action dans un même lieu : « On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. »⁵⁵. La correspondance entre le récit et les décors prédomine. Le passage des décors plans à circulaires accentue ce souhait de véracité. C'est le peintre Jean-Pierre Noël Alaux qui est à l'origine en 1821 du « Panorama Dramatique ». Ensuite, Daguerre avec le diorama, spectacle constitué de toiles peintes sur des panneaux où une variation d'éclairage (grâce aux phénomènes de réflexion et de réfraction) reconstitue les lumières diurne et nocturne, transforme l'appréhension de l'espace scénique en utilisant des vues panoramiques pour créer ses spectacles visuels. La profondeur, emblématique de la perspective, est remplacée par la largeur, l'étirement. La photographie contribue à la volonté de construire des décors d'après nature, étant donnée sa crédibilité dans la reproduction du réel.

Dès la période symboliste, il y a dans la création des décors un souhait de lier pleinement le comédien à l'espace de la scène. Les décors ne sont plus pensés en surface mais en volume de manière à les faire fusionner avec le corps du comédien. Le but est de mettre en valeur le texte, le personnage doit rester en retrait. Comme le décor et la musique, il est un élément « au service » du récit.

⁵⁴ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.29

⁵⁵ Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, 1827 cité par Pierre Sonrel, *Traité de scénographie, op cit.*, p.87

Au début du XX^{ème} siècle, le metteur en scène anglais Edward Gordon Craig pose sur scène des toiles sur lesquelles sont projetées les ombres des comédiens⁵⁶. Ce qui l'intéresse est le travail avec la lumière, le mouvement, la légèreté du corps. Il se rattache au mouvement symboliste, dans le sens où il veut évoquer la présence du comédien et ne veut pas que le public soit subjugué par le jeu et les expressions du visage.

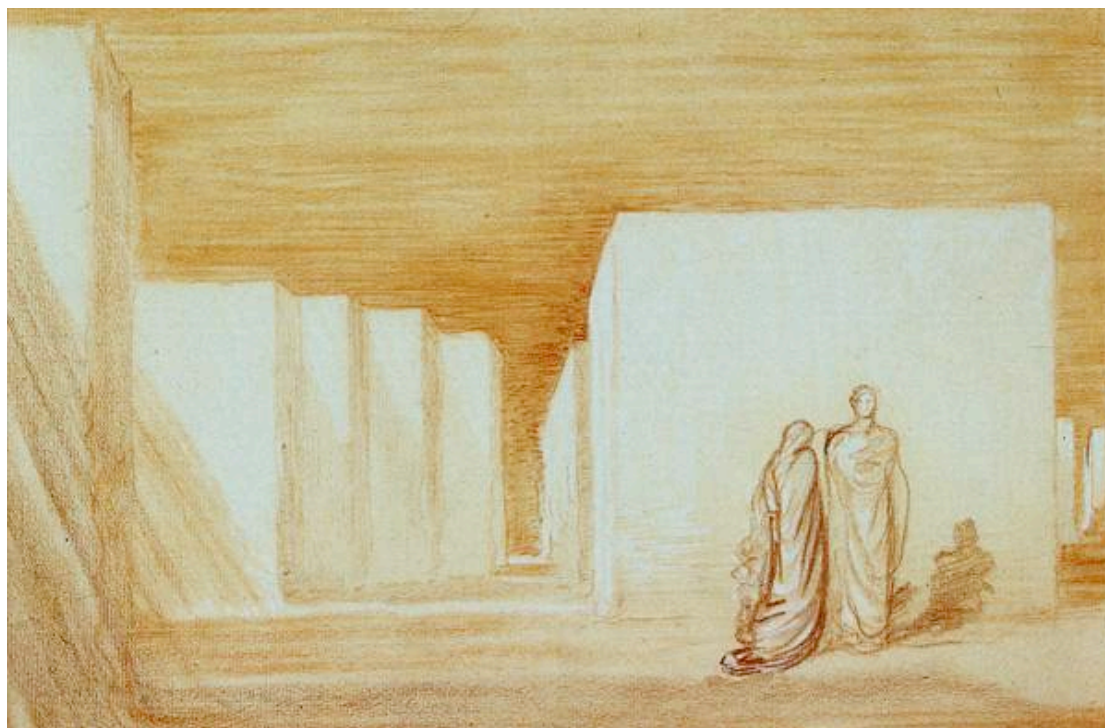


Figure 18, GORDON CRAIG Edward, décor pour *Hamlet* de William Shakespeare, dessin à la sanguin et au crayon, 1909

En 1922, à Berlin, est insérée pour la première fois aux décors une séquence filmée. Frederick Kiesler met en scène la pièce *R.U.R.* de Karel Capek au Théâtre Kurfürstendamm et la présente ainsi: « *R.U.R.* m'offrit l'occasion d'utiliser pour la première fois dans un théâtre une projection cinématographique à la place de la toile de fond peinte. »⁵⁷. Les comédiens sont introduits par la projection de leur reflet qui est montrée par un jeu de miroirs. Ensuite, c'est lorsque les comédiens entrent dans une usine que la séquence filmée apparaît. Un cercle sur la toile de fond s'ouvre à la manière d'un

⁵⁶ Mathilde Roman, *On Stage, La dimension scénique de l'image vidéo*, Éditions Le Gac Press, Collection « écrits », 2011, p.15

⁵⁷ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Éditions Thames & Hudson, 2001, p.115

diaphragme pour faire découvrir l'établissement. De manière simultanée, les comédiens et les spectateurs sont happés par l'image. Les comédiens font corps avec elle tandis que les spectateurs y entrent par le regard et la pensée. La perspective est parfaitement restituée. Il est nécessaire de préciser que la projection du film n'est pas le seul élément où le mouvement intervient dans la pièce : les décors solides se meuvent continuellement et un rideau d'eau sert d'écran. La création appartient ainsi entièrement à l'art cinétique. En 1923, pour *La Terre cabrée*, Vsevolod Meyerhold montre des « projections sur un écran suspendu en haut du cadre de scène (images, textes, titres-chocs, slogans, documents, dessins, photos) »⁵⁸. À l'époque, ces enchevêtrements de différents arts surprennent les spectateurs. Les créations apparaissent comme expérimentales et ne sont pas toujours très bien reçues par le public : « pommes de terres, oranges et tout ce sur quoi des spectateurs enragés pouvaient faire main basse dans les marchés avoisinants étaient lancés comme autant de projectiles à la tête des artistes. »⁵⁹.

De nos jours, les pièces de théâtre s'accompagnent souvent d'une projection d'images. Le collectif allemand *She she Pop*, qui inclut régulièrement



Figure 19, SHE SHE POP, *Le Sacre du Printemps* ou *Fruehlingsopfer*, image numérique de la captation du spectacle par She She Pop Production, 2014

⁵⁸ Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », Béatrice Picon-Vallin (sous la direction), *Les Écrans sur la scène*, Éditions l'Age d'Homme, 1998, p.15

⁵⁹ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op cit.*, p.14-16

différents médiums dans ses pièces et qui vise à faire participer le public, utilise la vidéo pour *Le Sacre du Printemps* ou *Fruehlingsopfer*, en 2014. Sur la scène, quatre écrans sont suspendus et montrent les mères des quatre comédiens. Un dialogue, autant sonore que visuel, se crée entre ces huit personnages. Les écrans sont tirés, les images déformées, les comédiens entrent dans les écrans et se fondent dans l'image de leur mère, des surimpressions apparaissent alors. Ce travail visuel renforce les reproches qu'adressent les comédiens à leur mère ainsi la figure de la Mère apparaît comme maltraitée en continu.

Le metteur en scène Jean-François Peyret pose le véritable enjeu actuel du théâtre. Il écrit au sujet de cet art : « il ne peut plus tirer sa force de la représentation, encore moins de sa puissance d'illusion, mais au contraire de sa capacité de présentation, et je dirai corollairement de sa capacité à vider le regard du déjà vu ou du trop vu »⁶⁰. Il faut renouveler les propositions visuelles pour le spectateur. Il choisit de travailler le texte de Henry David Thoreau, écrit en 1854 après une vie d'un peu plus de deux ans en solitaire. Il s'isole dans une cabane dans les bois près d'un lac. Pour l'adaptation sur scène, *Re-Walden*, Peyret décrit comment il souhaite représenter le lieu d'habitation, la cabane : « je ne la vois pas comme une chose posée au milieu du plateau, dans laquelle les comédiens pourraient entrer, d'où ils pourraient sortir, une espèce de coulisse à vue... C'est surtout une idée, *cosa mentale*. Ou plutôt une machine. La cabane, la vraie, celle de Thoreau, n'était-ce pas d'abord une machine et une machine à écrire (une métaphore, je l'accorde) ? »⁶¹. L'espace de la scène n'est pas seulement dédié aux sons que les comédiens émettent – des bafouillages qui deviennent des mots, au fur et à mesure des échanges vocaux, et qui sont parfois improvisés-, il est un terrain d'expérience visuel et sonore. Les images et les sons se déclenchent, grâce à des capteurs, en fonction du placement des comédiens sur scène. Les images sont des photographies de paysage, toutes prises du même point de vue, celui de la cabane de Thoreau, vingt-quatre fois par jour pendant une année ; des portraits des comédiens en surimpressions sur ces paysages et des images de synthèse participent aussi au décor. La présentation initiale de

⁶⁰ Jean-François Peyret, « Texte, scène et vidéo », Béatrice Picon-Vallin (sous la direction), *Les Écrans sur la scène, op cit.*, p.284

⁶¹ Jean-François Peyret, « Où la cigogne va chercher les enfants », *Patch*, 2010, Cecn, Mons, p.12

l'œuvre est montrée sans comédiens, en tant qu'installation-performance. La distance entre la scène et le public disparaît. Le dialogue s'installe alors directement avec le public.



Figure 20, RAYNAULT DE LAGE Christophe / Festival d'Avignon, *Re : Walden*, PEYRET Jean-François, image numérique, 2013

À travers ce déroulé historique, on perçoit une volonté d'intégrer du mouvement sur la scène théâtrale. Cela s'opère au début par des décors mobiles, puis par l'éclairage, l'électricité permettant une plus grande diversité de créations lumineuses. Depuis l'arrivée de la photographie et de la vidéo, ce sont ces médiums que les scénographes et metteurs en scène semblent privilégier.

b) La danse : le mouvement mis en abyme

La représentation du mouvement est un thème récurrent dans la photographie et la vidéo. Il ne semble pas étonnant que les chorégraphes, qui se consacrent à cet art du mouvement, aient souhaité confronter les danseurs à des images.

Au début du XX^{ème} siècle, à travers la danse contemporaine, l'art de la danse s'émancipe des formes traditionnelles : danses en couple ou ballets. Sur scène, le danseur est seul ou en groupe. Les mouvements ne semblent plus codifiés mais libérés, ils proviennent de la conscience de notre propre corps et de notre réception, de notre redécouverte du monde environnant, qui peuvent s'apparenter parfois à une sorte de contemplation. Isadora Duncan observe et s'inspire de la nature : « Ma première idée du mouvement de la danse vient du rythme des vagues. ». La chorégraphe allemande Pina Bausch envisage d'oublier et d'appréhender à nouveau la danse : « Je crois qu'il faut d'abord réapprendre à danser, ou qu'il faut d'abord réapprendre quelques chose d'autre – ensuite on peut peut-être recommencer à danser. » Elle semble aussi désespérée à l'idée de ne pas mouvoir son corps : « Dansez, sinon nous sommes perdus ». Faut-il suivre ce conseil et penser à la manière du philosophe Nietzsche qui avait déclaré un siècle plus tôt : « Je considère comme gaspillée toute journée où je n'ai pas dansé. » ?

À la fin du XIX^{ème}, Loïe Fuller, surnommée la « fée électricité », habite l'espace scénique avec des tissus dans lesquels elle s'enveloppe et qu'elle met en mouvement sous des jeux de lumière. Elle est habillée de blanc et ce sont des faisceaux lumineux colorés qui viennent



Figure 21, FULLER Loïe, Danse serpentine, photogramme, Pathé Production, 1905

l'éclairer grâce à un procédé optique composé de miroirs. Elle apporte un nouveau souffle ainsi à la danse, en mettant en avant la représentation de la vitesse, déjà exploré par la photographie avec Étienne-Jules Marey et Eadweard

Muybridge, dans les années 1870, dont la recherche consistait à décomposer le mouvement d'êtres humains ou d'animaux (marche, course, vol).

Les rapprochements entre chorégraphes et peintres ont lieu principalement au début du XX^{ème} avec Serge Diaghilev qui présente au 1909 au Théâtre du Châtelet les premiers Ballets russes. Diaghilev cherche à créer une harmonie entre la danse, la musique et les décors. Après avoir travaillé avec des artistes russes dont des peintres décorateurs tels que Léon Bakst (pour *Schéhérazade*, *L'Oiseau de feu* ou encore *L'Après-midi d'un faune*), il se rapproche d'artistes appartenant à l'avant-garde internationale tels que Pablo Picasso et Erik Satie pour son ballet *Parade*, présenté en 1917.

Oskar Schlemmer, enseignant à l'atelier de théâtre au Bauhaus ou plus globalement responsable de la scène de cette école, et qui tient une place importante dans l'art de la performance, ce que nous aborderons ultérieurement, apporte une nouvelle manière de se déplacer sur scène et d'interagir avec les

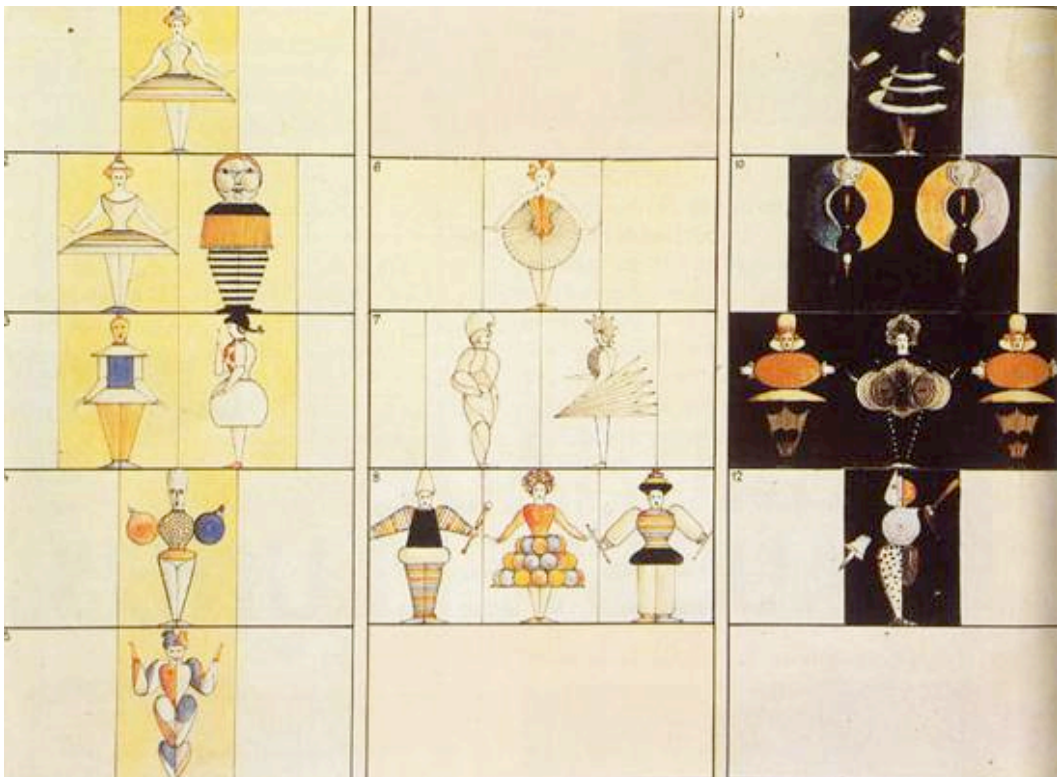


Figure 22, SCHLEMMER Oskar, *Le Ballet triadique*, aquarelle sur papier, 1914

décors composés de faisceaux lumineux. Il considère la figure humaine comme essentielle et la place au centre de ses recherches plastiques et scénographiques. Il l'épure, chaque partie du corps s'inscrit dans une forme géométrique, tout en

ne s'orientant pas complètement vers l'art abstrait. À propos de la pièce *Le Ballet triadique*, Oskar Schlemmer écrit en 1935 : « Non, le ballet triadique n'était pas un divertissement mathématique. (...) C'était une tentative d'emballer les danseurs dans des costumes plutôt rigides et de croire que la force du danseur suffira pour triompher de la rigidité grâce à l'intensité du geste. »⁶². L'adjectif « mathématique » fait référence à la rigueur imposée aux danseurs pour la trajectoire à suivre, et aussi aux décors minimalistes et aux costumes qui enveloppent le corps à la manière d'une carapace et qui en éliminent les caractéristiques pour ne conserver que les formes. La rigidité des matériaux, bois, métal, vient accentuer la démarche mécanique des danseurs.

