UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ATLAS : PENSER LES IMAGES D'INFORMATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
MORENA PRATS

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci aux interprètes d'*atlas* : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault et Nahéma Ricci pour la générosité, l'intelligence, la curiosité, la joie, le désir et le temps investi dans ce projet. Merci aux conceptrices du projet : Anne-Sara Gendron, Béatrice Montesinos, Florence Blain-Mbaye, Josianne Dulong-Savignac, Wina Forget et Julie Coquerel pour avoir rêvé cet *atlas*. À l'ensemble de l'équipe, merci, sans votre générosité sans bornes, le projet n'aurait jamais pu être tel. Merci à Marie-Christine Lesage et Johanna Bienaise pour le regard à la fois bienveillant et exigeant sur le travail. Je me suis sentie libre, entourée, stimulée et soutenue. Merci aux interprètes de *Pyrame et Thisbé*; Jessica Batut, Adrien Desbons, Alexandre LeNours et Sophie Dalès et aux interprètes des premières explorations d'*atlas*; Chloé Saintesprit, Léa Noblet, Esther Laurent-Girard, Léa Villalba, Jeanne Maugenest et Benjamin Charette. Merci à mes collègues et ami.es de maîtrise Julie-Michèle Morin, Julien Blais, Marie-Claude Garneau, Myriam Stéphanie Perraton-Lambert et Josianne Dulong-Savignac avec qui les fous rires, les expérimentations et les intelligences ont d'égales valeurs. Merci à Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, qui m'ont ouvert la porte de leur magnifique projet *Pour un atlas des Figures*. Merci à ma famille de m'avoir offert cette qualité d'attention, d'avoir stimulé la réflexion au détour des repas et surtout, merci pour votre présence indéfectible. Merci à Jean-François, qui a suivi depuis les prémisses cette recherche et qui l'a étoffée tout autant qu'embrouillée. Merci à France, pour son œil du tigre lors des relectures. Merci à Enora, qui a contribué par son intelligence, sa curiosité, son amitié, ses cafés d'après-midi et sa simple présence à l'ensemble de cette rédaction. Merci à Jérémy, enfin, qui a nourri l'ensemble de mon travail depuis les débuts. Il y a de toi dans tout ce que je fais.

DÉDICACE

À mes parents et beaux-parents, à ma sœur et
à mon frère.

À Douglas Grauwels, qui a ouvert un monde
en m'introduisant à l'*Atlas Mnémosyne*.

À Jérémy Naklé, qui a soufflé sur les braises
balbutiantes de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vii

RÉSUMÉ xii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I *atlas* : Histoires d'images, histoires de corps 5

1.1 Images, corps en scène et figure 6

1.1.1 Qu'est-ce que tu entends par « image » ? 6
1.1.2 Des corps immobiles sur la scène 9
1.1.3 Le tableau vivant et la figure 13

1.2 L'*Atlas Mnémosyne* : penser les corps dans les images 16

1.2.1 *Pathosformeln* et survivance 16
1.2.2 *Atlas Mnémosyne* : penser en assemblant 18

1.3 *Pyrame et Thisbé* : les principes de l'image 22

1.3.1 Lisibilité 25
1.3.2 Spectacularité 25
1.3.3 Survivance 26

1.4 *Pathosformeln* et images d'information 29

1.4.1 Attentats à Bruxelles : un canal s'ouvre 29
1.4.2 Penser en assemblant : premiers essais 31

CHAPITRE II *atlas* : l'image d'information est trouble 34

2.1 Remous de l'image d'information 34

2.1.1 Image-fragment 35
2.1.2 Esthétisation et légitimité 37
2.1.3 Éthique 38
2.1.4 Fictions 40

2.2 La juste distance 42

2.2.1 Sidération 43

2.2.2 Penser sur le mur 44
2.2.3 Considérer 53
2.3 Depuis la côte : « nous » face à « eux » 57
2.3.1 Celle qu'on ne peut regarder 60
2.3.2 Des méduses et un *atlas* : penser sur le mur 64

CHAPITRE III *atlas* : penser / regarder Méduse 77
3.1 La scène : le révélateur, le canevas 78
3.1.1 Aller à la rencontre des images 79
3.1.2 Un rituel de désenvoûtement des images : *atlas* en quatre temps 80
3.1.3 Le bain révélateur des conceptions 92
3.2 Penser ensemble, voir ensemble 94
3.2.1 Des sujets politiques devant les images 94
3.2.2 Le tout est plus grand que la somme des parties 97
3.3 Penser l'image par le corps 99
3.3.1 La circulation des imaginaires 100
3.3.2 Ce que les corps racontent 102
3.3.3 La pensée souveraine : « nous » ne prétendrons pas être « eux » 104
3.3.4 Ce que les images sont devenues dans les corps 107

CONCLUSION 114

ANNEXE A Captation vidéo d'*atlas* 118

ANNEXE B Affiche d'*atlas* 119

ANNEXE C Extraits des cahiers de création 120

ANNEXE D Photographies de répétition 128

BIBLIOGRAPHIE 137

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Carte conceptuelle de recherche	7
2	Photo du projet *Atomisation dramaturgique*	11
3	*Atlas Mnémosyne*, planche 39 intitulée *Botticelli*	19
4	Bande-dessinée de *Pyrame et Thisbé*	23
5	Déroulé de *Pyrame et Thisbé*	24
6	Planche intitulée *Suicide de Thisbé*	27
7	Montage d'images des suicides d'Ajax et Thisbé	28
8	Montage d'images intitulé *le soin (care)*	32
9	Trois itérations du mur réalisées en novembre 2017	46
10	Constellation murale réalisée en novembre 2017	47
11	Détail de la constellation murale, section sur les mouvements de foule	49
12	Constellation murale réalisée en février 2018	60
13	Sections de la constellation murale réalisée en février 2018	64
14	Section centrale de la constellation murale réalisée en février 2018	65

15 Section gauche de la constellation murale réalisée en février 2018 67

16 Section droite de la constellation murale réalisée en février 2018 71

17 Section supérieure de la constellation murale réalisée en février 2018..... 74

18 *atlas* : la traversée. Cohabitation des figures de Pietà et d'Aylan Kurdi..... 82