En 1940, l'enchaînement chorégraphique n'apparaît plus comme la pièce maîtresse de la création. Le chorégraphe américain Merce Cunningham innove



Figure 23, RUTLEDGE Richard, *Summerspace*, CUNNINGHAM Merce, photographie argentique, 1958

en mettant à égalité les trois « composantes d'un ballet : danse, musique, scénographie »⁶³. Chacune est séparée l'une de l'autre et se développe de manière isolée. Son style s'impose par : « un plateau vide, une toile en fond de

⁶² Jeanine Fiedler, Peter Feierabend (sous la direction), *Bauhaus*, Éditions Könemann, 2000, p.538

⁶³ Rosita Boisseau, Christian Gattinoni, *Danse et art contemporain*, Nouvelles Éditions Scala, 2011, p.16

scène sur laquelle sont projetées des lumières ou sont peints des motifs, des danseurs en justaucorps.»⁶⁴. De la sorte, le plateau est épuré et chaque mouvement des danseurs est clairement visible. Pour le ballet *Summerspace*, créé en 1958, Cunningham travaille avec le peintre, plasticien et lithographe américain Rauschenberg qui compose la toile de fond et les vêtements. Les danseurs se fondent alors dans le décor tout en s'en détachant. Leur tête, leurs mains et pieds ne sont pas recouverts par le justaucorps et leurs mouvements sont rapides, cet ensemble assimile les danseurs à des « pinceaux vivants » qui naviguent dans la surface de la toile de fond.

L'artiste Rauschenberg travaille également avec une autre chorégraphe, Trisha Brown pour *Set and Reset*, en 1983. Ici, le décor n'est pas immersif, les images ne recouvrent pas l'ensemble de la scène. Au-dessus de la scène est suspendu un prisme transparent sur lequel est projeté une série d'images issues



Figure 24, SCHILLER Beatriz, *Set and Reset*, BROWN Trisha, photographie numérique, 2013

des actualités récentes. La transparence de ce prisme vient faire écho aux costumes des danseurs, eux aussi diaphanes. La cadence des images projetées et

⁶⁴ *ibid.*, p.26

celle des mouvements des danseurs ne coïncident pas. Ces deux rythmes créent un effet visuel non-reposant pour les yeux du spectateur.

Au contraire, plusieurs chorégraphes travaillent avec la surimpression vidéo et la synchronisation des mouvements des danseurs et de l'image projetée. Inspirée par la performance *Prune Flat* mise en scène par Robert Whitman, en 1965, à New York, où « certaines images étaient projetées directement sur les personnages, d'autres images formaient un arrière-plan filmique, et les performers transposaient de nombreuses actions du film. »⁶⁵, et à laquelle elle avait participé avec deux autres performeuses, Lucinda Childs dans *Dance* projette sur le plateau la séquence filmée du ballet enregistrée précédemment par Sol LeWitt. Cette séquence est montrée à l'avant de la scène sur une toile fermant l'espace habituellement ouvert. Les images projetées montrent des corps agrandis de danseurs. La perspective de l'espace scénique est perturbée. Les danseurs se déplacent sur la toile comme des marionnettes enfermées dans une boîte et, habillés de couleur claire, ils deviennent surface de projection. La synchronisation des mouvements, réels et filmés, est l'enjeu de la création. La musique, de Philip Glass, épure l'ensemble tout en l'accompagnant de rythmes répétitifs, qui illustrent les enchaînements des danseurs.



Figure 25, SOHN Sally, *Dance*, Lucinda Childs, photographie numérique, 2014

Dans les années 90, deux chorégraphes dont une ancienne danseuse s'amuse à confronter différents types de danse, du classique au hip-hop, en

⁶⁵ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p.137

passant pas la danse contemporaine et africaine tout en immergeant les danseurs dans une toile où s'inscrit des photos et des vidéos. Il s'agit des français José Montalvo et Dominique Hervieu. Pour l'adaptation de l'opéra de Gershwin *Porgy and Bess*, ils choisissent de confronter diverses danses de rue telles que le hip-hop et le krump. Sur un écran qui occupe la moitié, les trois quarts ou l'intégralité de la toile de fond, sont projetées des images des danseurs, soit en cadrage serré, soit en cadrage large, où les interprètes sont incrustés dans des photographies d'archives afin de témoigner du caractère répétitif des événements qui se déroulent d'un siècle à l'autre.

Entre 2004 et 2007, le chorégraphe Garry Stewart, concentré sur les créations qui mêlent plusieurs arts et la photographe Loïs Greenfield, spécialisée en art de la danse, montrent dans plusieurs continents le spectacle *Held* où la prise de vue en direct est mise en avant. La photographe est sur scène devant les danseurs, dos au public. Elle prend des images qui sont projetées sur deux écrans de part et d'autre du plateau, droits, orientés à 30° par rapport au public, créant un point de fuite imaginaire au centre de la scène. Chaque image reste dix

secondes et met en évidence un détail du mouvement qui n'est pas perceptible par l'œil humain (cela rappelle les travaux de Marey et de Muybridge).



Figure 26, ROSS John, *Held*, STEWART Garry, photographie numérique, 2007

Lors du déclenchement, malgré plusieurs répétitions, la photographe est confrontée à une certaine part de hasard. Elle doit créer en continu tout en étant « envahie » par les images qu'elle a prises quelques secondes avant. Images qui figent les

mouvements des danseurs. La photographie coupe la fluidité du mouvement, les danseurs semblent être tenus par des fils invisibles.

À partir de Serge Diaghilev, on constate une volonté de mettre à égalité la danse et ce qui participe à la création d'une représentation sur scène, i.e. les costumes, le décor, l'éclairage et la musique. Comme dans le théâtre, les images projetées entrent sur scène, interviennent pour une part non-négligeable dans l'élaboration du spectacle, en se confrontant ou fusionnant avec les danseurs.

2. La performance : entrée du spectateur sur scène

*C'est la vie qui est la performance, l'art est ce qui survit à la vie.*⁶⁶

À l'instar de l'art de la scène, la performance peut faire intervenir un comédien ou un danseur, mais elle ne nécessite pas un lieu particulier, théâtre par exemple, pour sa présentation au public.

L'art de la performance est traité dans l'étude, en raison de son caractère novateur : il propose de nouvelles formes de présentation en confrontant un ou plusieurs arts à un sujet, l'artiste lui-même, un performeur choisi par cet artiste ou encore un spectateur. Dès le mouvement futuriste, des manifestations ou des pièces amorcent ce mode de représentation.

a) Tentative de définition

Ce n'est pas avant les années 70, que la performance est perçue comme « technique d'expression artistique à part entière »⁶⁷. C'est essentiellement avec l'arrivée de l'art conceptuel où prime le développement des idées sur leur concrétisation, la non-attribution de valeur monétaire aux œuvres, et « l'expérience du temps, de l'espace et du matériau plutôt que leur représentation sous la forme d'objets »⁶⁸ qu'elle a pu s'imposer, agissant comme une sorte de mise en application des caractéristiques de cet art. La précision d'une forme ou d'un médium artistique, d'un lieu ou d'une durée viendrait heurter la caractéristique-même de cet art qui est de ne suivre aucun code, aucune règle si ce n'est la libre expression de l'artiste. La forme prise par l'œuvre et la manière dont elle est présentée n'est pas le seul critère pour réaliser une performance, une part importante est laissée au public. Il faut lui présenter quelque chose de nouveau qui va le surprendre, se rapprocher de lui, comme au théâtre à ses débuts où la frontière entre la scène et la salle n'était pas clairement posée.

Après les différentes manifestations futuristes, vers les années 1920, l'art de la performance se répand très rapidement dans toute l'Europe, en Russie et

⁶⁶ John Updike, *Tu chercheras mon visage*

⁶⁷ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p.7

⁶⁸ *ibid.*, p.152

même à New-York. Les différents arts ne sont plus clairement définis et le quotidien prend même une autre tournure, comme le père du futurisme l'avait annoncé : « Grâce à nous, écrivit Marinetti⁶⁹, le temps viendra où la vie ne sera plus une simple question de pain et de labeur, ni, non plus, d'oisiveté, mais sera une *œuvre d'art*. »⁷⁰. À partir de 1910, en Russie, les artistes Maïakovski, Bourliouk et Lazarenko imposent la performance comme libératrice des règles quotidiennes et artistiques.

La performance se définit aussi comme une représentation où sont juxtaposés, parfois fusionnent, différents arts. Francis Picabia et Erik Satie sont à l'initiative de la création *Relâche*, en 1924, spectacle défini comme un ballet mais qui présente les prémices de la performance. Ils sont aidés de Marcel Duchamp, Man Ray, René Clair et Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois. Le premier acte mêle théâtre, danse et tableau vivant. L'entracte est l'occasion de révéler les débuts du cinéaste René Clair : le film *Entr'acte* est projeté.



Figure 27, CLAIR René, *Entr'acte*, photogramme montrant la poursuite en voiture et perturbant la perspective classique, 1924

⁶⁹ Le poète Filippo Tommaso Marinetti fait publier le 20 février 1909 dans le journal français *Le Figaro* le premier manifeste futuriste dont le but était de provoquer un scandale auprès du public habitué à défendre des valeurs culturelles traditionnelles, la performance naît au sein de ce mouvement artistique.

⁷⁰ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op cit.*, p.30

Le second acte est composé de ballets. Enfin, pour le dernier rappel, les auteurs de la pièce font « le tour de la scène dans une Citroën cinq-chevaux miniature. »⁷¹. Le peintre Fernand Léger, qui a conçu décors et costumes pour des Ballets suédois, déclare à propos de cette œuvre : « L'auteur, le danseur, l'acrobate, l'écran, la scène, tous ces moyens de « présenter un spectacle » sont intégrés et organisés pour réaliser un effet total. »⁷². À l'instar de Richard Wagner, il emploie l'adjectif total pour désigner une création confrontant plusieurs champs artistiques.

La performance étant définie comme la confrontation de plusieurs disciplines artistiques entre elles, étudions un exemple. Celui qui suit montre comment peut être mis en scène une réflexion sur l'image, dans sa deuxième, la photographie et le cinéma, et sa troisième dimension, la sculpture et la performance. Le spectateur est invité à suivre cette pensée, en se positionnant où il souhaite dans cette performance qui mêle l'art de la scène et le cinéma. L'artiste américain Robert Longo, réunit l'art de la performance, de la sculpture, du cinéma et de la photographie pour *Sound Distance of a Good Man*, en 1978.

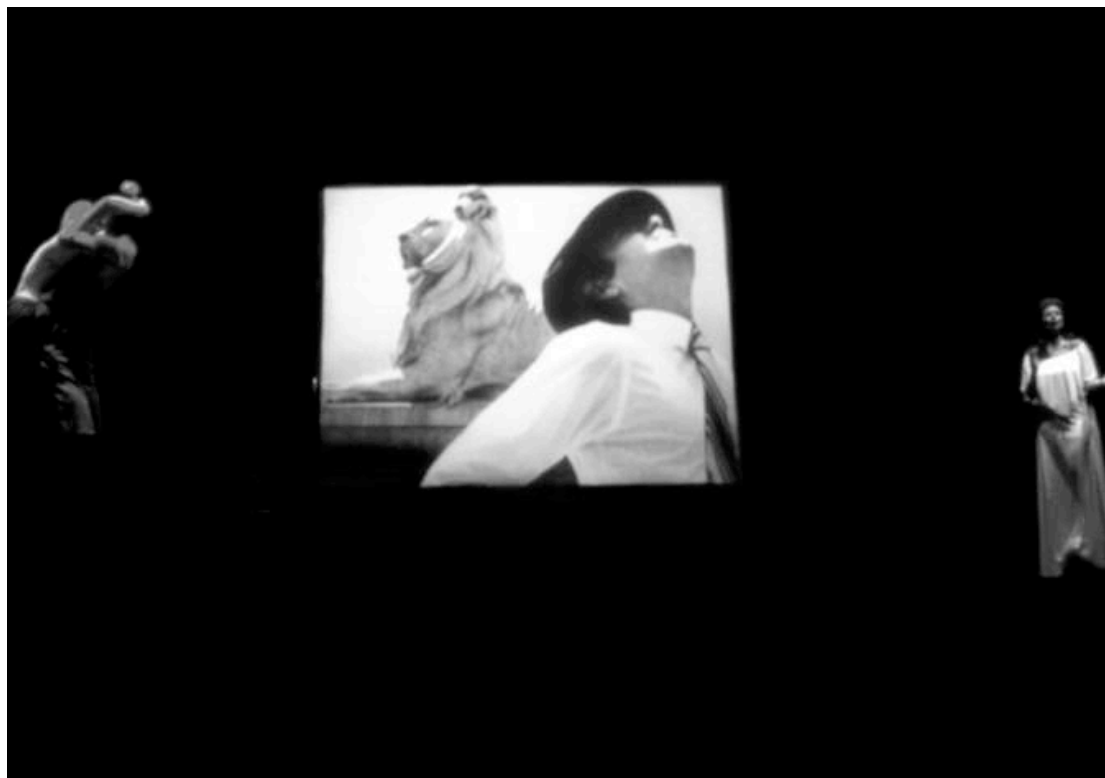


Figure 28, LONGO Robert, *Sound Distance of a Good Man*, vue d'ensemble, 1989

⁷¹ *ibid.*, p.92

⁷² *ibid.*, p.95

Au milieu un écran qui affiche l'image d'un homme en plan moyen levant la tête, il occupe la moitié droite du cadre, l'autre est occupée par une statue d'un lion couché, regardant face à lui dans l'autre direction. Cette image est un photogramme extrait d'un film. Sa fixité renvoie à la photographie et permet au visiteur de prendre le temps de contempler cette image tout en reposant son regard. En effet, de part et d'autre de cet écran, des personnes effectuent une

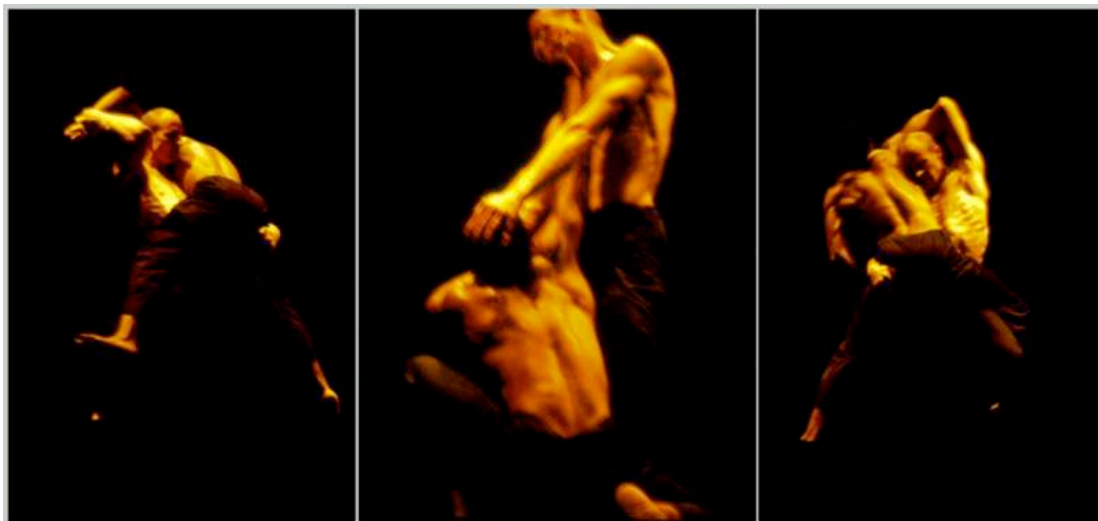


Figure 29, LONGO Robert, *Sound Distance of a Good Man*, détail sur la performance à gauche, 1989

performance. À gauche, deux hommes se livrent à un combat. À droite, une femme chante. Chacun des trois panneaux fait référence à l'art du spectacle : la lutte, le cinéma et l'opéra. Ce que reçoit le spectateur est un conflit entre le mouvement et l'immobilité, entre le son et le silence, entre le vivant et le mort. La représentation de figures dont les mouvements sont suspendus ainsi que la suggestion de la matière et du volume dans une surface sont des thèmes récurrents chez Longo, son travail est en effet surnommé « photographie solide »⁷³.

b) Des décors mobiles : contrôlés depuis l'espace scénique ou à distance

L'art de la performance ayant été défini, il faut préciser ses caractéristiques lorsque l'espace où elle se déroule est une scène. L'accent est

⁷³ *ibid.*, p.183

porté sur les décors mobiles. Leurs mouvements sont déclenchés soit par des performeurs sur scène soit par des artistes cachés en coulisse.