19 *atlas* : la traversée. Figure de la sortie du bateau..... 83

20 *atlas* : la traversée. Apparition de Méduse 84

21 *atlas* : le cri. Méduse face au groupe 85

22 *atlas* : le cri. 87

23 *atlas* : l'aquarium..... 88

24 *atlas* : foufou..... 90

25 *atlas* : foufou..... 91

26 Déroulé en images de la partie de la traversée 109

27 *atlas* : la traversée. Cohabitation des figures de Méduses..... 112

RÉSUMÉ

Cette recherche-création tente de penser les images d'information et, plus précisément, les représentations de la « crise des migrants » qui, au moment où la recherche a été réalisée, défrayaient les manchettes. Inspirée de la méthode d'assemblage développée par Aby Warburg dans l'*Atlas Mnémosyne*, la recherche s'efforce de contrer la sidération que ces images provoquent, en assemblant sous forme de constellations murales des photographies tirées des médias d'information et des peintures issues de l'histoire de l'art. Cette méthode d'assemblage permet de faire jaillir les fictions occidentales sous-jacentes aux photographies d'actualité et d'en interroger les discours, les modes de production et de circulation. S'appuyant sur le concept warburgien de *Pathosformeln*, la recherche s'intéresse tout particulièrement aux corps présents sur les images et aux résurgences d'affect dont ils se font les véhicules. Transposant ensuite les images à la scène sous forme de tableaux vivants, la recherche tente de créer, à partir de ces photographies sidérantes, de nouvelles visibilités. Le processus de création dont *atlas* a fait l'objet fut développé de manière à ce que les échanges réguliers avec les interprètes, à propos de l'expérience corporelle qu'il.elles faisaient des images, puissent nourrir les réflexions sur les représentations de ladite « crise ». La création *atlas* constitue le volet scénique de cette recherche-création, qui fut l'occasion de développer de nouvelles stratégies pour mettre en scène les tableaux vivants, de manière à susciter le *désir de voir*, et ainsi, transformer la sidération en motion.

Mots clés : arts vivants, images d'information, figure, tableau vivant, *Atlas Mnémosyne*, fiction, sidération, crise des migrants, survivance.

INTRODUCTION

L'obsession donne parfois l'impression d'être un point fixe dans un univers en mouvement, tel un plot qui dépasse du trottoir et sur lequel il est courant de buter – mais c'est plutôt l'inverse selon moi. L'obsession est mouvante : elle circule, mute et revient. C'est d'ailleurs ce dernier aspect qui caractérise l'obsession, à la différence de la lubie et de la passion, qui sont passagères et évanescentes. L'obsession revient. Même lorsque je crois être entourée de nouveauté, l'obsession se fraie un chemin et parvient à retrouver ma trace. Il y a des obsessions que j'aime, qui sont intimement liées à mon expérience du monde, et ce projet de recherche-création est né de l'une d'entre elles.

Il s'agit de mon obsession pour l'image. Depuis toute petite, les images se sont frayé un chemin dans mon intimité. Enfant, je les collectionnais : cartes postales, peintures, coupures de journaux, et les disposais sur le mur de ma chambre. Plus tard, au moment où je commençais à faire du théâtre, j'ai appris la photographie argentique. Ma pratique de l'image a donc toujours été concomitante à celle en arts vivants. C'est d'un désir d'approcher l'image qu'est née cette recherche, comme dans l'expression « tenter une approche », où rien ne garantit l'atteinte de la proximité. J'ai articulé cette tentative autour des images d'information et plus précisément autour des représentations de la « crise des migrants »[1] qui, au moment où j'ai entamé cette recherche, défrayait les

[1] Je me dois de faire un point sémantique sur l'expression « crise des migrants » ou « crise des réfugiés ». Ces locutions, à juste titre décriées, sous-tendent que la crise est imputable aux migrant.es eux.elles-mêmes, alors qu'il serait plus juste de parler d'une « crise de l'accueil » (Minguet, 2019 in https://laviedesidees.fr/Lendaro-Rodier-Vertongen-Crise-accueil-Frontieres-droits-resistances.html), ne mettant ainsi pas en cause les migrant.es et faisant la lumière sur l'autre volet de cette crise; l'Europe

manchettes. Approcher ces images de migration, où le réel côtoie de près les fictions occidentales, est une entreprise délicate, qui nécessite d'embrasser une multitude de questions éthiques, économiques, politiques et sociales. C'est la raison pour laquelle l'*approche* s'est graduellement transformée en *pensée* : appliquer une attention à ces images, se documenter sur celles-ci et les réfléchir depuis ma posture occidentale, afin de contrer la sidération et le sentiment d'impuissance qu'elles génèrent.

Cette recherche est également le fruit d'une rencontre entre ce désir de penser les images d'information et ma pratique de mise en scène, axée sur la dramaturgie du corps. Cette inclinaison pour le corps en scène est née, je crois, de l'éclectisme de mes expériences professionnelles : je suis comédienne de formation (j'ai reçu des formations dans trois pays, ma vision du jeu théâtral est très morcelée) et lorsque j'ai commencé à travailler, je me suis éloignée de la scène conventionnelle théâtrale. J'avais alors 25 ans et je venais de m'installer à Bruxelles – pays où je n'avais pas été formée. On m'a engagée pour performer dans plusieurs projets interdisciplinaires, mêlant musique, danse et arts visuels (*Mireilles* et *Gary* de Nadia Schnock); musique, danse et écriture contemporaine (*Life and Times 2* du Nature Theater of Oklahoma) et performance et installation (*We can be heroes* du Groupenfonction). J'ai aussi été invitée à intervenir en tant que dramaturge sur des projets chorégraphiques (*Palimpseste* de Bérengère Bodin) et de performance in situ (*Les Immanents* du Groupenfonction). Ainsi, mes études qui me destinaient à interpréter des textes ne m'avaient pas préparée à ce milieu professionnel si varié. Ma pratique s'en est trouvée profondément modifiée : le corps est ainsi devenu le socle de toutes ces disciplines et

---

faisant face à la défaillance de ses modalités d'accueil. Cependant, puisque je m'intéresse dans cette recherche aux représentations et aux fictions sous-jacentes aux images – ou dans ce cas-ci aux locutions –, j'ai fait le choix de ne pas écarter l'expression répandue, tant elle s'inscrit dans la lignée de mes observations sur les représentations de cette « crise ».

c'est à partir de ce dernier que j'ai par la suite développé mon travail de mise en scène. Lors de mes tous premiers laboratoires de recherche menés à Bruxelles autour du projet *Atomisation Dramaturgique* (2014), j'ai découvert le tableau vivant. Axé sur le corps en scène et sa dramaturgie, la reproduction de peinture s'est en effet avérée être une source extrêmement puissante de théâtralité. J'ai par la suite découvert les travaux de l'historien de l'art Aby Warburg, dont l'intérêt pour les postures corporelles dans l'histoire de l'art et la méthode singulière de recherche sur les images ont fortement orienté le présent processus de recherche.

Ainsi, cette recherche a tenté de contrer la sidération que les représentations de ladite « crise des migrants » génèrent. Elle s'est déployée en deux volets : durant le premier, je me suis appliquée à faire jaillir par des méthodes d'association inspirées des travaux d'Aby Warburg les récits que ces images convoquent. Le second volet concerne la création d'*atlas*, un laboratoire scénique durant lequel j'ai soumis ces images à l'équipe d'interprètes, afin que nous les pensions collectivement, avant de les transformer en motion par la mise en corps au plateau sous forme de figures, afin de créer de nouvelles *visibilités*.