Les premiers ballets futuristes souhaitent fondre les personnages, des comédiens et des marionnettes mobiles, dans le décor quitte à supprimer parfois les interprètes, comme dans *Feu d'artifice* où le peintre, sculpteur et scénographe futuriste, Giacomo Balla utilise les éclairages, qu'il dirige « à l'aide d'un clavier de commande », et « pas moins de quarante-neuf décors différents » pour cette création de cinq minutes⁷⁴. Qu'il y ait présence humaine ou non, la recherche du futurisme s'oriente « de façon obsessionnelle sur la fusion du comédien et de la scénographie dans un espace conçu à cet effet. »⁷⁵.

C'est à Berlin qu'a lieu, en 1919, la première animation sur scène d'un photomontage. Le metteur en scène dada Erwin Piscator en est à l'origine. Pour cette pièce, *Die Tribüne*, il se trouve en haut d'une échelle sur la scène et depuis les coulisses, des « discours indécents à l'adresse du public » sont déclamés par des dadaïstes⁷⁶.

Sur scène, c'est par le déplacement dans l'espace des performeurs et par les différents gestes qu'ils font que les décors se meuvent. Les deux exemples qui suivent mettent en avant cette présence dans un espace et la construction en direct du décor.

L'allemand Oskar Schlemmer, pour son enseignement au Bauhaus, sépare la théorie de la pratique en les regroupant chacune sous l'égide d'un dieu grec. Apollon, dieu des arts et de l'intelligence, représente la théorie. Dionysos, dieu de l'ivresse, des fêtes et du plaisir, représente la pratique. Le dessin et la peinture appartiennent au champ intellectuel tandis que le théâtre et la danse, qui suscitent tous deux des émotions, sont de l'ordre de la pratique. Pour la représentation sur scène, l'art pictural pose les deux dimensions et l'art théâtral offre la « sensation de l'espace »⁷⁷. Pour le danseur, il s'agit d'habiter l'espace scénique, de se mouvoir dans cet « espace rempli d'une substance malléable et flexible dans laquelle les figures créées par la succession des mouvements du

⁷⁴ *ibid.*, p.24

⁷⁵ *ibid.*

⁷⁶ *ibid.*, p.70

⁷⁷ terme employé par Schlemmer lui-même, RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, *op cit.*, p.104

danseur se seraient solidifiées en une forme en creux.»⁷⁸. Pour *Danse dans l'espace*, les performeurs effectuent des gestes quotidiens dans un décor composé de lignes, des fils de fer tendus dans l'espace, et de cercles dessinés au sol. Leurs actions doivent entrer dans ces différentes régions délimitées à l'intérieur de l'espace scénique. Ici, il n'y a pas de projection d'images mais c'est pour la fusion des performeurs avec l'espace que cet exemple est cité. L'exemple suivant met en avant la rencontre entre l'image projetée et les performeurs.

En 1965, le chorégraphe Merce Cunningham, qui avait travaillé avec Robert Rauschenberg, s'associe avec plusieurs artistes pour créer *Variations V*, œuvre qualifiée de « performance audiovisuelle sans partitions »⁷⁹. Depuis les années 1950, le chorégraphe est fasciné par les techniques qui recourent au hasard. Ici, c'est l'échange entre les danseurs sur scène et le son qui relève de l'aléa. Plusieurs danseurs, dont Barbara Lloyd et Merce Cunningham, sont sur le plateau, délimité par les compositeurs à l'avant de la scène et le décor à l'arrière. Ce dernier est constitué d'écrans blancs sur lesquels viennent se déposer des parties d'images projetées ou leur intégralité, ou encore les ombres des danseurs. Ces écrans apportent un élément abstrait dans la construction du décor. L'arrière de la scène n'est pas plan, deux murs forment un coin et c'est sur eux que sont projetées les images, ce qui rend la lecture moins accessible. Enfin, une couche visuelle supplémentaire vient s'ajouter à l'ensemble : elle recouvre l'ensemble de la scène. Les danseurs semblent alors complètement enfermés et contraints de danser dans ce mille-feuille d'images en mouvement dont les plans varient entre répétitions du ballet, gestes manuels ou mouvements automatiques socio-historiques, extraits de dessins animés. Les images ont été enregistrées ou choisies, puis montées par Stan VanderBeek, avec la volonté de resituer les mouvements des danseurs dans une histoire de l'image du mouvement. Nam June Paik a ensuite modifié les images en perturbant le signal vidéo. Il cherche à rapprocher les images du son et adopte une démarche iconoclaste car il ne s'attache pas à ce que représentent les images. La double agitation, celle des images elles-mêmes, double voire triple (les deux fenêtres de projection en arrière-plan et celle de l'avant-plan), est renforcée par la partie sonore composée

⁷⁸ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p.104

⁷⁹ *ibid.*, p.136

par John Cage, David Tudor et Gordon Mumma. Des antennes, placées à plusieurs endroits sur la scène, déclenchent au passage d'un danseur un son, chacune en émet un différent ; ce dernier est modifié et/ou diffusé en différé par les trois compositeurs. L'ajout de cellules photo-électriques permet de produire du son en interceptant l'ombre du danseur.



Figure 30, *Variations V*, CUNNINGHAM Merce, David Tudor et Gordon Mumma (premier plan), Barbara Lloyd et Merce Cunningham (arrière-plan), 1966

Bien que les séquences projetées soient des fragments de vidéo, le procédé de surimpression renvoie explicitement à la photographie. Les origines plastiques de la surimpression se trouvent, dès le début du XX^{ème} siècle, dans de nombreux courants artistiques qui ont recours au collage : cubisme, dadaïsme, constructivisme, surréalisme. Ces superpositions et juxtapositions de papiers sont peu à peu remplacées par une planéité conçue en matière lumineuse, genèse de la photographie. Les jeux typographiques utilisés dans des photomontages sont remplacés par des agencements axés sur le graphisme. La couleur laisse place au noir et blanc. Dès les années 1920, les artistes, Claude Cahun (qui travaille l'autoportrait et la question du genre), Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray,

sont des représentants majeurs de cette pratique en photographie.

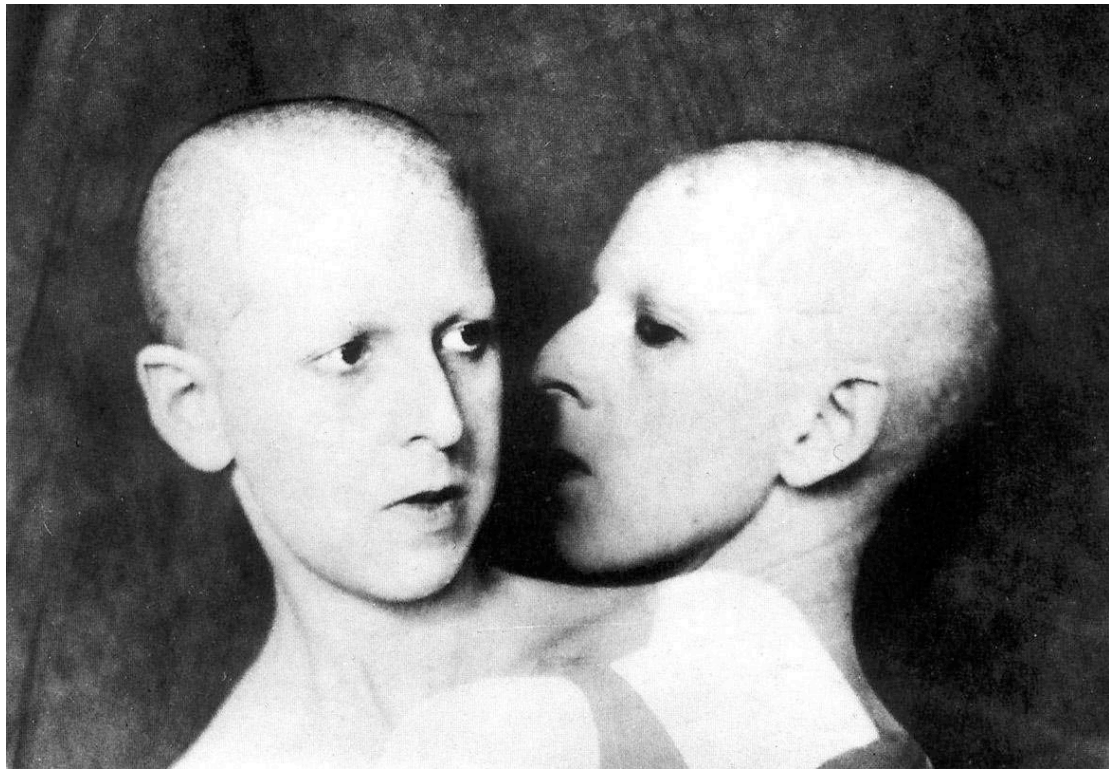


Figure 31, CAHUN Claude, *Que me veux-tu ?*, photographie argentique, 1928

c) Un art créé pour le public et interprété par le public

L'art de la performance se caractérise par une volonté de placer le sujet, le spectateur, au centre de l'action pour l'amener à réfléchir sur sa position de regardeur.

En 1916, les allemands Hugo Ball et Emmy Hennings ouvrent le Cabaret Voltaire à Zürich, « centre de divertissement artistique » dont le but est « d'accueillir des artistes qui donneront des spectacles musicaux et des conférences lors de rencontres quotidiennes. »⁸⁰. Face au public de conditions sociales diverses, chaque représentation doit être originale, faire preuve de créativité, étonner. Le succès est grand, le public en redemande.

Laszlo Moholy-Nagy⁸¹ est responsable de l'atelier du métal au Bauhaus. Il expose sa théorie sur l'implication nécessaire du public assistant à une pièce : « Il est temps de se lancer dans une activité scénique qui n'autorisera plus les gens à

⁸⁰ *ibid.*, p.56, extrait du communiqué de presse donné le jour de l'inauguration

⁸¹ Photographe majeur des années 1920-1930, déjà cité précédemment

être des spectateurs silencieux, qui (...) leur permettra de fusionner avec l'action qui se déroule sur scène.»⁸². Cette théorie poursuit les recherches d'Oskar Schlemmer sur l'art de la performance, qui plaçait au premier plan la fusion des performeurs avec l'espace.

À partir de 1940, le metteur en scène et dramaturge allemand Bertolt Brecht transforme la position du spectateur devant une pièce de théâtre, un ballet, une performance. Il ne doit pas s'identifier aux personnages sur scène et laisser surgir ses émotions, en revanche, il doit faire usage de sa raison pour se concentrer sur le texte et développer un regard critique. Avec cette démarche, Brecht va à l'encontre du théâtre dit « bourgeois » et préfère un style qui promeut la narration, en la replaçant dans un contexte historique et en utilisant le jeu des comédiens pour la mettre en avant : le théâtre épique, déjà introduit par Erwin Piscator à la fin des années 20. Cette forme théâtrale amène à « placer le public dans une position inconfortable et dans un état d'extrême conscience de soi pour réduire le fossé le séparant des interprètes.»⁸³. Le spectateur est invité à s'impliquer dans l'action en cours, il ne doit pas la « recevoir » comme si une histoire lui était narrée, mais intervenir comme s'il était un des membres participant à une conférence. Il doit conduire sa propre réflexion et la garder, sans se laisser influencer par ce qu'il voit.

Dans l'art de la vidéo, plusieurs artistes confrontent le sujet, le spectateur, à un moniteur qui retransmet en direct leur image. Le new-yorkais Vito Acconci, très célèbre pour ses performances puis pour ses installations, se retire de l'espace fermé pour y laisser, dans *Command Performance* en 1974, seulement « une chaise inoccupée et un moniteur vidéo »⁸⁴. Cette œuvre est à la frontière de la performance et de l'installation, étant donné que Vito Acconci n'est pas physiquement présent, sa voix invite et indique au spectateur ce qu'il est censé faire, ce qui a été déjà exécuté par l'artiste lui-même : "You're there where I used to be. I don't have to be there anymore. You can do it for me now... Oh, you didn't expect this, did you baby? You're used to the way it was." ("Tu te trouves à l'endroit où je me trouvais. Je ne suis plus obligé d'y être. Tu peux le faire à ma

⁸² Laszlo Moholy-Nagy, *Théâtre, cirque, variétés*, 1924, cité par RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p.115-116,

⁸³ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op cit., p.162

⁸⁴ *ibid.*, p.157

place / Tu as pris ma place maintenant...Oh, tu ne t'attendais pas à cela, n'est-ce pas, chéri ? Tu es habitué aux anciennes méthodes.”). Éclairé par un projecteur placé au-dessus d'un tabouret, le spectateur-acteur regarde l'écran du téléviseur sur lequel Vito Acconci, allongé sur un lit, parle à la camera située au-dessus de sa tête. Par cette simple présence, le spectateur n'est pas un acteur.

C'est la retransmission de ce qu'il fait, assis sur cette chaise, face à l'écran, qui le pose en tant qu'acteur. Derrière lui, est accroché sur un poteau, un second moniteur qui montre son image. Les véritables spectateurs sont ceux qui regardent cet écran. Dans cet exemple, le spectateur est suivant son emplacement dans la salle soit un simple spectateur, soit un spectateur-acteur. Il est clairement invité à devenir un acteur car c'est par lui que l'oeuvre prend son sens et que se crée une mise en abîme sur les deux écrans.



Figure 32, ACCONCI Vito, *Command Performance*, SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), 1974

En décembre 2014, avec deux autres étudiants de l'ENS Louis-Lumière, en section Cinéma, grâce à Thierry Coduys et à Claire Bras, j'ai pu faire partie d'une performance présentée à la Cité de la musique et organisée par l'Ensemble Intercontemporain. Cette performance proposait la mise en regard du sonore et du visuel à des spectateurs lors de l'entracte d'un concert. Ces derniers se trouvaient comme encerclés par les deux équipes techniques. Les images étaient projetées en hauteur, au-dessous se trouvait le jeune compositeur serbe-allemand Marko Nikodijevic, qui avait choisi ou composé les morceaux du concert. Il créait en direct. Derrière le groupe des spectateurs, nous procédions de même à nos postes de « vj » (pour *video jockey*). Cette création d'une durée d'une vingtaine de minutes, nous a permis de passer plusieurs minutes chacun et ainsi de chercher à faire correspondre les images aux sons, en direct, car aucune répétition n'avait été possible, et de chercher à maintenir le spectateur en éveil.

Cette présentation sur la performance qui a mis en avant la multiplicité des arts réunis, l'importance du décor et la participation plus que nécessaire du spectateur, souligne l'échange qui s'opère entre des images projetées, rétro-projetées ou vidéo-projetées, et le sujet, le performeur ou le spectateur « en devenir acteur ».

3. L'installation

À l'instar de la performance qui prône une participation du spectateur tout en confrontant ce dernier à des performeurs, l'installation prône également l'intervention du spectateur en le laissant seul face aux images. Il est encore plus libre dans ses mouvements et dans ses choix.

L'art de l'installation réunit tout un champ de l'art contemporain et prend ses sources avec l'art du *ready-made* de Marcel Duchamp. En 1913, pour *Roue de bicyclette* il a placé une roue de bicyclette sur un tabouret, assimilé au socle dans l'art sculptural. Cette forme d'art détourne la valeur initiale des objets, leur valeur utilitaire, et leur confère une valeur esthétique, une valeur artistique, une valeur de contemplation et de réflexion.

Étant donné que le mémoire traite de la confrontation entre les images projetées et le sujet, les seules installations étudiées seront celles qui font intervenir de la projection. Pour une vidéo-projection, le sujet est placé dans un volume qui peut être comparé à celui de la *camera obscura* car les images qui sont projetées à l'intérieur de cet espace ouvrent sur l'extérieur. Le vidéoprojecteur, bien que plus perfectionné car un système optique pour focaliser la lumière y est intégré, est ainsi assimilé au sténopé qui laisse entrer la lumière extérieure et ce qui se déroule au dehors.