Cette recherche allie image et tableau vivant. Elle est née de plusieurs rencontres humaines et artistiques, de tentatives probantes et d'autres franchement moins, qui ont néanmoins permis d'orienter, préciser et d'ouvrir des perspectives de pensée sur l'image. C'est ce dont je ferai état dans le premier chapitre. Dans le second, je préciserai les enjeux liés aux images que j'ai choisies et la méthode d'association que j'ai pratiquée afin d'approfondir les questions qui m'intéressaient. Je me pencherai, dans le troisième chapitre, sur le comment, avec qui et le pourquoi, ainsi que sur les questions qui persistent, les insatisfactions et les sentiments de réussite qui ont découlé du processus.

Plus de deux ans sont passés depuis la présentation publique du laboratoire *atlas*, en mars 2018 au Studio Alfred-Laliberté à l'Université du Québec à Montréal. Dans ce laps de temps, j'ai vécu un épuisement professionnel qui m'a contraint à ralentir l'ensemble de mes activités pendant un an. Durant cette période, au cours d'un voyage de travail à Bruxelles, je me suis fait voler mon ordinateur où reposait une version en chantier de mon mémoire, ainsi que mes sauvegardes. À la suite de ces événements, je me suis mise en absence durant deux sessions, le temps de reprendre des forces. Après un an et demi d'arrêt, je reprends enfin le fil de la recherche. Bonne lecture.

CHAPITRE I

ATLAS : HISTOIRES D'IMAGES, HISTOIRES DE CORPS

C'est d'un désir d'approcher les images que cette recherche est née, non pas qu'elles me parussent lointaines ou insaisissables, mais plutôt parce qu'elles exerçaient – et exercent toujours – sur moi une force mystérieuse, incompréhensible. Pour mieux les comprendre, j'ai commencé il y a quelques années à les mettre en corps, à les reproduire au plateau. J'ai alors fait la découverte, foudroyante, d'une nouvelle passion : le tableau vivant. Cela n'a fait que décupler mon désir d'images, car malgré l'expérience corporelle que je faisais de ces dernières – qui générait une autre compréhension, ne passant plus uniquement par la vue –, quelque chose continuait de m'échapper. C'est ainsi que l'idée a germé d'entamer une maitrise. Pour mieux comprendre cette articulation entre la vue des images et leur reproduction et plus généralement, pour mieux les appréhender. Parcourir la distance qui me séparait d'elles a nécessité que je me penche sur les écrits de penseur.euses qui les ont réfléchies. En parallèle, mon objet d'étude – les images qui allaient constituer mon corpus – se redéfinissait sans cesse. C'est donc d'images, de tableaux vivants, d'errances et de hasards qu'il sera question dans ce chapitre, comme un chemin sinueux qui m'a menée – ça m'étonne toujours ! – à me pencher sur les représentations de la « crise des migrants ».

1.1 Images, corps en scène et figure

1.1.1 Qu'est-ce que tu entends par « image » ?

Novembre 2015, je présente ma carte conceptuelle de recherche (voir Figure 1[2]) dans le cours de méthodologie. Il s'agit de mon premier exposé oral de maîtrise, durant lequel je fais état de mes pistes de recherche : je travaille alors sur le récit de *Pyrame et Thisbé*, que je souhaite transposer à la scène sous forme de tableaux vivants afin d'observer l'impact que cette mise en corps aura sur le récit. La carte conceptuelle est articulée autour du mot image, pivot profondément ambigu, je l'ai compris après l'exposé. Mettre en image la fable sous-entendait pour moi deux opérations distinctes : la première était de recenser les représentations picturales faites du récit et l'autre, de créer à partir de ces peintures des tableaux vivants, c'est-à-dire de nouvelles images pour les spectateurs. À la fin de mon exposé, une collègue lève la main et demande ce que j'entends par image. Prise de cours, je réponds simplement « ce que l'œil voit ». Cette réponse suscite de nouvelles questions chez mes collègues, questions auxquelles je ne peux, pour la plupart, répondre. Qu'est-ce que j'entends par image ? Je ne parviens pas à formuler une réponse claire, d'autant que la question sous-jacente que je sens poindre est : qu'est-ce que l'image ?

[2] Afin de distinguer les figures insérées dans le mémoire des figures scéniques (tableaux vivants), les premières sont écrites avec un « F » majuscule.

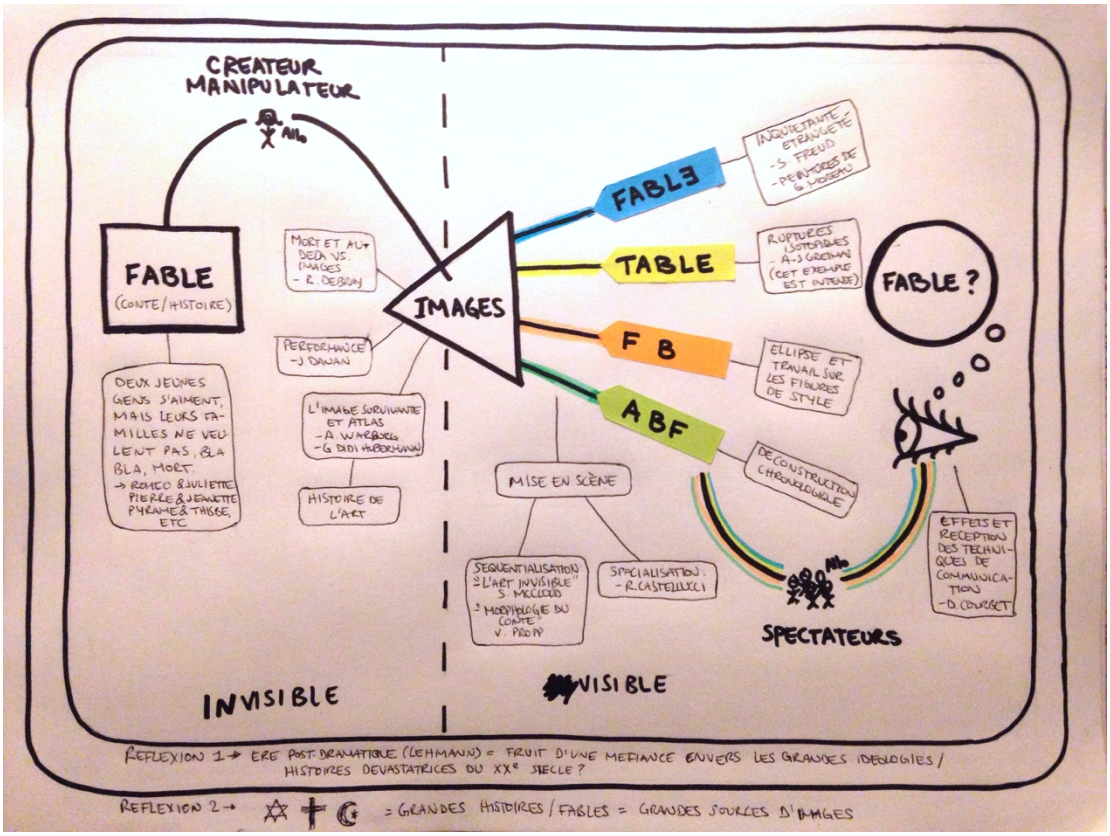


Figure 1. Carte conceptuelle de recherche. © M. Prats, 2015

Nombreux.euses sont les penseur.euses qui se sont penché.es sur cette épineuse question durant les trente dernières années : Jacques Rancière, Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman, Emmanuel Alloa et Jean-Christophe Bailly pour n'en citer que quelques un.es. Tou.tes ont réfléchi l'image, tenté d'en cerner les contours afin d'offrir une définition qui permette de la *penser* (Alloa, 2010; Bailly, 2020; Mondzain, 2015; Warburg, 2012), car il s'agit bien pour eux.elles de la penser et non de s'en faire les simples analystes iconographiques. Penser l'image, c'est aller au-delà de la description ou de l'analyse des symboles qu'elle contient, c'est l'admettre comme un régime de pensée à part entière, au fonctionnement propre et distinct de celui de la parole.

L'image est complexe : elle n'est pas seulement une surface offrant une représentation du monde, elle peut être également mentale ou surgir sous forme de rêve, hors de toute matérialité. Elle peut se former sans l'intervention humaine, sur la surface plane d'un lac ou dans une ombre projetée sur le sol. « La caractéristique générale des images est qu'elles ne sont pas premières, qu'elles sont toujours, quelles qu'elles soient, images de quelque chose » écrit Jean-Christophe Bailly dans *L'imagement* (Bailly, 2020, p.47). L'image est donc le double altéré de quelque chose; une autre forme donnée à ce qui est. Elle est, toujours selon Bailly, issue d'une césure, d'une extraction du réel. Il nomme cela *la prise* : « quelque chose en effet est pris au réel, mais quelque chose qui ne va pas lui manquer puisque la prise en question ne prend rien mais dépose, puisque ce qu'elle extrait ne cesse pas d'exister » (Bailly, 2020, p.19). L'image serait donc une addition, un plus, mais néanmoins *pris* au réel. Bailly distingue également l'image mentale et celle générée naturellement, de l'image matérielle fabriquée par l'humain. Il considère cette dernière comme un suspens : « gelée et comme captive d'elle-même, [l'image] est sortie du film du temps » (Bailly, 2020, p.10). L'image s'offre au regard, « elle n'a que frontalité à donner » (Bailly, 2020, p.28) : on ne peut la contourner, la regarder de dos ou de profil. L'image faite par l'humain serait, en somme, une extraction suspendue du réel, qui agit comme une addition de ce dernier et qui s'offre à voir frontalement. Ce sont de ces images dont il sera question dans cette recherche-création : des peintures et des photographies principalement, fabriquées par l'humain et offertes au regard sur des supports en deux dimensions.

Voilà une première définition simple de l'image que j'use dans cette recherche. Cette définition permet de poser des piliers sur lesquels s'érige une porte qui ouvre vers les autres mondes que déplie l'image : des mondes empreints de mystère, de passion et de fantômes que sont – également – les images. En effet, dans cet acte d'extraction du réel, se noue une sorte de pacte entre ce qui est et ce qui n'est pas. L'image est un « prétendant de l'être » (Alloa, 2010, p.11) pour reprendre l'expression d'Emmanuel Alloa. Elle génère un trouble qui réside dans cet entre-deux modes d'existence, où les

images, comme l'affirme Marie-José Mondzain « se tiennent à mi-chemin des choses et des songes, dans un entre-monde, un quasi-monde, où se jouent peut-être nos servitudes et nos libertés » (Mondzain, 2015, p.16). Ainsi, l'image est cette vacillation entre le réel et son extraction suspendue, où dans cet *entre-monde* le *songe* côtoie la *chose*. À cela s'ajoute un autre intervalle, majeur, celui entre l'image et le regard.

> Le moment de la rencontre avec l'image fonctionne comme un enclenchement : on peut décrire ce moment comme un point, mais qui résulte de la rencontre, toujours unique, entre deux parcours – celui que l'image a accompli pour pouvoir être rencontrée et celui de l'individu singulier qui la rencontre. Ce point est un point d'intensité, c'est à dire un rapport et un nouage. (Bailly, 2020, p.41)

L'image est un seuil, devant lequel un *enclenchement* peut – ou peut ne pas – se produire. Cette recherche est peuplée de *nouages* qui ont eu lieu entre les images et moi et qui ont déclenché ce désir de les penser. Mais avant de faire le récit du chemin parcouru par mon regard pour que ces rencontres aient lieu, je me dois de faire un petit détour par le corps en scène, qui est intimement lié à mon travail sur les images.

1.1.2 Des corps immobiles sur la scène

Tout a commencé avec *Atomisation dramaturgique*, un projet de recherche que j'ai débuté en 2013, alors que j'habitais Bruxelles. Je souhaitais alors étudier la dramaturgie du corps en scène. Accompagnée d'une dizaine d'interprètes, nous reproduisions des images célèbres que nous dépouillions : nous n'utilisions aucun décor, ni accessoire, ni costume, les interprètes étaient vêtu.es de leurs habits et nous nous attachions à reproduire le plus fidèlement possible les postures corporelles issues des images sources. Les interprètes tenaient la pose durant plusieurs minutes, le temps pour celui.celle qui observe de découvrir, imaginer, reconnaitre l'image peut-être, et laisser son regard s'attarder sur les corps, les rapports de distance entre eux et les directions

des regards. Extraits de la toile, qu'est-ce que ces corps racontent ? Je travaillais avec les interprètes de manière extrêmement précise. Jusqu'au bout des doigts, je les modelais pour que leur corps s'approche de la forme de ceux des images. Je ne donnais jamais d'indications de jeu, ni d'états de corps, je travaillais plutôt comme une sculptrice scrupuleuse de recopier au plus près le modèle. Plusieurs interprètes me demandaient à quoi cette précision pouvait bien servir et je ne savais que répondre, leur disant simplement de se concentrer à reproduire au plus près l'image-source[3]. Fait étonnant, plusieurs d'entre eux.elles m'ont témoigné avoir été *traversé.es* par les images qu'il.elles reproduisaient. Ainsi, au fil des jours, cette absolue précision faisait sens, comme si elle permettait aux interprètes de devenir les vecteur.trices d'une force contenue dans l'image. Ce phénomène, sur lequel je reviendrai plus tard, est l'une des clés de la relation qui se tisse entre l'image et sa reproduction.