L'installation-projection sera ici traitée dans ses liens avec l'image argentique, dans le rapport à l'espace qu'elle impose et enfin, sera abordée l'importance de la partie sonore.

a) Similitude entre l'image-projetée et l'image argentique

Comme une image argentique qui n'a pas encore été plongée dans le bain chimique du révélateur, l'installation-projection a un caractère latent. La chimie du révélateur est à l'image argentique, ce que la présence d'un spectateur est à l'installation-projection. La lumière est à l'origine des deux : pour l'un, elle a insolé l'émulsion, pour l'autre, elle dévoile des images. Il est alors question de confronter cette matière lumineuse (l'emploi du terme matière se justifie par la composition photonique i.e. de photons, particules sans masse, du flux lumineux) à la matière corpusculaire d'un spectateur en devenir acteur. De par sa masse, le

spectateur vient « perturber » l'espace de l'installation-projection. Pascale Weber va jusqu'à désigner ce dispositif comme une entité pouvant accueillir la vie. « L'espace de l'installation devient un corps (au sens étymologique : un *microcosmos*), traversé par d'autres corps mouvants, les spectateurs. »⁸⁵.

Arrivé dans l'espace obscur adapté pour une meilleure visualisation des images projetées, le spectateur est contraint de trouver ses propres repères, de créer son propre parcours avec la matérialité de son corps qui peut entraver sa réception des images, par exemple son ombre qui interagit avec le faisceau et en masque une partie. L'analogie avec la photographie argentique semble de nouveau appropriée. Comme s'il se trouvait dans un laboratoire où l'on développe et tire des images, il peut être comparé à l'objet des photogrammes éclairé par la lumière de l'agrandisseur qui dessine l'intégralité de ses contours. Pascale Weber décrit ainsi la présence d'une personne dans une installation-projection : « comme l'objet des *Rayogrammes* : son ombre court au sol et sur les parois, son corps devient support de projection et intercepte les images, les modifie, les redéfinit. »⁸⁶. Plus loin dans son ouvrage, l'auteur étend à la pratique des surréalistes en ne prenant plus seulement l'exemple de Man Ray mais en généralisant : « Toute l'activité de création des dispositifs d'installation-projection est tournée vers l'expérimentation du visible sous l'effet de la lumière. »⁸⁷. Le visiteur est libre d'entrer ou non dans l'installation, d'y rester le temps qu'il veut, de la découvrir comme il le souhaite. Il se trouve face à lui-même, aucune règle ne lui est imposée, aucune manière de procéder ne lui est ordonnée. Il a toutes les cartes du jeu entre ses mains. La déambulation dans ce type de lieu a en effet davantage un aspect ludique qu'un aspect récréatif. « Dans le divertissement, il n'y a rien à comprendre. Le jeu au contraire place sur un pied d'égalité toutes les personnes qui entrent dans le dispositif, car elles ignorent ce que l'on attend d'elles, et elles doivent définir le sens de leur propre visite. »⁸⁸. L'installation-projection est conçue pour amener le visiteur à se poser des questions, à réfléchir sur ce qu'il voit. Pour quelles raisons ces images sont projetées ? Pourquoi sont-elles montrées ainsi ? Vers quoi l'auteur de ce projet

⁸⁵ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, op cit., p.96

⁸⁶ *ibid.*, p.21

⁸⁷ *ibid.*, p.124

⁸⁸ *ibid.*, p.116

veut-il m'amener ? Quel(s) type(s) de réactions veut-il engendrer chez moi ? Se doutait-il que j'allais rester indifférent, ou, au contraire, avait-il prévu que ces images ne me permettraient pas de rester plus longtemps que quelques secondes ? Quel est cet état de contemplation, de fascination, d'hypnose dans lequel je me trouve ?

b) Perception de l'espace

À l'intérieur d'une installation, le visiteur est comme un enfant entrant dans un nouvel espace. Il est curieux et souhaite voir tout ce qu'il est possible de voir. L'espace peut être étendu ou au contraire oppressant, il le traverse afin de découvrir ce qu'il contient. Philippe Parreno pour *Zidane, un portrait du XXI^{ème} siècle*, invite le spectateur à déambuler entre ces écrans suspendus.



Figure 33, PARRENO Philippe et GORDON Douglas, *Zidane, un portrait du XXI^{ème} siècle*, Palais de Tokyo, 2013

Chaque écran restitue le point de vue d'une des dix-sept caméras focalisées sur le footballeur Zinedine Zidane, à la manière d'un enregistrement pour la télévision. Le son, composé d'acclamations de foule, de respirations, de contacts avec le ballon et d'une bande originale, celle du groupe de rock Mogwai, et ponctué parfois de silences, accentue l'impression d'assister au match du Real Madrid et même de se trouver sur le terrain. L'artiste a réalisé ce film avec un autre vidéaste, Douglas Gordon, et une équipe technique et, d'ailleurs, pour ce

projet un célèbre directeur de la photographie a été sollicité : Darius Khondji qui a influencé sur le choix de tourner en argentique. Le caractère documentaire de la prise de vue, filmer en temps réel les 90 minutes du match, s'estompe au montage car cette figure isolée du joueur apporte un regard inédit : « On quitte la réalité du match, on ne documente par l'événement. Le défi est de déclencher une rêverie éveillée, une hypnose porteuse de récit. »⁸⁹. Le joueur est filmé en se concentrant sur ses gestes, à la manière du travail d'un peintre, attentif aux mouvements.

Au milieu de cette effervescence sonore et visuelle, le spectateur ne peut pas rester immobile. Il se sent encerclé, cela engendre l'impression d'être immergé par ces images bien que les écrans sur lesquelles elles se projettent soient suspendus, que les vides soient perceptibles et que des silences viennent rompre ces sons agités. L'exemple suivant met aussi en avant l'importance des vides qui existent au sein d'une multitude d'images.

L'installation *Nouvelles histoires de fantômes*, présentée au Fresnoy puis au Palais de Tokyo en 2014, a été réalisée sur le principe de l'ouvrage *Atlas Mnémosyne* de l'historien de l'art allemand du début du XX^{ème}, Aby Warburg, qui

a réuni de nombreuses images qu'il collait sur des planches de manière à reconstituer une histoire de l'art



seulement avec des images. Pour

Figure 34, DIDI-HUBERMAN Georges et GISINGER Arno, *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo, 2014

lui, l'espace entre chacune des images était aussi important que l'information

⁸⁹ Philippe Parreno, interview réalisé par Anna Lena Films, société de production du film, 2006, <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2007/02/28/30-la-solitude-du-coureur-de-foot-zidane-portrait-du-21e-siecle>

visuelle de chacune. Les deux artistes à l'initiative de l'installation, Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, ont choisi des extraits de films qui retracent une histoire du cinéma et des tirages photographiques. La confrontation des deux médiums a été longuement réfléchi, de manière à ce qu'ils se répondent au niveau de la forme, la couleur par exemple, et au niveau du fond, l'histoire de l'image. En tenant compte des intervalles entre chaque image, ils ont souhaité faire ressentir au spectateur l'importance des images, au sens où Roland Barthes l'entend lorsqu'il parle de *punctum*. Le spectateur est transporté dans une sorte de voyage qui retrace l'histoire de l'image. Il n'y a pas de sentiment d'oppression qui se dégage devant cette multitude d'images car les extraits de film, du fait qu'ils sont projetés, semblent légers, les tirages accrochés au mur semblent lointains car ils sont placés en hauteur. Cependant chacune des images, du fait des mouvements dans les séquences vidéo et de l'importance des tirages, participe à la création d'un flux, d'un passage que traverse le spectateur et qui l'attire, une fois qu'il est entré dans l'espace de l'installation, il ne peut pas en sortir avant d'être passé devant la majorité de ces images. Il y a un véritablement une invitation à parcourir un chemin. Chemin qu'il peut effectuer de deux manières, soit rester en hauteur et avoir une vision globale des différentes images projetées au sol, soit se frayer un chemin entre ces fenêtres qui montrent les extraits de films.

L'été 2014, le Jeu de Paume consacre une rétrospective à l'artiste Oscar Munoz, artiste colombien qui aime effacer les frontières entre les différents arts et qui s'attache à la représentation de l'éphémère. Son œuvre : *El coleccionista* (Le Collectionneur), produite en 2014 et formée de trois projecteurs vidéos, reconstitue un présentoir vertical sur lequel sont disposées des images. Ces images sont elles-mêmes projetées sur du papier réel. Un personnage, montré de dos, en semi transparence, manipule les images, les retire, organisant sa collection. Sa présence et son acte perturbent le spectateur tout en voulant montrer que la constitution d'une collection reste personnelle. Un parallèle peut être fait avec l'exposition *Nouvelles histoires de fantôme* qui mettait également en avant l'élaboration d'une collection d'images. Mais ici, le spectateur ne peut marcher entre les images, il a une vision horizontale comme s'il se trouvait devant le présentoir d'une librairie. De même dans *Sedimentaciones*

(Sédimentations), installation réalisée en 2011 et qui projette sur une table grâce à deux vidéoprojecteurs l'apparition et la disparition de plusieurs images afin de rétablir le développement argentin, le visiteur se trouve face à des images et à des mains les déplaçant. Cette intrusion humaine, par projection, et fragmentée, trouble la réception du spectateur, peu habitué à voir un mouvement d'images contrôlé par une présence à la fois visible et invisible.



**Figure 35, MUNOZ Oscar, *El coleccionista (Le Collectionneur)*, vue d'ensemble
Jeu de Paume, 2014**



**Figure 36, MUNOZ Oscar, *El coleccionista (Le Collectionneur)*, vue rapprochée
Jeu de Paume, 2014**

c) L'importance du son

Dans une installation-projection, le son occupe très souvent une part importante qui aide à l'immersion dans ce monde des images projetées. La *camera obscura* n'est plus seulement un espace où l'on peut voir des images.

Les bruits et les voix amènent des clés de compréhension aux images projetées. Ils pointent ce que le visuel n'exprime pas. La photographie ou la séquence vidéo sont replacées dans leur contexte. Gilles Deleuze l'exprime ainsi : « L'acte entendu de parole, comme composante de l'image visuelle, fait voir quelque chose dans cette image. »⁹⁰. Ou de manière encore plus synthétique : « Le sonore sous toutes ses formes vient peupler le hors-champ de l'image visuelle. »⁹¹. La cohabitation des deux conduit même Deleuze à parler de quatrième dimension pour l'image visuelle car les « composantes sonores » constituent « une dimension propre »⁹².

Dans *Une vie bien remplie*, exposée en 1994, Pierrick Sorin installe vingt moniteurs disposés dans une salle et derrière eux une vidéo projetée. C'est par le son que le spectateur entre dans l'œuvre, le volume des enceintes étant en effet très élevé. À l'image, les écrans et la projection, montrent l'artiste en train d'effectuer une action qu'il répète à l'infini. Cela rappelle les films burlesques des années 1920. Le spectateur est invité à passer et à ne pas s'attarder, comme s'il faisait lui-même partie de ce flux représentant le quotidien de l'artiste mais aussi la vie au sens large. Il subit une sorte d'agression visuelle et sonore.

Les artistes canadiens Janet Cardiff et George Bures Miller ont présenté au cours de l'été 2014 à la *Vancouver Art Gallery* l'exposition *Lost in the Memory Palace* qui montraient neuf pièces avec des installations sonores, parfois visuelles incluant de la projection vidéo. L'œuvre *Road Trip*, 2004, qui dure 15min, est une invitation à partager une projection de photographies de paysages canadiens avec deux personnages, symbolisés par leur voix, une féminine, une masculine, commentant ces images. Le spectateur est invité à s'asseoir de part et d'autre du vidéoprojecteur. Un mécanisme contrôle le déroulé de cet échange, permettant les retours en arrière ; l'affichage du blanc

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-temps*, op cit., p.302

⁹¹ *ibid.*, p.306

⁹² *ibid.*, p.305

aveuglant de l'écran est dû à une absence de diapositive. Cette immersion qui montre plusieurs pellicules avec des tonalités différentes est une immersion dans l'intimité de ces personnages qui se remémorent leurs souvenirs par l'intermédiaire de visuels. Une sensation de gêne, d'indiscrétion se dégage et est d'autant plus renforcée par l'absence de ces personnes. Aucune information n'est précisée sur elles et pourtant cette séance de projection a la forme d'une soirée entre amis auxquels le spectateur est plus que convié, il a pris la place d'un des membres du groupe. S'il émet un commentaire à haute voix sur la projection alors l'immersion aura été réussie, il se sera totalement détaché de l'installation-projection pour entrer par les images et la bande-son dans la temporalité de cette séance. Cela rappelle les séances de projection organisées par Nan Goldin.

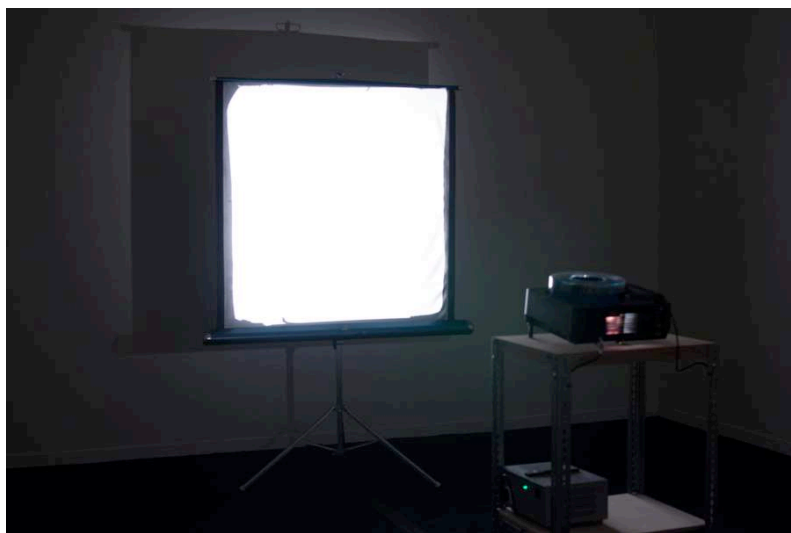


Figure 37, CARDIFF Janet et BURES MILLER George, *Road Trip*, 2004, un blanc dû à l'absence de diapositive, Vancouver, 2014

Figure 38, CARDIFF Janet et BURES MILLER George, *Road Trip*, 2004, une vue de paysage, Vancouver, 2014



Différents exemples d'installations-projections ayant été étudiés, du point de vue du spectateur, en pointant à chaque fois qu'une immersion avait lieu, il nous faut maintenant détailler la manière dont s'opère cette immersion. Où ces images projetées souhaitent-elles emmener le spectateur ? Est-il transporté dans un monde d'illusions, dans un univers de film de science-fiction où seuls quelques humains connaissent la vérité et ont compris que ce qu'ils voyaient ne correspondait plus à la réalité ? Deux exemples viennent illustrer ce propos : la ville jamais éclairée par le soleil contrôlée par des hommes qui vivent essentiellement au-dessous de la ville et sortent pour prendre le souvenir des humains et leur en insérer d'autres⁹³ ou la matrice des frères Wachowski⁹⁴? Ou au contraire, le spectateur a-t-il un double qui représente le monde de ses désirs, le « ça » freudien, comme Tyler Durden incarné par Brad Pitt dans *Fight Club*, et qui serait l'être qui interagit avec ces images oniriques ? Comment ces images immatérielles lui font-elles perdre ses repères, le captivent en mobilisant tous ses sens ? Est-il dans un autre espace-temps où il ne peut plus maîtriser ses actes, où ses reflexes sensori-moteurs agissent par le contrôle d'une présence extérieure ?

⁹³ Alex Proyas, *Dark City*, 1998

⁹⁴ Les frères Wachowski sont les réalisateurs de la trilogie *Matrix*, tournée entre 1998 et 2002

III. IMMERSION DU SPECTATEUR

*Art and illusion, illusion and art
Are you really here or is it only art ?
Am I really here or is it only art ?
Laurie Anderson⁹⁵*

*“Have you ever had a dream, Neo, that you were so sure was real. What if you were unable to wake from that dream. How would you know the difference between the dream world and the real world?”
Trinity dans *Matrix*⁹⁶*

Comme nous l’avons défini dans l’introduction, un sujet est immergé lorsqu’il se trouve plongé entièrement dans un milieu. Le milieu est construit par les images projetées. Ce sont elles qui imposent la perception de la pièce au sujet. La scénographie de l’ensemble de l’œuvre ainsi que l’architecture de la pièce participent également à cette perception.