[3] Je précise que ces trois semaines de recherches se sont déroulées dans un immense respect : bien qu'en quête de précision sur la façon dont les images étaient reproduites, il était tout aussi important pour moi de respecter les corps dans leur fatigue, leurs capacités et incapacités, leurs formes et leurs désirs. Nous avons fait ce travail rigoureux dans la joie.

Figure 2. Photo du projet *Atomisation dramaturgique*. © M. Prats, 2014.
Sur la photo : Agathe Cornez, Sandy Duret, Marion Siéfert et Corentin Skwara

Nous avons reproduit plusieurs types d'images-sources : peintures, photographies de sculptures, photographies prises sur le vif ou mises en scène. J'amenais toutes les images qui m'intéressaient et que j'avais accumulées au fil des ans dans les magazines, les journaux et sur le Web. Parmi l'ensemble des images que nous avons travaillées, deux types ont particulièrement retenu mon attention et ont orienté la présente recherche, tant elles ont soulevé des problèmes insolubles qui m'ont passionnée.

La peinture, premièrement : un corps peint est un corps qui n'existe pas. Les peintures, même celles réalisées à partir de modèles, ne sont pas des reflets exacts de corps réels. L'acte de peindre induit un procédé de transformation. Lorsqu'avec les interprètes nous recomposions une peinture au plateau, nous prenions la mesure des disproportions

(vertèbres en trop, membres exagérément longs ou inégaux) et des impossibilités posturales (équilibre précaire, torsions improbables) inhérentes à la peinture. Souvent, nous devions nous éloigner légèrement de l'image originale, en opérant des choix afin de prioriser une courbure ou un angle de tête, au détriment d'autres subtilités posturales.

La photographie prise sur le vif, quant à elle, nous a donné d'autres défis. Dans la photographie, un mouvement est souvent capturé et figé dans l'instant. Reproduire l'image d'une personne figée dans un mouvement est un casse-tête passionnant : comment donner l'impression d'une motion et d'un poids qui se déplace, tout en étant posé.e, fixe et aux prises avec la gravité ? De même qu'avec la peinture, nous devions tricher, faire des choix, organiser les corps pour que le mouvement soit perceptible, bien qu'absent. Ce travail de reproduction nous renseignait également sur des éléments cachés dans l'image ou invisibles à première vue. Un angle de pied ou une torsion du torse indiquait que la personne voulait peut-être regarder, aller dans une autre direction ou avait entendu quelque chose et s'apprêtait à se retourner. Reproduire ces images nous donnait, modestement, la sensation d'enquêter sur ces dernières. À partir d'indices, nous pouvions spéculer sur un avant ou un après, chose que nous n'aurions pas expérimenté avec autant de force si nous les avions simplement regardées.

L'image, nous l'avons vu plus tôt, est une extraction/addition au réel. En extrayant les corps issus des images et en les reproduisant au plateau, nous procédions ainsi à une deuxième extraction/addition. En re-mettant en corps des corps qui n'existent pas, dans le cas de la peinture, ou qui n'existent plus comme tels (au moment de *la prise*) dans le cas de la photographie, nous tentions de remettre dans le domaine de l'être le non-être, de rendre réel le « prétendant » au réel (Alloa, 2010, p.11). Au lieu d'être effectif, ce procédé avait plutôt pour effet d'ajouter une couche d'irréalité, due aux impossibilités de reproduction auxquelles nous faisions face. Nous prétendions au réel à partir de ce qui prétend au réel et c'est dans cette surenchère des impossibles que

réside ma passion pour le tableau vivant. Générant une sorte d'inquiétante étrangeté, cette pratique noue ensemble des couches d'impossibilités.

1.1.3 Le tableau vivant et la figure

Le médium du tableau vivant est difficile à cerner avec précision. Protéiforme, son histoire remonte probablement aux mystères du Moyen-Âge, mais sa pratique fut répandue sous forme d'un art du divertissement, lorsque dans les salons bourgeois du XVIIIe siècle, les hôtes jouaient à reproduire des peintures célèbres. Véritables mises en scène, les artistes étaient costumés et fardés, dans des décors rappelant ceux des peintures, et immobiles, il.elles tenaient la pose tirée de l'œuvre. C'était un art de l'imitation et de la copie, et comme l'indique Bernard Vouilloux, il était essentiel que l'œuvre-source soit connue, « le plaisir de l'identification se combinant avec la délectation esthétique » (Vouilloux, 2012, p.93)[4]. Cette forme de tableau vivant mêlait érudition et reproduction, l'esthétique étant la plus fidèle possible à l'originale. Elle était réservée à une élite fortunée et avait lieu chez des particuliers. À la lumière de ces éléments, il est évident que je ne pratique pas cette forme de tableau vivant, bien qu'il soit, par définition, un « art des corps » (Vouilloux, 2012, p.95). Ainsi, plusieurs aspects de l'histoire du tableau vivant m'en écartent et c'est autour de ces différends que je vais tenter d'en articuler une nouvelle définition.

Le tableau vivant, tel que je le pratique, ne tente pas de reproduire fidèlement l'ensemble des composantes de l'image (costume, éclairage, accessoires, décors et postures). À partir de l'image-source, j'effectue plutôt une forme de soustraction, ne

---

[4] Le Festival of Arts / Pageant of the Masters, qui se tient chaque année depuis 1933 à Laguna Beach en Californie est un exemple phare de cette tradition du tableau vivant, où les reproductions sont fidèles aux œuvres originales et où leur identification est l'une des clés principales de l'appréciation esthétique.

gardant que les postures corporelles présentes dans les images. Il m'importe peu, également, que l'œuvre-source soit reconnaissable, et c'est un autre aspect qui différencie ma pratique de celle du tableau vivant historique. En effet, bien que je m'attache à reproduire le plus fidèlement possible les postures de l'image-source, les soustractions qui y sont effectuées en empêchent bien souvent l'identification, sans compter que mon choix est porté sur des images qui ne font pas forcément partie des grands canons esthétiques ou médiatiques. En ce sens, mon travail s'apparente plus à celui d'Édouard Levé, photographe et écrivain français, qui opère également par retrait, ne s'intéressant qu'à l'agencement des corps dans l'espace et à la relation entre ces derniers (Navarro, 2012, p.275). C'est donc un principe de métonymie et de synecdoque qui animent ma démarche, où le moins induit le plus, où l'absence appelle la présence. Au lieu d'être articulé autour d'un jeu d'érudition, ce type de reproduction fait plutôt le pari inverse : celui de créer de nouvelles visibilités.

Dans cette relation que noue à la fois l'absence et la présence, un autre terme permet d'envisager ma pratique du tableau vivant : la figure. Figurer vient du latin classique *fingere*, qui signifie façonner, d'où vient également le terme anglais *finger*, doigts, renvoyant à l'action de sculpter ou modeler. Ainsi, à la définition de l'image que nous avons vue plus haut (double altéré et extraction figée du réel) s'ajoute l'idée du modelage et de la sculpture. L'acte de figurer fait ainsi écho au deuxième commandement de l'Exode : « tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre » (Exode 20 : 4). Faire une image taillée de quelque chose, et ainsi, aller à l'encontre d'un commandement, est un acte de profanation. Profaner, selon Giorgio Agamben, est « restituer à l'usage commun ce qui a été séparé dans la sphère du sacré » (Agamben, 2005). Ainsi, en faisant d'une image une figure, un tableau vivant, je restitue à notre usage ce qui a été séparé, non pas dans la sphère du sacré, mais dans l'entre-monde de l'image (l'acte d'imagement étant lui-même une forme de profanation), dans l'extraction figée du réel. Dans la photographie

tirée du projet *Atomisation Dramaturgique* (voir Figure 2), les protagonistes de la descente de croix sont ainsi restitué.es à notre usage : l'*usage* référant à l'action de reproduire, pour les interprètes, tout comme de voir, pour moi ou les spectateur.trices du projet. L'usage que nous en faisons, en somme, est de faire l'expérience de ces corps dans *notre* espace (et non celui, distinct, de l'image). Cet aspect de la figure, j'y reviendrai, se révélera important au fil de la recherche, particulièrement lorsque mon sujet d'études se tournera vers les images d'information.

Mais l'étendue de la figure ne s'arrête pas là. Jean-Christophe Bailly, dans *L'imagement*, en offre la définition suivante : « une tenue en elle-même insaisissable, et la puissance énigmatique d'un retrait » (Bailly, 2020, p.186). Ainsi, la figure serait ce qui se *tient* comme l'écho d'une chose absente. En opérant des retraits sur l'image et en remodelant les corps sur la scène, je construis donc une figure, mais j'ouvre également la possibilité, pour qui la voit, de *figurer*.

> La figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations [...]. Elle est entre la forme sensible (schèma) et son contraire la forme idéale (eidos); voire entre la forme et l'informe » (Didi-Huberman, 1995, p.96)

Ainsi le tableau vivant tel que je le pratique, métonymique et à caractère figural, se situe entre la forme perçue et la forme imaginée, entre la forme originale et sa reproduction imparfaite (*l'informe*). C'est précisément grâce à cet entre-deux, difficile à définir, que peuvent être générées de nouvelles visibilités. Mathieu Bouvier, en ce sens, explique que la figure n'est pas « strictement un signe ou une forme, mais plutôt leur vie rêvée, leur latence ou leur puissance, leur réserve de désir et de sens, leur virtualité » (Bouvier, 2014). Ainsi, c'est l'absence et la soustraction qui génèrent une figure; une *réserve de désir et de sens*. C'est dans cette optique que je pratique le

tableau vivant : non pas pour que les gens reconnaissent le tableau, mais plutôt pour générer de nouvelles visibilités.

Alors que je menais les derniers laboratoires de recherche d'*Atomisation Dramaturgique* en 2014, un ami me conseilla de me pencher sur l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg. Selon lui, mon travail sur les postures corporelles au plateau trouverait écho dans les montages d'images effectués par Warburg. Lorsque j'ai ouvert pour la première fois l'*Atlas*, j'ai en effet été frappée par les correspondances entre nos démarches. Bien que nous œuvrions dans des disciplines somme toute différentes (Warburg en histoire de l'art et moi en art vivant), sa façon d'analyser les schémas corporels, l'organisation spatiale des images et son désir de « relire le monde » (Didi-Huberman, 2011, p.20) par les images et les formules gestuelles résonnaient avec ma pratique. L'*Atlas Mnsémosyne* m'a également semblé être une solide application méthodologique de concepts complexes. J'ai donc plongé dans son travail afin de mieux comprendre sa démarche et ainsi, appliquer sa méthode – qui n'en est pas une au sens strict – à mon projet de recherche-création.

1.2 L'*Atlas Mnémosyne* : penser les corps dans les images

1.2.1 *Pathosformeln* et survivance

Né en 1866 à Hambourg, Aby Warburg est considéré aujourd'hui comme le père de l'iconologie. L'ensemble de son œuvre cherche à mettre en lumière le surgissement de formes païennes dans l'art de la Renaissance, ce qu'il nommait la « survivance de l'Antiquité » (*Nachleben der Antike*). Supposant une forme de « mémoire inconsciente de l'histoire » (Didi-Huberman in Michaud, 2012, p.27), la survivance serait une banque d'expériences humaines qui ressurgissent, sous des formes artistiques ou

rituelles, à différentes époques et dans différentes cultures[5]. *Nachleben* signifie littéralement *après la vie*. Les survivances seraient donc, en somme, des sortes de fantômes qui reviennent hanter le monde des représentations.

La *Pathosformeln*, un concept sur lequel je me base dans cette recherche, est la forme que revêt la survivance : « les *Pathosformeln* sont à considérer comme les expressions visibles d'états psychiques que les images auraient, pour ainsi dire, fossilisés » (Didi-Huberman in Michaud, 2012, p.31). Des affects essentiellement véhiculés par les corps, qui nous parviennent via les images. Selon Giovanni Careri dans son article intitulé *Aby Warburg : Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, les *Pathosformeln* sont des « formules gestuelles qui reparaissent, après une longue période de latence, chargées d'une intensité affective nouvelle » (Careri, 2003, p.41). La notion d'intensité affective est en effet l'une des clés de compréhension de ce concept : la *Pathosformeln* n'est pas un banal geste capturé dans l'image, au contraire, elle est le véhicule d'un affect puissant, un pathos, un « mouvement figé dans l'instant de sa plus haute intensité » (Michaud, 2012, p.343). La *Pathosfomeln* de Warburg désigne donc la forme corporelle du pathos (ou de l'affect) qui ressurgit à différents moments de l'histoire.