Dès le XVIII^{ème} siècle, l’envie d’envelopper le regardeur par des images émerge déjà. Dans le brevet d’invention déposé pour le panorama, le procédé est surnommé « La Nature à coup d’œil »⁹⁷, il s’agit d’une toile peinte présentée autour d’une estrade de forme circulaire où se place le spectateur et reconstituant une vue panoramique à 360°. En 1900, les frères Lumière reprennent ce procédé en l’appliquant à la photographie. Leur dispositif de projection s’appelle le photorama. Des bords de mer, des ambiances urbaines, des intérieurs pris en France, dans les pays voisins ou dans les quatre coins du monde sont ainsi montrés d’une manière saisissante.

⁹⁵ Laurie Anderson, performeuse et musicienne américaine ayant émergé dans les années 1970 : « Art et illusion, illusion et art, Es-tu vraiment là ou est-ce seulement de l’art ? Suis-je vraiment là ou est-ce seulement de l’art ? »

⁹⁶ Premier volet de la trilogie *Matrix*, Trinity s’adresse à Néo : « As-tu déjà eu un rêve, Néo, où tu étais sûr que tu trouvais dans le réel. Que se passerait-il si tu n’arrivais pas à te réveiller. Comment percevais-tu la différence entre le monde des rêves et le monde réel ? »

⁹⁷ Robert Barker, brevet anglais, n°1612, 19 juin 1787 : « *Apparatus for exhibiting pictures* », cité par Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre, archéologie du cinéma, op cit.*, p. 170

Depuis le XX^{ème} siècle, avec le développement des affiches, l'attention du passant est de plus en plus sollicitée. De nos jours, le papier n'est pas le seul moyen de monstration visuelle dans les espaces publics ou chez soi, le numérique a un fort impact. Cette quête technologique (du grec *techne*, « art » ou « artisanat », et *logia*, « science »), où chaque objet provoque une addiction et où la plongée dans un univers en dehors de toute réalité semble si aisée, conduit chacun à la difficulté de remarquer l'omniprésence des images dans son inconscient. L'épisode 2 de la saison 1, *15 millions de mérites (15 Million Merits)*, de la série britannique *Black Mirror* restitue bien le caractère englobant voire même agressif des images montrées sur écran. Le jour, les personnages font du sport sur un vélo fixé, dans une salle fermée. Ils sont face à un écran dont ils peuvent choisir le programme. La nuit, reclus chacun dans leur chambre, dont les murs sont composés d'écrans, ils ont une maîtrise limitée de ce qu'ils peuvent regarder.

La notion d'immersion dans le monde des images ayant été présentée brièvement de manière historique, il nous faut maintenant analyser ce qu'elle entraîne chez le sujet : une perte de repère spatio-temporel, une implication totale des sens et un retour au présent.

1. Une perte de repère spatio-temporel

Nicolas Bourriaud voit l'exposition d'art contemporain comme un lieu qui « crée des espaces libres, des durées dont le rythme s'oppose à celles qui ordonnent la vie quotidienne, favorise un commerce interhumain différent des « zones de communication » qui nous sont imposées. »⁹⁸. Les scènes pour le théâtre et la danse, les lieux clos où se déroulent les performances et où sont montrées les installations-projections partagent cette propriété avec les expositions d'art contemporain d'être en dehors des « zones de communication » habituelles telles que la rue, un café ou encore un parc. Bourriaud pose l'expression « esthétique relationnelle »⁹⁹ pour définir le fait que ces expositions conduisent à des relations particulières entre les différents spectateurs : l'espace de l'installation-projection les réunit dans un même espace-temps où ils sont amenés à cohabiter.

De nouveau, une similitude se retrouve entre la photographie et l'installation-projection, cette fois-ci il est question du médium au sens large, et pas seulement de la technique analogique : « Telle une image photographique, l'espace de l'installation-projection apparaît comme un hors-temps, ou un espace-temps sans consistance, sans durée. »¹⁰⁰. Est-ce réellement le cas, peut-on affirmer qu'une installation-projection ou qu'une rencontre entre les arts vivants et la projection flotte dans un hors-temps, sans consistance ? Si oui, cela sous-entend que toute interaction passe entre les images et une personne, un acteur, danseur, performeur ou visiteur, par la vision et l'esprit. Cette proposition semble assez réductrice. Un individu ne peut être pas réduit à la simple réunion de sa vision et de son esprit. Ses autres sens sont sollicités. De la sorte, la réunion de son corps et de son esprit est happée par cet univers de songe où ses repères spatio-temporels habituels sont bousculés.

L'artiste David Claerbout projette sur un seul écran. Il travaille sur la frontière indéfinie entre la photographie et la vidéo en hypnotisant le regard du

⁹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Éditions Les presses du réel, 2001, p.16

⁹⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, il définit l'esthétique relationnelle comme une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent », p.117.

¹⁰⁰ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, *op. cit.*, p.61

spectateur. Il cherche à tromper le spectateur, en montrant des images truquées. Ainsi dans *Shadow Piece*, présentée en 2005, qui est une vue intérieure d'un bâtiment fermée par des vitres. Des personnes cherchent à y entrer. La vue architecturale est une photographie qui date des années 50 et les personnes ont été incrustées après. Un jeu a été opéré sur leurs ombres qui ont été filmées en décalé de manière à donner l'impression qu'elles entrent dans l'immeuble. Cela fait écho à la matérialité du corps en regard de l'évanescence de l'ombre, cela renvoie également à la photographie, au photogramme. En plus de ce travail sur la lumière, il y a toute une recherche sur la transparence. David Claerbout déclare à propos de la scénographie de l'exposition monographique au Centre Pompidou en 2007 : « Il – le spectateur- est confronté dès l'entrée à l'une des œuvres de l'exposition projetée sur un écran transparent, *Shadow Piece*. Dès qu'il est passé au travers de l'écran, tout est traité dans le blanc, le transparent, sans qu'un « cube » construit ne vienne perturber le regard. »¹⁰¹. Il ne souhaite pas plonger le visiteur dans l'obscurité, il ne souhaite pas suivre les règles classiques de projection. Pour lui, le visiteur doit avoir la possibilité de tout voir, les différentes installations peuvent cohabiter ; si cela devient gênant au niveau sonore, des casques sont placés.

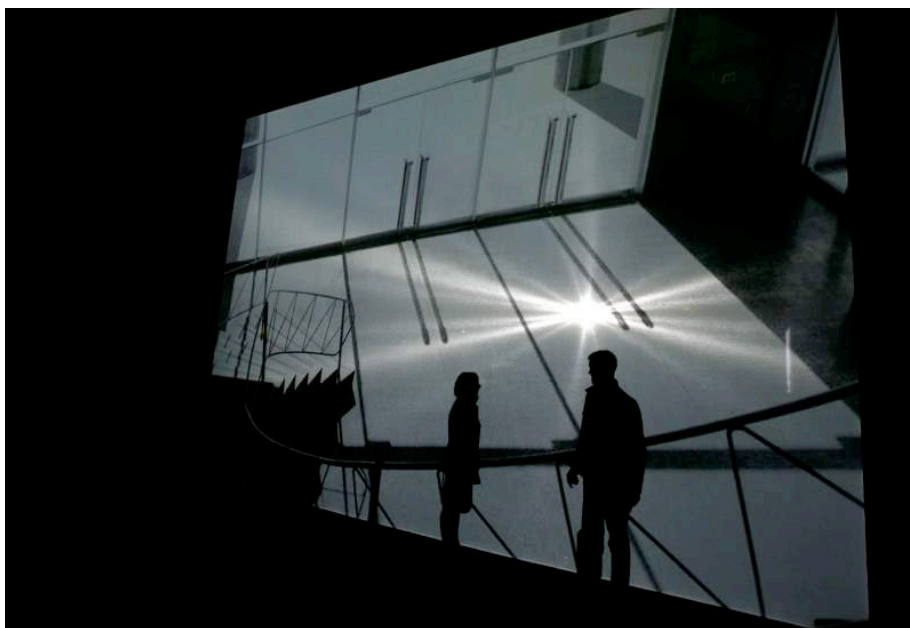


Figure 39, CLAERBOUT David, *Shadow Piece*, 2005, Centre Georges Pompidou, 2007

Ici des spectateurs se trouvent devant l'image, ils semblent être dedans.

¹⁰¹ Entretien avec Christine Van Assche, *David Claerbout, The shape of time*, JRP Ringier, 2007, cité par Mathilde Roman, *On Stage, La dimension scénique de l'image vidéo*, op cit., p.26

Xavier Barral pour le projet *Mars* emmène le spectateur dans un voyage spatial, à la découverte du sol de la planète Mars. Il a travaillé en collaboration avec la NASA qui lui a fourni des captations visuelles d'une sonde, se situant entre 250 et 300km de la planète. Il a choisi des fragments de ces captations, en s'imposant un cadre constant, correspondant à une échelle réelle de 6 par 8,5km. À Arles, en 2013, les 190 photographies sont projetées sur quatre écrans de 3 par 4m et montrent le sol de la planète. Ces paysages sont surprenants : la glace et le vent dominant. Par exemple, grâce à une tornade, le sol est beaucoup plus visible qu'auparavant. Le caractère abstrait de ces images est renforcé par le noir et blanc qui épure et souligne les formes. Les compositions choisies par le

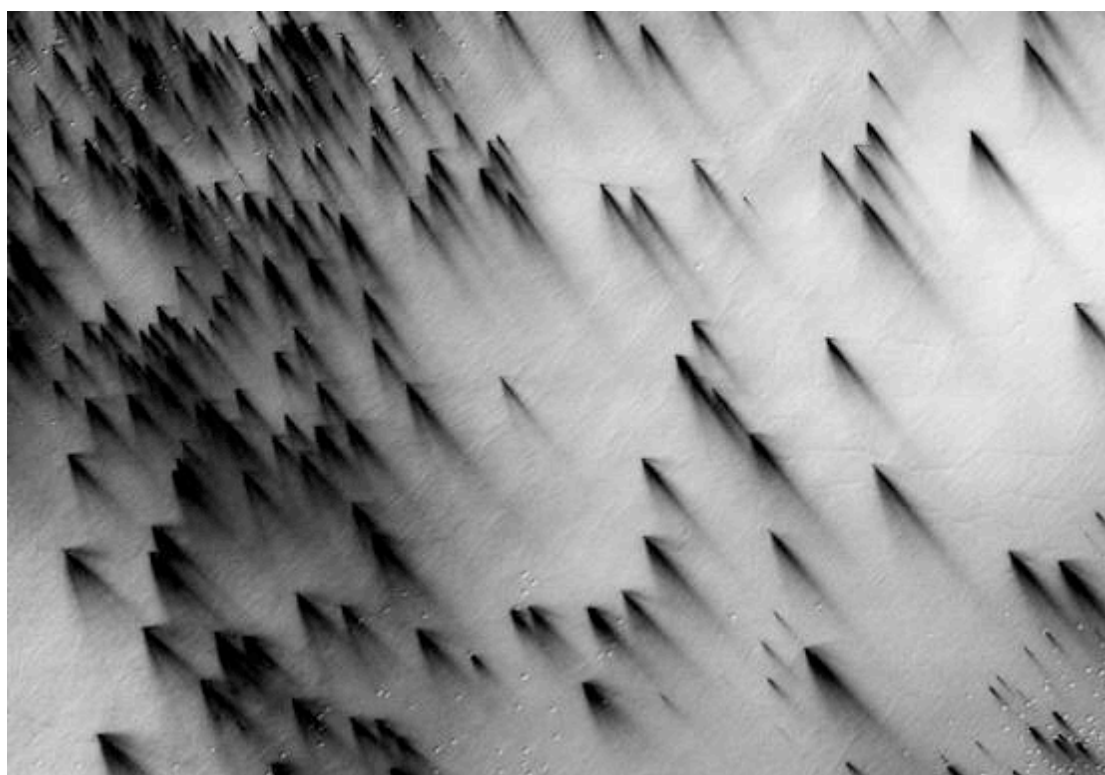


Figure 40, BARRAL Xavier, *Mars*, Rencontres d'Arles, 2013

photographe sont très graphiques. Devant ces paysages surprenants, le spectateur est d'autant plus fasciné que les images se suivent à un rythme lent. Le changement sur chaque écran se fait à des temps différents si bien que le spectateur est toujours face à une nouvelle image. Le son immerge encore plus le spectateur. Il participe au rythme des images et s'apparente au bruit du vent, élément caractéristique de la planète.

Le spectateur étant immergé dans un autre espace-temps, il semble évident que l'ensemble de ses sens soit sollicité, car il ne peut pas séparer sa propre projection dans un monde imaginaire de son propre corps.

2. Une implication totale des sens

Au sein de l'espace où sont projetées les images, le spectateur prend du recul, il est conscient de sa présence dans ce lieu, il ne peut pas se détacher de son corps entier et de ses sens. Nous pouvons étendre l'analyse que fait Nicolas Bourriaud sur l'art minimal à l'ensemble des modes de représentation de l'image projetée : « Temps de manipulation, de compréhension, de prise de décisions, qui dépasse l'acte de « compléter » l'œuvre par le regard. »¹⁰². L'espace de la projection est un terrain d'expérimentation. Le sujet, spectateur, est amené à faire appel à tous ses sens devant cet espace encore inexploré. Cela est-il renforcé par les conditions optimales de visibilité d'une image projetée qui placent le sujet dans une pièce peu, voire pas du tout, éclairée par une autre source que la projection elle-même ? Autrement dit : « le corps ne convoquerait-il pas l'ensemble de ses sens afin de pallier au manque de voir ? »¹⁰³.

Dans certaines installations, le spectateur doit tâtonner afin de ne pas se heurter à un autre spectateur. Dans *The Veiling*, (*Le Voile*), 1995, de Bill Viola, il est directement confronté à l'installation, composée de neuf voiles sur lesquels se déposent les faisceaux lumineux de deux vidéoprojecteurs se faisant face, et

doit trouver sa place, dans cet espace très sombre et très étroit, afin de pouvoir lire les images sans gêner les spectateurs déjà présents. Chacun des deux



Figure 41, VIOLA Bill, *The Veiling*, 1995, Grand Palais, 2014

vidéoprojecteurs montre l'avancée d'un personnage, un homme ou une femme,

¹⁰² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p.61

¹⁰³ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, op cit., p.72

dans un paysage nocturne. Les voiles démultiplient les deux séquences d'images : à mesure que la distance entre la source placée dans le vidéoprojecteur et le voile augmente, l'image s'agrandit, perd en intensité lumineuse et en définition. Malgré cela, les deux séquences s'entremêlent pour en créer une nouvelle : une rencontre entre ces deux personnages qui est possible car le voile retient les faisceaux, leur donnant une certaine matérialité. Voir cette image n'est possible pour le spectateur que s'il est placé dans un angle compris entre 0 et 60° par rapport à l'axe du faisceau. Pour voir l'œuvre dans son ensemble, le spectateur est contraint par la faible luminosité de l'espace – afin de restituer les images les plus petites, les premières qui sortent du faisceau, correctement - et les sources de chacun des faisceaux qui l'aveuglent presque.

À l'intérieur de l'installation *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)*, (*Anthro/Socio (Rinde face à la caméra)*) présentée pour la première fois à New York en 1991 et cette année à la Fondation Cartier, Bruce Nauman sollicite la vue et l'ouïe du spectateur, et le malmène. Simultanément trois grands visages de l'artiste performeur Rinde Eckert sont vidéo-projetés sur trois murs accolés. Six moniteurs - deux pour chacun : un diffusant l'image à l'endroit, l'autre en sens inverse - diffusent aussi ces trois visages qui déclament des ordres :

« *Feed me, Eat me, Anthropology* » (« Nourris-moi, Manges-moi, Anthropologie »),

« *Help me, Hurt me, Sociology* » (« Aides-moi, Blesses-moi, Sociologie »)

« *Feed me, Help me, Eat me, Hurt me* » (« Nourris-moi, Aides-moi, Manges-moi, Blesses-moi »).

Ces phrases étant souvent prononcées en même temps, il est difficile au spectateur d'en discerner le sens à moins qu'il les ait lues au préalable ou qu'il soit près des enceintes. Un brouhaha se fait entendre. Il ne peut y pas échapper

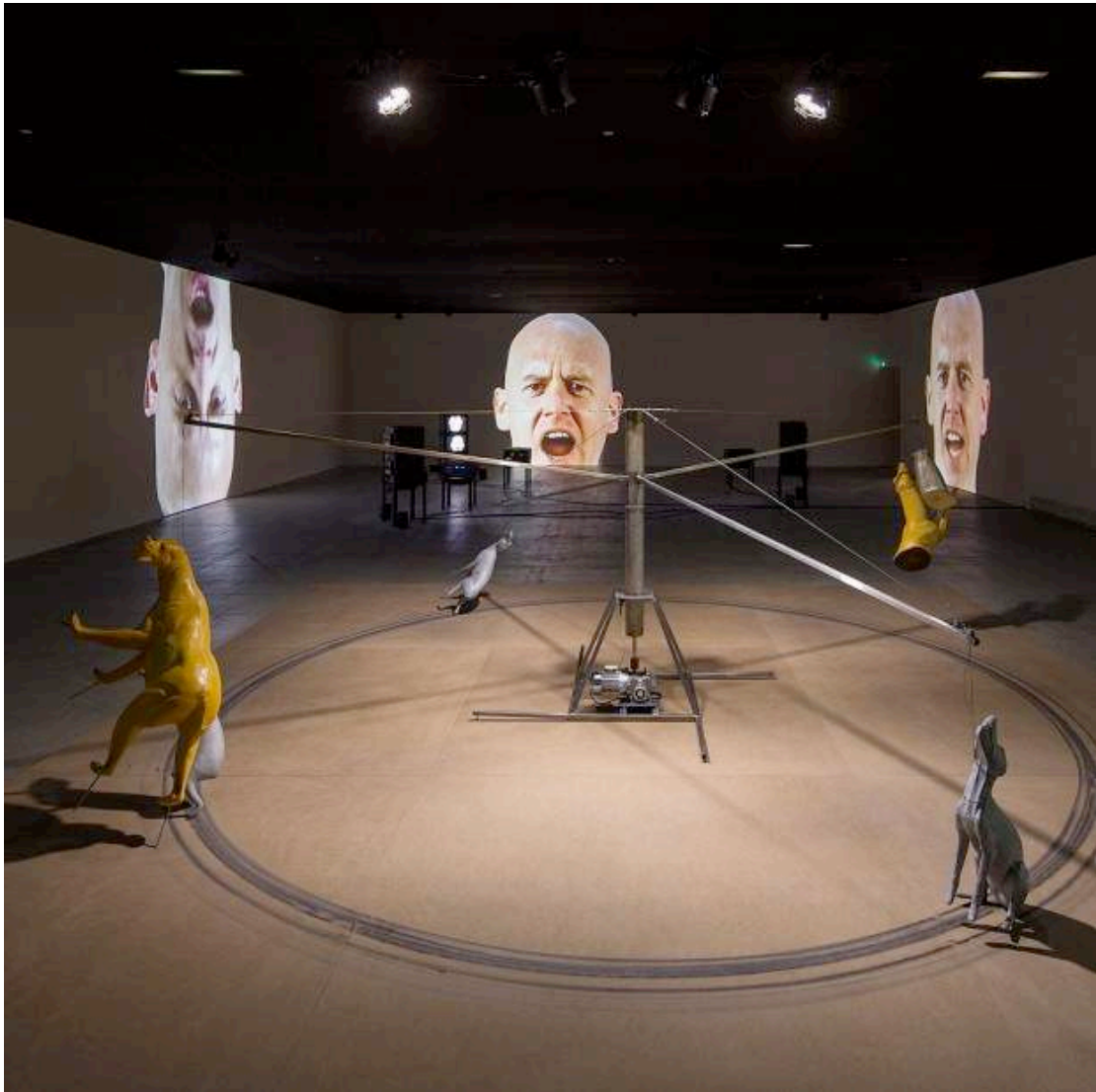


Figure 42, NAUMAN Bruce, *Carousel (stainless steel version)*, au premier plan et *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)* à l'arrière-plan, Fondation Cartier, 2015

quelle que soit sa position dans l'exposition toute entière. Le ton impératif confère au performeur une apparence de despote, renforcée par l'image. En effet, le cadrage serré sur son visage, le fait qu'il regarde droit devant lui et qu'il crie en boucle, agresse le spectateur tout en l'interpellant, lui demandant de l'aider. Or le spectateur ne peut agir d'aucune manière sur ces images. Il peut seulement constater qu'il est condamné à sa condition d'être humain, soumis à des angoisses et des frustrations. Ce message est confirmé par la présence dans la même pièce d'une autre installation, *Carousel (stainless steel version)*, (*Carrousel*

(*version en acier inoxydable*)), qui montre un manège sur lequel tournent des cadavres d'animaux - des moulages de taxidermie - symboles de cadavres humains pour rappeler les génocides du XX^{ème} siècle. La trajectoire circulaire empruntée par ces animaux révèle l'impossibilité de sortir de la condition humaine. À l'origine cette œuvre était présentée sur un sol en acier. Le frottement d'un objet dessus produisant un son strident, le message était alors plus explicite.

Le toucher peut participer à la création visuelle lorsque les images apparaissent après un contact avec la surface de projection, qui est matière et qui peut amener chaque personne à vouloir l'effleurer. Pensons à l'œuvre de Thecla Shiphorst, *Bodymaps : Artefacts of touch* (*Cartes du corps : artefacts du toucher*) où le corps de l'artiste est projeté au sol et où les visiteurs sont invités à toucher cette image. Le corps se meut à chaque contact car des capteurs sont dissimulés à la surface de ce corps projeté. Aucun son n'est émis tant que la rencontre n'a pas commencé. L'intention de ce procédé est d'interroger nos rapports aux nouvelles technologies, au clic de la souris, aux surfaces tactiles qui réagissent dès que nous les effleurons.

Pour les sens de l'odorat et du goût, l'échange semble plus délicat. À moins qu'un arôme ait été déposé sur la surface de réception des images ou dans la salle, il semble difficile d'envisager une quelconque sollicitation de ces sens. L'individu respire, éprouve la situation et peut recourir à chacun de ses cinq sens, c'est comme s'il se trouvait au sein d'une expérience sur laquelle il a un contrôle modéré par les attentes et les prévisions du concepteur visuel.

Peu importe le ou les sens stimulés, l'intention est de faire ressentir pleinement au visiteur la présence de ces images projetées et de laisser survenir toute réaction sensorielle. « Aussi tout sera mis en œuvre dans l'espace de projection pour le faire advenir ou le transformer en écran à sensations, en caisson amplificateur de la perception et de l'émoi du visiteur. »¹⁰⁴. L'espace de projection doit faire vivre le visiteur, doit l'amener à se trouver face à une situation empirique. Pour cela, une « déconnexion » spatio-temporelle semble délicate. Ce monde des images projetées ne peut emmener que la pensée du

¹⁰⁴ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection, op cit.*, p.22

spectateur. C'est son imaginaire qui est « transporté ». Son corps sensible reste là.

3. Un retour au présent

Dan Graham utilise les miroirs et la vidéo pour faire percevoir le flux temporel. L'œuvre *Present, Continuous, Past, (Présent, Continu, Passé)*, montrée en 1974 s'inscrit dans un espace de forme cubique dont deux murs adjacents sont recouverts de miroirs et le troisième présente un écran. Ce dernier renvoie l'image du visiteur avec un retard de huit secondes et le reflet de son image huit secondes plus tôt, ce qui conduit à un retour dans le passé de seize secondes. Le visiteur est enfermé dans cette boucle temporelle où s'entremêlent le présent et le passé. Il est sans cesse face à son image, qui apparaît soit sur des surfaces réfléchissantes, soit sur un moniteur que l'on peut qualifier d'« écran-miroir ». Une fois qu'il a compris le principe, il peut même anticiper ce qui sera montré sur le moniteur, autrement dit ce qui sera situé dans le passé. Ces triples images du spectateur - celle du présent symbolisé par le miroir et celles du passé montrées au sein de l'écran (l'image se trouvant face à l'écran et le reflet antérieur) - amènent le spectateur à ne plus savoir où se trouve le présent et à douter de la représentation de son image par un miroir qui se fait en principe en temps réel. Il se trouve dans un présent étiré, un présent qui ne finit pas de se déployer jusqu'à ce qu'il ait saisi les différentes temporalités de chacun des éléments qui lui renvoient son image. Parti du présent, il a voyagé dans une sorte de présent infini, pour finalement retourner dans un présent que l'on peut qualifier de

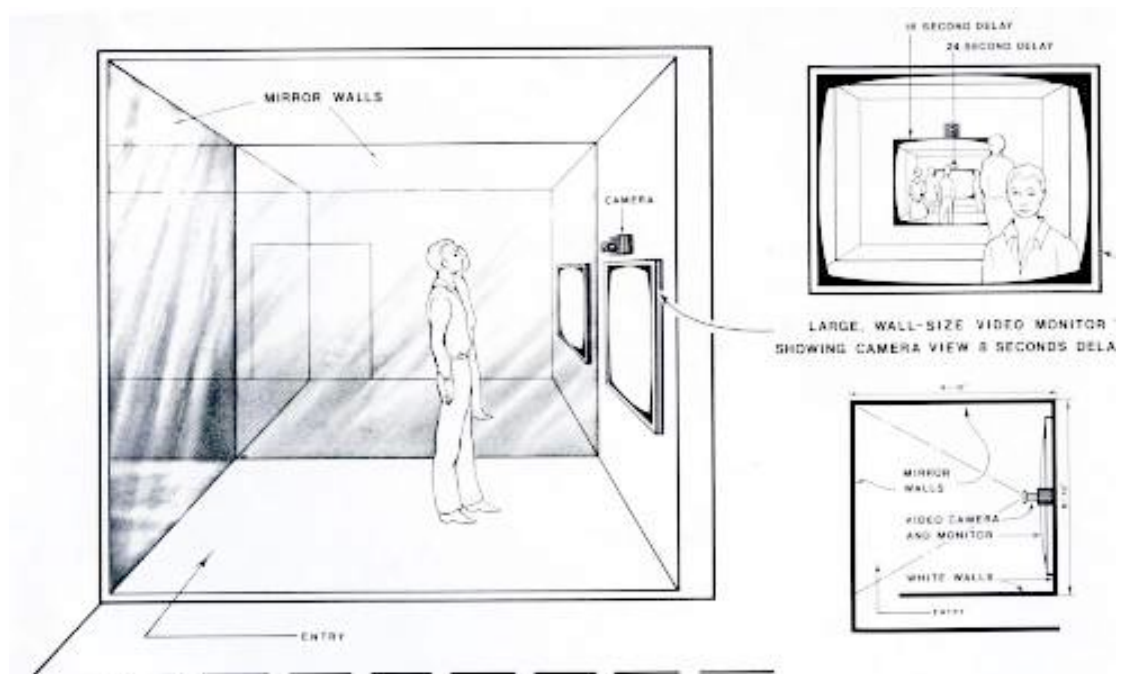


Figure 43, GRAHAM Dan, *Present, Continuous, Past*, schéma d'explication, 1974

« maîtrisé ».

En se basant sur le principe de la *camera obscura*, en l'éclatant et en le mettant en regard d'objets physiques, l'artiste Anri Sala transforme, en 2012, la Galerie Sud du Centre Georges Pompidou en une boîte à musique. Le spectateur est invité, voire même obligé, à se déplacer régulièrement pour suivre ce film d'une heure fragmenté sur différents écrans. Chacun reprenant le principe de la *camera obscura* afin que l'image soit visible : une sorte de couvercle encadre l'écran délimitant un tracé imaginaire qui permet de voir les images diffusées. Face à l'écran, chacun est libre de se positionner où il le souhaite, de s'asseoir ou de rester debout. Le principe de la *camera obscura* est éclaté car il n'y a pas proprement dit de « boîte » qui encadre chaque endroit et qui plongerait alors le spectateur dans l'obscurité. La lumière du jour sépare la surface de l'écran, des spectateurs et du vidéoprojecteur. Cette intrusion lumineuse ne permet pas d'être complètement « déconnecté » du dehors.



Figure 44, SALA Anri, vue de l'installation, Galerie Sud, Centre Pompidou, 2012

La Galerie Sud donne directement sur la rue, les passants sont visibles au travers des vitres. Le spectateur peut alors se sentir observé, comme s'il se trouvait en vitrine. Le son est très important dans cette installation car c'est lui qui relie l'espace intérieur, espace de l'installation, à l'extérieur, celui de la rue. Une boîte à musique est disposée dans la vitre et les spectateurs ou les passants peuvent tous deux l'entendre, d'autant plus que le son émis est différent selon l'endroit où l'on se trouve, d'où l'intérêt de vivre les deux expériences. Cependant il faut au moins la présence d'un visiteur pour pouvoir l'actionner et retrouver les mélodies de Tchaïkovski ou des Clash. Dans l'espace de l'installation sont disposées plusieurs caisses claires avec des baguettes qui jouent toutes seules. À

l'image, ce sont les villes de Sarajevo, de Berlin, de Bordeaux et de Mexico qui sont montrées. Des situations quotidiennes, parfois replacées dans un contexte historique. Mais, raconter l'Histoire n'est pas le propos de l'artiste, sa recherche s'oriente sur les liens entre l'image, le son, et les objets afin que le spectateur crée son propre rythme, choisisse ses déplacements. La portée du son est également un des axes de recherche d'Anri Sala : il s'applique à étudier les impacts d'un son émis au sein de son environnement. Par ce parcours que l'artiste souhaite libre, bien que les écrans projettent alternativement, et par cette volonté d'adapter les sons à leur environnement, le spectateur n'est-il pas



Figure 45, SALA Anri, La boîte à musique, Galerie Sud, Centre Pompidou, 2012

contraint de se trouver dans le présent ?

Face aux images projetées, le visiteur effectue, de manière consciente ou non, un va-et-vient continu entre ses pensées, ses connaissances, ses ressentis et ce qui lui est donné à voir, autrement dit, une nouveauté à expérimenter. Le vécu et le présent se font écho car le visiteur est bien là, il se confronte par tout son être à ces visuels. D'autant plus que c'est par le présent que le passé revient

et que le futur peut être envisagé. Ce sont les photographies et les vidéos projetées qui amènent l'individu à entrer dans ces autres temps, tout en ne le laissant pas s'échapper. De par son corps sensible, qui peut s'avérer gênant s'il obstrue une partie du flux lumineux ou s'il devient trop émotif, l'individu est maintenu dans ce courant temporel incessant, qui n'est autre que le présent qu'il traverse chaque jour. Régis Durand rapproche la photographie du théâtre, cela peut s'étendre autant à la danse qu'à la performance : « Comme le théâtre, la photographie me met en présence de ma temporalité vive, de mon être dans le temps (...) Les photographies me plongent dans un temps direct. Ce temps n'est pas toujours celui de la révélation, de l'épiphanie, ou de la jouissance. Il peut être parfois beaucoup plus morne, celui de l'attente ou de l'ennui. Mais il garde toujours l'aigu d'une rencontre, d'une présence. »¹⁰⁵. Ici, il est traité seulement de la rencontre entre les comédiens et le public. Les projections sur scène ajoutent deux autres échanges, celui des comédiens et celui du public, tous deux avec ces images projetées. Bien que cette rencontre ne soit pas exclusivement entre deux groupes de personnes, il s'agit néanmoins d'une interaction entre le concepteur des images et le regardeur. Ainsi exprimée, cette interaction paraît être étirée dans le temps car généralement l'auteur des images n'est pas physiquement présent. Cependant sa recherche s'effectue pour que les personnes sur scène interagissent avec ce qu'il leur propose. Le public reçoit visuellement l'ensemble mais la scénographie est souvent conçue afin d'établir une proximité et que le public se sente davantage impliqué dans la représentation.

¹⁰⁵ Régis Durand, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie, op cit.*, p.67

CONCLUSION

*La surface de la terre est fragile et facilement marquée par les pieds des hommes ;
il en va de même des chemins empruntés par l'esprit.*¹⁰⁶

La projection remonte à l'Antiquité et son utilisation au sein de différents arts a évolué depuis son origine, étant donné les avancements scientifiques et les attentes du spectateur. Depuis le XX^{ème} siècle, le type d'images projetées a été modifié : il est possible de diffuser des photographies ou des vidéos. Ces deux médiums, qui permettent de reproduire le réel, ont été pendant plusieurs années considérés seulement comme des outils sociaux et des outils d'information.