Bien que Warburg se soit particulièrement penché sur les *Pathosformeln* antiques surgissant dans l'art de la Renaissance, ce phénomène n'est pas uniquement attribuable à cette seule période, ni même à l'art en général. Selon Careri, l'utilisation des *Pathosformeln* sert à intensifier le pouvoir évocateur d'une image, nous en trouvons

[5] Il est difficile de cerner avec exactitude les contours du travail de Warburg, puisqu'il a peu explicité sa démarche (ses textes étant plus poétiques qu'explicatifs). Je me base donc principalement sur les écrits de Georges Didi-Huberman, historien de l'art et philosophe, dont la perspective sur le travail de Warburg, bien qu'à juste titre critiquée par certain.es spécialistes, m'a néanmoins semblé fertile dans le cadre de cette recherche-création, tant elle offre une lecture ouverte (non restrictive), voire romantique, de l'œuvre de Warburg.

donc également des traces dans les images d'information. Toute forme de représentation, en somme, peut être le vecteur d'une survivance. Pratiquant le tableau vivant sous forme de figure, dont le corps est la seule composante, la *Pathosformeln* est rapidement devenue la pierre angulaire de mon étude sur les images. Penser ces dernières via les corps était en quelque sorte ce que j'avais amorcé avec le projet *Atomisation dramaturgique* et que j'ai poursuivi avec plus de précision dans cette recherche sur les images de migration. Quelles sont les survivances qui les traversent et comment, par les corps, pouvons-nous remettre ces images à notre usage pour mieux les penser ?

1.2.2 *Atlas Mnémosyne* : penser en assemblant

En 1924, Warburg entreprit le chantier de l'*Atlas Mnémosyne*, qui est composé de soixante-neuf planches noires, sur lesquelles sont disposées plusieurs images, prises majoritairement par Warburg lui-même. Chaque planche tente, par l'assemblage de ces images, de mettre en lumière des affects qui surgissent dans les œuvres issues de multiples époques et médiums. Les sujets des photographies sont multiples et disparates : peintures, sculptures, détails de peinture, gravures, monuments, photographies modernes et coupures de journaux sont juxtaposés. Warburg changeait régulièrement la disposition des images sur les planches car il envisageait son *Atlas* comme un objet mouvant, en déplacement perpétuel, dont le sens ne serait jamais fixé. L'*Atlas Mnémosyne* est donc un montage d'images, un « puzzle, ou un jeu de tarot disproportionnés », car il a des « configurations sans limites » et « un nombre de cartes infiniment variables » (Didi-Huberman, 2002, p.483).

Figure 3. *Atlas Mnémosyne,* planche 39 intitulée *Botticelli*. © Warburg Institute, 1929

Warburg parle de son travail comme d'une « iconologie de l'intervalle » (*Eine Ikonologie des Zwischenkraumes*), où les espaces entre les images sont tout aussi importants – sinon plus – que les images elles-mêmes. « La vérité git dans le milieu » (Warburg, 1918, cité dans Didi-Huberman, 2002, p.497) écrivait-il, dans cet espace qui

sépare les images. Intervalle signifie distance, écart. Il est la rencontre des mots *inter* et *vallum*, signifiant respectivement entre et palissade. L'intervalle est donc un espace intermédiaire, qui permet de passer entre deux lieux. Les intervalles de l'*Atlas* ont des valeurs différentes : certains sont larges, d'autres à peine existants. L'intervalle sur les planches d'*Atlas* est l'espace que l'œil doit parcourir d'une image à l'autre : c'est un espace qui invite un mouvement du regard et qui, par conséquent, lie tout en séparant les images entre elles. Selon Michaud, l'iconologie des intervalles ne porte pas seulement « sur des objets, mais sur des tensions, analogies, contrastes ou contradictions » (Michaud, 2012, p.260). L'*Atlas Mnémosyne* repose, en somme, sur le rapport dialectique des images. Il offre « la folle exigence de penser chaque image en relation avec toutes les autres, et que cette pensée même fasse surgir d'autres images, d'autres relations et d'autres problèmes » (Didi-Huberman, 2002, p.506).

L'*Atlas Mnémosyne* est, en quelque sorte, une spatialisation de la problématique warburgienne de la survivance des formes gestuelles. Dans cet assemblage d'images, Warburg a pris la peine de laisser des intervalles d'où peuvent jaillir des relations, certes, mais où s'affirme aussi un rapport au savoir : malgré sa grande érudition, il ne cherchait pas à affirmer, mais à questionner l'histoire des représentations en reconfigurant perpétuellement l'organisation spatiale des images. Warburg disait chercher sa propre ignorance et la combattre sans relâche (Didi-Huberman, 2002, p.492). Néanmoins, devant l'*Atlas*, nous ne sommes pas face à une ignorance transformée en réponse, mais plutôt face à un objet qui interroge, de par sa configuration mouvante, l'organisation du savoir sur « l'expression humaine » (Warburg, 2015, p.292) :

> L'*Atlas* warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon

> de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser. (Didi-Huberman, 2011, p.20)

Relire le monde en le reliant autrement, c'est là toute l'œuvre de Warburg. En questionner les liens (et les intervalles) qui unissent les images en assemblant et réassemblant les morceaux disparates. Pour Warburg, il s'agissait de questionner le savoir par les images et d'en réorganiser la chronologie, de manière à mettre en lumière, sous forme de constellation, des analogies, des survivances; des *Pathosformeln*. Une relecture du monde « qui ne cherche pas à réduire la complexité, mais à la montrer, à l'exposer, à la déplier selon une complexité au deuxième degré » (Didi-Huberman, 2002, p.494). L'*Atlas* n'offre pas de finalité, il ne fait que déplier à l'infini. Il ne se présente pas comme une œuvre exposable, mais comme un outil de réflexion dont la forme est sans cesse réinterrogée. En somme, il ne ferme pas, sa fonction est d'ouvrir.

Cette recherche création s'appuie donc sur une méthode inspirée de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, dont les analyses faites par Georges Didi-Huberman servent de principal guide. C'est une démarche documentaire, où les informations recueillies sur les images servent à nourrir les constellations et le travail de plateau, ainsi qu'un processus itératif, où chaque élément de la recherche peut en réorienter le cours et nourrir l'ensemble du travail. En effet, mon sujet d'étude, les représentations de la « crise des migrants » dans les médias d'information ne s'est précisé que tardivement, après quelques détours, notamment autour des représentations du mythe de *Pyrame et Thisbé*. Ces détours, que je détaillerai dans le prochain sous-chapitre, m'ont cependant permis de comprendre certaines composantes de l'image et d'établir quelques hypothèses qui ont orienté la suite de la recherche.

1.3 *Pyrame et Thisbé* : les principes de l'image

Lorsque j'ai débuté la maîtrise en théâtre à l'automne 2015, j'ai choisi de travailler sur le mythe de *Pyrame et Thisbé*, dans lequel deux jeunes gens, s'aimant malgré l'interdiction de leurs parents, meurent des suites d'un malentendu[6]. Mon objectif était alors de répertorier l'ensemble des représentations de *Pyrame et Thisbé*, de monter la fable chronologiquement sous forme de figures et d'observer comment ces nouvelles visibilités modifiaient le récit (voir la Figure 1). Lors d'une résidence de trois semaines à la Bellone à Bruxelles en janvier 2016, j'ai eu la chance de tester une méthodologie de recensement d'images et les résultats de cette collecte ont radicalement réorienté ma recherche. Avant de faire état de ces derniers, je me dois de rappeler brièvement la fable, puisqu'elle est intimement liée aux analyses d'images que j'ai faites par la suite.