La position du sujet face à ces images varie suivant les espaces dans lesquels elles sont projetées. Au sein de l'espace scénique, le sujet en tant que spectateur est à l'extérieur de l'espace de projection, de cette manière il se concentre sur l'interaction entre le sujet sur scène, comédien ou danseur, et les images. Ce sujet sur scène est celui qui est au cœur de l'intrigue, il dialogue avec les images, il se fond dans elles. Le sujet, dans la salle, perçoit cela comme un tout, auquel il lui est difficile de prendre part. D'autant plus qu'il n'est pas convié à venir échanger avec ces images. Face à une performance, le sujet, toujours le spectateur, est plus proche de ce qui se déroule, plus proche de cet échange entre le performeur et les images car il se trouve dans l'espace où se déroule l'action. À l'intérieur d'une installation-projection, le spectateur, est transporté dans une sorte de voyage, il est invité à entrer dans un monde imaginaire, il est plongé dans un état atemporel. Mais, que ce soit pour une performance ou une installation, il est bousculé par les images qui lui sont montrées et la scénographie de l'espace. Il est conduit à repenser sa position qui peut s'apparenter à celle d'un regardeur. Il est confronté au présent. Il doit vivre avec ces images, il doit les faire vivre car elles ont été disposées là « pour lui ». Il doit se les approprier afin qu'elles deviennent siennes, qu'elles se mêlent à son vécu,

¹⁰⁶ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Éditions Le mot et le reste, traduction Brice Matthieussent, 2010, Acte VI, p.326

qu'elles envahissent ses sens et ses pensées. Elles l'emportent, à condition qu'il veuille bien s'ouvrir à elles. Le « choc » sera d'autant plus violent, si ses conditions psychiques ou sa volonté ne permettent pas une rencontre. Il sera plus marqué par elles, peut-être qu'il les rejettera.

Devant ces images projetées, le spectateur ne peut pas rester neutre. Sans obligatoirement formuler un avis, i.e. laisser parler sa raison, il va avoir une impression, une impression de *déjà-vu*, une impression de dégoût, effrayante, une impression agréable, enivrante. Les images projetées l'ont marqué. Bien qu'elles soient figures de songe, elles ont heurté cet individu tangible.

PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE

Introduction

Pour le choix du thème de ma partie pratique, je suis repartie des deux termes : « projection » et « corps ». Ces deux termes se confrontent de nouveau mais d'une autre manière : ce n'est plus une rencontre, entre le sujet et les images projetées, mais une superposition, celle de l'image du sujet sur le sujet lui-même. Pour représenter cela, j'ai choisi de montrer des images de sujets préoccupés par leur apparence : des adolescents. À cet âge, c'est la première fois que l'individu se préoccupe réellement de son image, et surtout aux transformations de celle-ci. Grâce aux technologies actuelles, il se prend continuellement en photo et diffuse son image sur les différents réseaux sociaux. C'est également à cet âge, dans la continuité de l'enfance, qu'il a besoin de libérer son énergie, de pratiquer une activité physique. Activité qui doit être approuvée auprès de ses amis, activité donc qui reflète une tranche d'âge et l'appartenance à un groupe. Au-delà d'une activité physique, je souhaitais que l'activité pratiquée soit aussi une discipline artistique, un moyen d'expression. Claudine Moïse, universitaire française en sociolinguistique qui s'est intéressée aux origines de la culture hip-hop et en favorisé le développement, écrit : « J'ai trouvé dans cette danse une fascination pour la vie dans un abandon de soi. »¹⁰⁷. Un historique du hip hop est proposé en annexe.

C'est ainsi que je me suis tournée vers la danse hip-hop. De manière à suivre des adolescents et à faire oublier ma présence, j'ai choisi de filmer un cours de danse hebdomadaire en m'y rendant plusieurs semaines de suite.

¹⁰⁷ Claudine Moïse, avec la collaboration de Philippe Mourrat, *Danseurs du défi, Rencontres avec le hip-hop*, Éditions Indigène, 1999, p.7

Références

La réflexion est un thème souvent exploité par les photographes. Deux photographies m'ont servi de référence pour mes portraits par rapport à la présence et à la direction de regard du modèle :



Figure 46, SLUBAN Klavidj, image extraite de la série *Entre parenthèses, Adolescents en prison, France, Ex-Yougoslavie, Ex-URSS, 1995-2005*, image argentique noir et blanc



Figure 47, GOLDIN Nan, *Amanda in the mirror*, Berlin, cibachrome, 1992

Dans l'image de Klavidj Sluban, la silhouette de l'homme vient fermer l'image, elle agit comme point de repère pour les yeux du spectateur. Elle aide aussi à la lecture de l'image. Elle est le pont entre le regard du spectateur et le regard dans le reflet. Elle donne vie à l'image, elle lui procure son énergie, son *punctum*.

Dans l'image de Nan Goldin, le cadrage ne montre que le reflet du modèle ainsi il est reconnaissable. Ici, le regard du spectateur ne rebondit pas sur un élément avant de rencontrer le regard du modèle : la trajectoire est directe.

Dans les deux cas, le regard est vif, les personnages se concentrent « pour se faire beaux », l'un se peigne et l'autre se coiffe. Ils cherchent à modifier leur apparence.

Dans mes images, j'ai souhaité à la fois que le reflet ait de l'importance et que le dos de la personne apparaisse dans le cadre. Afin que le va-et-vient entre la personne et son image soit restitué.

Plusieurs références en terme de filmographie m'ont inspirée au niveau du sujet abordé et de la manière de filmer.

Pour la danse : *Les Rêves dansants, Sur les pas de Pina Bausch*, d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann, 2010

Pour le hip hop et son lien à l'adolescence (afin d'échapper au quotidien) : *Fish Tank*, d'Andrea Arnold, 2009

Pour le rap et son lien à l'adolescence (afin d'échapper au quotidien) : *Max et Lenny*, Fred Nicolas, 2015

Pour l'adolescence (rejet ou expression démesurée du « ça » freudien) : *Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 2000 ; *Fight Club*, David Fincher, 1999

Explication de l'installation-performance

Le terme installation-performance est employé car il y a deux parties dans la présentation : une projection de photographies où le son est la voix de danseurs interviewés et une projection de vidéos au cours de laquelle interviennent deux danseurs du cours.

Pour la première partie, les photographies sont des portraits posés des danseurs face au miroir de la salle de danse, les mettant ainsi face à leur propre image. Les prises de vue ont été faites juste après le cours afin de montrer l'état dans lequel ils se trouvent après s'être « libérés ». À chaque portrait correspond sa voix.

Pour la deuxième partie, des vidéos sont confrontées à deux danseurs du cours. Les vidéos montrent des moments du cours, l'approche est documentaire. Les mouvements de l'appareil photo (monté sur une *cross*, un pied photographique qui prend appui sur l'épaule, d'où son nom, et sur le ventre du photographe) servent à suivre les mouvements des danseurs. Au niveau sonore, il y a un son de type documentaire, enregistré en temps réel (des comptes, des glissés, des clappements) retraçant le déroulé d'un cours de danse, et un son ajouté, composé de deux musiques hip hop. Les comptes sont essentiels car ils posent un cadre aux danseurs et les relient à la musique. Les vidéos renvoient au cours, au passé, au souvenir et les danseurs placent dans le présent. Ils sont parfois montrés sur l'écran.

Entre la première et la seconde partie, la place du spectateur change. Au début, il est devant une configuration classique de projection, il se place où il le souhaite de manière à voir au mieux les images. Ensuite, deux personnes interviennent qui portent des lampes frontales et tracent un espace, qui sera celui de l'espace scénique, avec du scotch. Enfin, la seconde partie peut démarrer : danseurs et spectateurs ont chacun leur espace.

Les projections sont d'abord montrées seules, pour la série des portraits, puis entrent en fusion avec les danseurs. Cette fusion est progressive. En mettant de côté l'entrée des danseurs avec les clappements, nous allons analyser cette évolution. Au début, les danseurs ne se déplacent pas en même temps que les

images, ils les observent. Puis, ils dansent sans qu'il y ait synchronisation entre les mouvements des danseurs réels et ceux sur les images. Le seul lien à ce moment-là est le suivant : la partie du corps montrée en vidéo correspond à celle qui initie le mouvement des danseurs. Pour la dernière chorégraphie, la fusion est totale : les danseurs sont entrés dans l'image. Dos au danseur qui se trouve face au miroir de la salle de danse, montré sur la vidéo, ils s'intègrent au groupe révélé par le miroir et deviennent des reflets vivants.

Les ombres des danseurs viennent interagir avec le flux lumineux du vidéoprojecteur et s'insèrent dans les images. Cette superposition du vivant dans de l'impalpable met en avant les différences d'échelle.

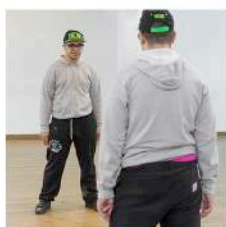
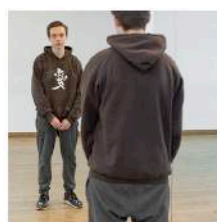
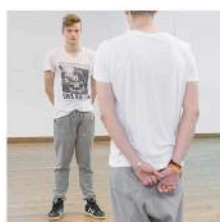
Le miroir occupe une place importante dans les images montrées. Pour les photographies, il confronte les danseurs à leur propre image, en situation de repos. Pour les vidéos, il fait de même en ajoutant un regard critique sur les mouvements de danse. Il permet aux danseurs d'analyser ses gestes et de les corriger.

Le terme de performance est employé car il y a réellement un échange entre les danseurs et les spectateurs. C'est par l'intervention d'un des membres du public, lorsqu'il lui est demandé de compter « cinq, six, sept, huit » (comptes pour commencer à danser), que les danseurs débutent leur chorégraphie. Ensuite, la proximité avec la scène et le fait qu'il n'y ait pas d'estrade place sur un plan d'égalité les danseurs et les spectateurs. Ils partagent ce même temps et tout est visible et audible.

Le son permet aux spectateurs d'entrer dans l'œuvre. Plongé dans l'obscurité, il se déplace dans la salle pour trouver une place. Le volume sonore des voix et de la musique n'est pas très élevé jusqu'à la chorégraphie finale où les danseurs fusionnent avec l'image projetée. Ils sont entrés dans le cours ainsi le volume sonore doit correspondre à celui d'un cours : très fort de manière à immerger les danseurs et à ce qu'ils se laissent aller. En parallèle du son enregistré, il y a les voix des personnes présentes : celle du spectateur interpellé, celle du danseur qui compte ; et les sons directs : celui du scotch, ceux des déplacements des danseurs.

Planches-contact

Photographies : portraits des adolescents face au miroir de la salle, après le cours de danse



Vidéos : photogrammes extraits des plans retenus pour l'installation-performance



ANNEXES

Origines de la culture hip hop et arrivée en France

Le terme hip hop vient de *hip* qui signifie « ceux qui sont dans le coup » en langage courant noir américain et *hop* signifie bondir en anglais¹⁰⁸. La culture hip hop réunit trois disciplines artistiques : « le rap, le graf et la danse »¹⁰⁹. En 1972, le groupe des *Last Poets* est considéré comme le premier véritable groupe de rappeurs : ils parlent sur de la musique pour défendre la cause noire. C'est à New York à partir de 1979, que le rap commence à s'étendre. Sur la côte ouest des États-Unis, c'est par la parole que le mouvement hip hop arrive à se faire connaître dans les médias. Il arrive comme renversement à un « contexte social et urbain particulièrement violent et destructeur (...); dégradation des conditions de vie, néo-libéralisme de Reagan, minorisation de la communauté noire américaine. »¹¹⁰. Les deux noms des djs de référence sont : Bambaataa et Kool Herc. Le rap se rattache à une prise de position politique alors que la danse exprime l'effervescence de la vie : « le geste hip hop, avec toute l'énergie donnée, nous ramène plus à un corps qui jubile qu'à un corps en lutte sociale. »¹¹¹. Deux types de danses émergent : la break dance (danse au sol, vient de breaking qui signifie éclater, casser. C'est un mélange de figures acrobatiques enchaînées les unes aux autres.)¹¹² et le smurf (danse d'ondulation ne comprenant pas de passages au sol, appelée plus souvent « electric boogie ». Elle puise dans la richesse du mime. C'est une danse à l'origine individuelle. Le mot veut dire littéralement « schtroumpfs », les danseurs portant, à l'origine, des gants comme les petits personnages bleus.)¹¹³. Sur la côte est, c'est le *locking* (manipulation excessive des poignets¹¹⁴) qui se répand.

La première *battle* (sorte de compétitions entre danseurs où les danseurs passent chacun leur tour au milieu d'un cercle formé par les danseurs et le

¹⁰⁸ Claudine Moïse, avec la collaboration de Philippe Mourrat, *Danseurs du défi, Rencontres avec le hip-hop, op cit.*, p.10

¹⁰⁹ *ibid.*

¹¹⁰ *ibid.*, p.12

¹¹¹ *ibid.*, p.13

¹¹² *ibid.*, p.135

¹¹³ *ibid.*, p.136

¹¹⁴ *ibid.*, p.135

public), a lieu le 4 juillet 1981 et oppose les Cold Crush Brothers aux Fantastic Romantique Five. Elle permet de faire comprendre au public l'importance du rap, une sorte de performance vocale.

Un photographe new-yorkais documente la manière de vivre de la communauté afro-américains. Il met en avant l'émergence d'un style vestimentaire. Plus tard, cela influencera les rappeurs. Un des principaux éléments de l'habit hip-hop est la chaussure, représenté par les *sneakers*, des baskets.



Figure 48, SHABAZZ Jamel, *Kids on the block*, New York, cibachrome, 1970

En 1982, Sodapop, est le premier danseur hip hop en France. Il rencontre quelques danseurs américains et apprend de leur pratique. Un certain

délaissement pour l'improvisation et l'expérimentation lui manque dans les pratiques actuelles. Très vite, la culture hip hop se répand partout où elle peut : à la télévision, dans la rue, dans les boîtes. La radio et la télévision permettent de diffuser du son ou de la danse hip hop. Sidney, un musicien, est à l'initiative d'une émission sur la radio libre Radio 7 (diffusion quotidienne entre 22h et minuit) et d'une autre sur TF1, « H.I.P. H.O.P. », où il invite Franck, qui a commencé à revivre à 17 ans grâce à la culture hip hop, il se laissait mourir lorsqu'il faisait son BEP. En 1983, Paris est « contaminé », en particulier le quartier entre les stations Stalingrad et la Chapelle, mais ce n'est pas la seule ville de France. A Lyon et dans le Nord la culture hip hop émerge rapidement. À Bordeaux, en 1983 ou 1984, a lieu la première représentation de la première compagnie de danse, créée en 1984 : Black Blanc Beur. Une chorégraphe et un médecin, acteur social, sont à l'initiative de ce projet : Christine Coudun et Jean Djemad. En 1985, cette expansion s'essouffle.

Ailleurs en Europe, la culture hip hop connaît aussi une effervescence mais pas toujours très reconnue par les autres arts. Par exemple, en Allemagne, la danse se pratique dans la rue car elle est refusée dans les théâtres.

Au cours des années 90, l'ensemble de la France, avec les villes de Marseille, Nice, Strasbourg et Toulouse, connaît maintenant la culture hip hop. C'est à cette période que se développe la hype, danse regroupant le funk aux mouvements africains, produite par la télévision. Rapidement elle est associée aux « paillettes, aux sensations fun »¹¹⁵. En 1992, Christian Tamet, ancien directeur du Théâtre contemporain de la danse à Paris, programme des spectacles hip hop à l'Opéra-Comique. Il a diffusé la danse en ouvrant plusieurs studios, en proposant des stages ou des lectures. À travers toute la France, plusieurs événements ont lieu : des tremplins, des festivals, etc... La première soirée des Rencontres de la Villette a lieu en octobre 1997 et ne montre que des grands : le berlinois Storm, les New Friends et Le Collectif Mouv'. D'autres noms français sont connus : Génération Ghetto et Révolution, qui est le premier à mettre sur scène, en 1996, des filles et des garçons, « ils dansaient en couple, se

¹¹⁵ *ibid.*, p.43

touchaient : séduction, attirance et rejet. »¹¹⁶. À l'origine, la danse hip hop est une danse masculine : les gestes sont virils et l'espace est la rue. Face à cela, lorsqu'elles ne sont pas acceptées par les groupes masculins ou lorsque la culture ne les autorise pas à montrer leur corps en public, les femmes se regroupent pour danser.

Bien qu'en France, les revendications existent dans les paroles des chansons de rap, la pression politique n'est pas aussi forte que dans les pays arabes. En 2001, un trio-palestinien exporte une chanson qui interroge sur une préoccupation contemporaine et internationale : il s'agit de DAM (Da Arabian MC's et « sang » en arabe) avec sa chanson « Qui est le terroriste ? ». Les pays arabes tels que la Tunisie, la Lybie, l'Égypte ou encore le Soudan, connaissent un grand développement de la musique hip hop mais à cause des pressions des régimes, l'exportation à l'étranger est difficile. Les réseaux facilitent de manière limitée cette expansion. En 2011, Ben Amor alias El Général, écrit une chanson *Raïs el bled* (Président du pays) et il apparaît dans la vidéo qu'il fait. Suite à cela il est emprisonné, puis libéré grâce à la pression populaire.

De nos jours, la culture hip hop est bien implantée dans la société et dans la culture. Chaque centre de danse propose systématiquement des cours de hip hop. Plusieurs spectacles, *battles*, tremplins ont lieu plusieurs fois par an. Depuis le 28 avril et jusqu'au 26 juillet, une exposition sur les origines du hip hop, *Hip-Hop, du Bronx aux rues arabes*, est même proposée à l'Institut du monde arabe.

¹¹⁶ *ibid.*, p.62

Questionnaire délivré aux danseurs du cours

Nom :

Prénom :

Âge :

Pourquoi le hip-hop ? Tes débuts.

- Comment as-tu découvert cette danse, cet univers ? (pote, TV, @) As-tu regardé le style de danseurs ou de chanteurs de hip-hop pour t'en inspirer ? Si oui, lesquels ?
- Depuis combien de temps exerces-tu la danse hip-hop ?
- Te souviens-tu de ton premier cours, de ta première expérience ? Quelle idée t'en faisais-tu avant d'y aller ? Aujourd'hui, as-tu l'impression de la voir autrement ?

Rapport à ton propre corps

- As-tu choisi des vêtements dans lesquels tu te sens bien ou ceux que tu considères comme « stylés » ou « à la mode » ? Même question pour les chaussures.
- As-tu pensé, en choisissant tes vêtements, à l'effet que tu voulais donner à tes mouvements ? Joues-tu avec tes vêtements quand tu dances (casquette, ou autre) ?
- Les vêtements que tu portes pour danser te permettent-ils de cacher des parties de ton corps que tu n'aimes pas trop ?

En dehors du cours

- T'arrive-t-il de danser avec tes potes (battle, soirées)? Fais-tu des démonstrations à des proches ?
- Si oui, te sens-tu à l'aise lorsque tu dances face à un public ? Aimes-tu faire des *freestyle* ou te sens-tu de nature trop timide ? As-tu déjà dansé sur scène ? Est-ce que la présence d'un jury te dérange ?
- Envisages-tu de devenir danseur professionnel ?
- Portes-tu le même type de vêtement dans la vie de tous les jours ? La danse influence-t-elle ton style vestimentaire ?

Le hip-hop

- Envisages-tu le hip-hop comme une danse masculine, féminine ou mixte ?
- Vois-tu le hip-hop comme une danse, un langage, une manière de s'exprimer, un moyen de se défouler ? (Tu peux avoir plusieurs réponses)
- Qu'as-tu appris avec cette danse ? À mieux capter le rythme, à danser avec les autres, à te sentir plus à l'aise, etc. ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Photographie

BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980, 192p.

DURAND Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, Éditions de la Différence, Collection « Les Essais », 2002, 224p.

MOHOLY-NAGY Laszlo, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie (Malerei, Fotografie, Film, Munich, Albert Langen Verlag, 1927)*, traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, préface de Dominique Baqué, Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 1993, 320p. [1^{ère} édition : Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Collection « Rayon photo », 1993, 280p.]

Vidéo

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 366p.

NEUTRES Jérôme, *Bill Viola*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2014, 178p.

ROMAN Mathilde, *On Stage, La dimension scénique de l'image vidéo*, Blou (département : Maine-et-Loire), Éditions Le Gac Press, Collection « écrits », 2011, 172p.

Théâtre, Danse et Performance

BOISSEAU Rosita et GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011, 128p.

DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Saint-Genouph (département : Indre-et-Loire), Éditions Nizet, 2010, 437p.

GOLDBERG RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours (Performance Art from Futurism to the Present, Londres, Éditions Thames & Hudson, 1988)*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2001, 232p.

MOÏSE Claudine, MOURRAT Philippe (collaboration de), *Danseurs du défi, Rencontre avec le hip hop*, Montpellier, Éditions Indigène, 1999, 144p.

SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Éditions Librairie théâtrale, 1984, 301p.

Arts de la scène et arts visuels

PEYRET Jean-François, Lausanne, « Texte, scène et vidéo », in PICON-VALLIN Béatrice (sous la direction), *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1998, pp. 279-290.

PICON-VALLIN Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence », in PICON-VALLIN Béatrice (sous la direction), *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1998, pp. 9-35.

Histoire de l'art, Projection et Installation

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Éditions Les presses du réel, 2001, 124p.

FIEDLER Jeanine et FEIERABEND Peter (sous la direction), *Bauhaus (Bauhaus, Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999)*, Köln traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger, Virginie de Bermond-Gettle, Tina Calogirou, Jeanne Etore-Lortholary, Catherine Métais, Olivier Mancip, François Mathieu, Isabelle Manzoni, Brigitte de Montgolfier, Benoît Pivert, Juliane Regler, Sophie Reynaud, Marie-Hélène Sabard, Simone Sauze et Laurence Seguin, Éditions Könemann, 2000, 640p.

MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Éditions Nathan Université, 1995, 512p.

WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, 252p.

STEFANO Zuffi, *Petite encyclopédie de la Peinture (Grande Atlante della Pittura, dal Mille al Duemilla, Milan, Éditions Electa, Milan)* traduit par Angela Cristina, Annie Guillemain et Chantal Moiroud, Paris, Éditions Solar, 2008, 443p.

Philosophie, Esthétique

CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LOVE Laurence, KAHN Pierre, *La philosophie de A à Z*, Paris, Éditions Hatier, 2000, 479p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 L'Image-temps*, Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1985 [2002], 379p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 2000, 336p.

Articles et revues

Photographie

MACEL Christine, « Nan Goldin, Journal intime », *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Édition, 2009.

Vidéo

MOISDON Stéphanie (sous la direction), *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2008, 192p.

Mémoire de l'ENS Louis-Lumière

PRADIER Julie (Section Photographie, option Prise de vue, Promotion 2006), *Nébuleuse colorée, Étude de la pratique de l'installation-projection dans la photographie contemporaine*, Mémoire de fin d'études et de recherche appliquée (sous la direction de BRAS Claire), Noisy, ENS Louis-Lumière, 2006, 117p.

Liens internet

ANNA LENA FILMS (société de production du film), « La solitude du coureur de foot (Zidane. Portrait du XXI^{ème} siècle) », article et entretien avec Philippe PARRENO en 2006, mis en ligne le 28 février 2007. URL :

[http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2007/02/28/30-la-solitude-du-coureur-de-foot-zidane-portrait-du-21e-siecle.](http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2007/02/28/30-la-solitude-du-coureur-de-foot-zidane-portrait-du-21e-siecle)

Consulté le 11 mai 2015

LE FRESNOY, dossier pédagogique sur la pièce de théâtre et l'installation au Fresnoy, mis en ligne en hiver 2013. URL :

[http://www.lefresnoy.net/sites/prod/files/2013/downloads/basic-page/dossiers-pedagogiques/dossier_pedago_walden.pdf.](http://www.lefresnoy.net/sites/prod/files/2013/downloads/basic-page/dossiers-pedagogiques/dossier_pedago_walden.pdf)

Consulté le 2 mars 2015

Mots-clés / Keywords

Mots-clés : imaginaire, immersion, installation, interaction, performance, projection, photographie, scène, sensible, vidéo

Keywords : imaginary, immersion, installation, interaction, performance, photography, projection, sensitive, stage, video

Table des illustrations

Figure 1, *Expérience de Filippo Brunelleschi*, schéma d'explication, 1425

<http://images.math.cnrs.fr/La-mystification-des-sens.html>

Figure 2, *Camera obscura de Léonard de Vinci*, dessin, 1515

<http://www.le-fataliste.fr/blabla/atelier.php/observer-taches-transits-eclipses?page=3>

Figure 3, schéma de la réflexion spéculaire

http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9flexion_optique

Figure 4, *Machine à métamorphoses*, d'Athanase Kircher, dessin, 1646

<http://imagesrevues.revues.org/147>

Figure 5, HUYGHENS Christiaan, *La Danse des morts*, dessin, 1659

<http://www.tmgonline.nl/index.php/tmg/article/view/2/51>

Figure 6, Fantasmagorie de Johann Schröpfer, dessin, 1774

<https://nait5.wordpress.com/2009/09/14/fantasmagoria/#more-2933>

Figure 7, Fantôme de Pepper, dessin, 1862

http://www.arts-forains.com/index.php?pages=actualites/8_nuage

Figure 8, SUVEE Joseph Benoît, *Dibutade ou l'Invention du dessin*, peinture, 1791

<http://renaudverdiere-cours.info/hda/hda-txt-images-01.html>

Figure 9, ATKINS Anna, *Dictyota dichotoma*, cyanotype, 1843-1853

<http://prints.bl.uk/art/415757/dictyota-dichotoma>

Figure 10, FOX TALBOT William Henry, *The Haystack*, photogramme, 1844

<http://phototechmag.com/dovers-history-trip-part-i/>

Figure 11, MOHOLY-NAGY Laszlo, *Untitled (Photogram)*, photogramme, 1925

<http://artblart.com/2012/12/04/exhibition-licht-bilder-fritz-winter-and-abstract-photography-at-the-pinakothek-der-moderne-munich/>

Figure 12, REJLANDER Oscar Gustave, *Two Ways of Life*, photogravure, 1857

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

Figure 13, VIOLA Bill, *Greeting*, vidéo, 1995

<http://www.radionz.co.nz/national/programmes/saturday/galleries/delsarto-fiorentino-pontormo-viola>

Figure 14, GOLDIN Nan, *Greer and Robert on the bed*, New York, tirage cibachrome, 1982

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044>

Figure 15, KERTESZ André, *Disappearing Act*, photographie argentique, 1955

<http://susanspiritugallery.com/artist/andre-kertesz/classic-black-white-andre-kertesz/disappearing-act/>

Figure 16, JUNE PAIK Nam, *TV Buddha*, installation vidéo avec un moniteur et une statue, 1974

<http://www.mobypicture.com/user/KNOCKaRT/view/8858844>

Figure 17, DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Éditions Nizet, 2010, Illustration pour son Chapitre « Le Théâtre grec », colorisé par les auteurs de l'article en ligne

<http://www.ac-nice.fr/lettres/gassin/articles.php?lng=fr&pg=422>

Figure 18, GORDON CRAIG Edward, décor pour *Hamlet* de William Shakespeare, dessin à la sanguin et au crayon, 1909

<http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/grand/asp04.htm>

Figure 19, SHE SHE POP, *Le Sacre du Printemps* ou *Fruehlingsopfer*, image numérique de la captation du spectacle, 2014

https://www.youtube.com/watch?v=iy92BecM_Pw

Figure 20, RAYNAULT DE LAGE Christophe / Festival d'Avignon, *Re : Walden*, PEYRET Jean-François, image numérique, 2013

http://www.liberation.fr/theatre/2013/07/07/peyret-sous-le-signe-de-thoreau_916655

Figure 21, FULLER Loïe, Danse serpentine, photogramme, Pathé Production, 1905

http://www.numeridanse.tv/fr/video/1510_loie-fuller

Figure 22, SCHLEMMER Oskar, *Le Ballet triadique*, aquarelle sur papier, 1914

<http://perso.numericable.fr/jonat4269/theatre.html>

Figure 23, RUTLEDGE Richard, *Summerspace*, CUNNINGHAM Merce, photographie argentique, 1958

<http://www.cunningham3d.com/>

Figure 24, SCHILLER Beatriz, *Set and Reset*, BROWN Trisha, 2013

<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo911>

Figure 25, SOHN Sally, *Lucinda Childs*, photographie numérique, 2014

<http://inferno-magazine.com/category/festival-dautomne-2/page/3/>

Figure 26, ROSS John, *Held*, STEWART Garry, photographie numérique, 2007

http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_07/mar07/ck_rev_australian_dance_theatre_0207.htm

Figure 27, CLAIR René, *Entr'acte*, photogramme, 1924

<http://home.scarlet.be/~tsb71781/clair/entracte.htm>

Figure 28, LONGO Robert, *Sound Distance of a Good Man*, vue d'ensemble, 1989

<http://www.robertlongo.com/portfolios/1032/works/32584>

Figure 29, LONGO Robert, *Sound Distance of a Good Man*, détail sur la performance à gauche, 1989

<http://www.robertlongo.com/portfolios/1032/works/32585>

Figure 30, *Variations V*, CUNNINGHAM Merce, David Tudor et Gordon Mumma (au premier plan), Barbara Lloyd et Merce Cunningham (arrière-plan), 1966

<http://www.brainwashed.com/mumma/photos.htm>

Figure 31, CAHUN Claude, *Que me veux-tu ?*, photographie argentique, 1928

<http://www.boumbang.com/claude-cahun/>

Figure 32, ACCONCI Vito, *Command Performance*, SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), 1974

<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/9064>

Figure 33, PARRENO Philippe et GORDON Douglas, *Zidane, un portrait du XXI^{ème} siècle*, photographie numérique, Palais de Tokyo, 2013

<http://palaisdetokyo.com/en/exhibition/philippe-parreno>

Figure 34, DIDI-HUBERMAN Georges et GISINGER Arno, *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo, 2014

<http://www.palaisdetokyo.com/en/extras/vues-du-vernissage-de-letat-du-ciel-partie-1>

Figure 35, MUNOZ Oscar, *El coleccionista (Le Collectionneur)*, vue d'ensemble, photographie numérique, Jeu de Paume, 2014

Figure 36, MUNOZ Oscar, *El coleccionista (Le Collectionneur)*, vue rapprochée, photographie numérique, Jeu de Paume, 2014

<http://www.mor-charpentier.com/fr/artist/oscar-munoz/>

Figure 37, CARDIFF Janet et BURES MILLER George, *Road Trip*, 2004, un blanc dû à l'absence de diapositive, photographie numérique, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2014

Figure 38, CARDIFF Janet et BURES MILLER George, *Road Trip*, 2004, une vue de paysage, photographie numérique, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2014

© Chloé Calvet

Figure 39, CLAERBOUT David, *Shadow Piece*, 2005, Centre Georges Pompidou, 2007

<http://davidclaerbout.com/Shadow-Piece-2005>

Figure 40, BARRAL Xavier, *Mars*, photographie numérique, Rencontres d'Arles, 2013

<http://www.francefineart.com/index.php/livres-a-litterature/36-livres-videos-cinema/livres/1151-015-livres-xavier-barral-mars-015-livres-xavier-barral-mars>

Figure 41, VIOLA Bill, *The Veiling*, 1995, photographie numérique, Grand Palais, 2014

© Chloé Calvet

Figure 42, NAUMAN Bruce, *Carousel (stainless steel version)*, au premier plan et *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)* à l'arrière-plan, photographie numérique, Fondation Cartier, 2015

<http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Musees-Expos/Bruce-Nauman-ses-oeuvres-exposees-a-la-Fondation-Cartier-2938838>

Figure 43, GRAHAM Dan, *Present, Continuous, Past*, schéma d'explication, 1974

<http://www.cassone-art.com/magazine/article/2012/01/the-conceptual-art-of-dan-graham/?psrc=art-and-artists>

Figure 44, SALA Anri, vue de l'installation, Galerie Sud, Centre Pompidou, 2012

<http://osskoor.com/2012/05/16/anri-sala-au-centre-pompidou/>

Figure 45, SALA Anri, La boîte à musique, Galerie Sud, Centre Pompidou, 2012

<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/05/09/should-i-stay-or-should-i-go-anri-sala/anri-sala-no-window-no-cry-renzo-piano-richard-rogers-centre-pompidou-paris-2012-m/>

PPM

Figure 46, SLUBAN Klavidj, image extraite de la série *Entre parenthèses, Adolescents en prison, France, Ex-Yougoslavie, Ex-URSS, 1995-2005*, image argentique noir et blanc

<http://www.sluban.com/prisons/prisons.html>

Figure 47, GOLDIN Nan, *Amanda in the mirror*, Berlin, cibachrome, 1992

<http://nicolamariani.es/2011/07/29/nan-goldin-el-espectaculo-de-la-privacidad/>

ANNEXES

Figure 48, SHABAZZ Jamel, *Kids on the block*, New York, cibachrome, 1970

<http://thefindmag.com/art/art-the-eighties-through-the-eyes-of-photographer-jamel-shabazz/>