Thisbé et Pyrame, deux jeunes gens vivant dans la même ville, s'aiment malgré l'interdiction de leurs parents. Leurs familles, ennemies, habitent des maisons aux murs mitoyens et, par un heureux hasard, le mur séparant les chambres des amoureux s'est légèrement fissuré, leur permettant chaque soir d'échanger des mots doux. Ne tenant plus, ils se donnent rendez-vous un soir, près du tombeau de Ninus, un peu à l'extérieur de la ville. Thisbé sort la première, le visage caché d'un voile. Arrivant sur les lieux du rendez-vous, elle aperçoit une lionne qui boit à la fontaine, la gueule écumant du sang de la bête qu'elle vient de dévorer. Apeurée, Thisbé s'enfuit et la lionne n'a le temps d'attraper que son voile, qu'elle déchiquette férocement. Un peu plus tard, Pyrame

[6] Ce récit a connu plusieurs survivances textuelles, dont la plus célèbre est l'une des figures de proue du théâtre; Roméo et Juliette.

arrive et trouve le voile déchiré de sa douce. Pris de panique, pensant à tort que Thisbé s'est fait dévorer, il se transperce le corps de son épée. Peu après, Thisbé revient sur le lieu du rendez-vous, et, voyant son amour gisant, elle décide de le rejoindre dans la mort.

Avant de commencer le recensement des représentations du mythe, j'ai créé une bande-dessinée de la fable (voir Figure 4), sorte de chronologie idéale : case par case, j'ai dessiné ce qui, selon moi, était nécessaire pour comprendre les enjeux du récit, afin de pouvoir ensuite recenser les images et enfin, les transposer en figures scéniques.

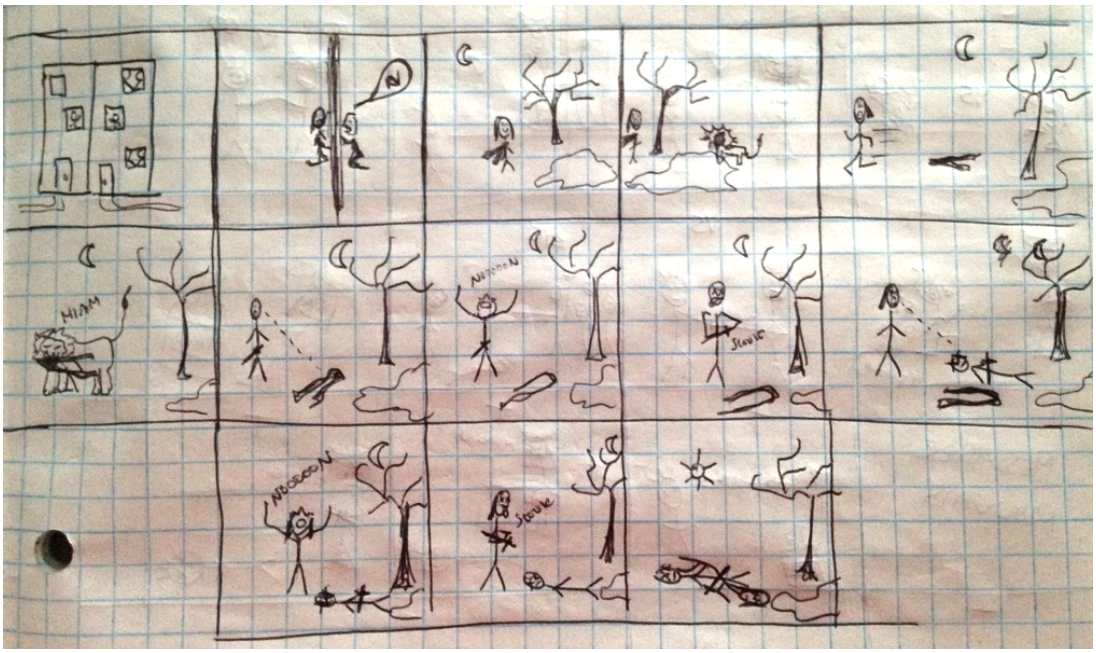


Figure 4. Bande-dessinée de *Pyrame et Thisbé*. © M. Prats, 2016

Ce déroulé est contestable à plusieurs endroits, j'en conviens, mais au moment où je l'ai fait, il y avait là les images que je rêvais de voir au plateau sous forme de tableaux vivants. J'ai ainsi débuté le recensement d'images, espérant trouver, pour chacune des cases de la bande-dessinée, au minimum une représentation. Mes sources principales étaient les livres d'histoire de l'art et les recherches d'images sur internet. La collecte

fut fructueuse. Émanant de plusieurs époques et médiums, j'ai recensé des centaines de représentations du mythe, mais je fus cependant surprise de constater une répartition fortement inégale des représentations entre les différents moments du récit.

Figure 5. Déroulé de *Pyrame et Thisbé*. © M. Prats, 2016

Séparé en sept planches noires, j'ai disposé chronologiquement et par événements, les images dont je disposais pour représenter le récit (voir Figure 5). La première planche à gauche représente les amoureux ensemble. La seconde, leurs discussions à travers le mur. La troisième montre la rencontre de Thisbé et de la lionne. La quatrième représente le suicide de Pyrame. La cinquième affiche les images de Thisbé découvrant le corps de Pyrame. La sixième, la plus fournie en nombre, compile celles du suicide de Thisbé et la dernière, celles des deux amoureux morts. Comme on peut le constater à la Figure 5, il y a une surabondance du nombre de représentations du suicide de Thisbé par rapport à tous les autres moments du récit. Fait étonnant également, le moment le moins représenté est celui du suicide de Pyrame, alors que cet événement est le point de bascule de la tragédie : avant cet événement, tout est encore possible pour les amoureux, tandis qu'après, plus rien ne l'est. Ainsi, la logique de l'image ne suit pas celle du récit, autrement le suicide de Pyrame aurait logiquement été le plus représenté. Au contraire, il semble que l'image soit régie par un autre fonctionnement, par d'autres règles. Mais de quelles règles s'agit-il ? D'après ce que j'ai observé de ces images, j'en ai tiré trois hypothèses, des sortes de *principes* : la lisibilité, la spectacularité et la survivance.

1.3.1 Lisibilité

Tel que susmentionné, l'image est un temps figé, contrairement au récit qui se déroule dans une temporalité (la lecture ou l'écoute). Elle doit donc comprimer en elle, pour être la plus lisible possible, un maximum d'éléments temporels du récit. L'image, pour parvenir à en être le reflet, peut superposer simultanément plusieurs couches temporelles ou représenter un moment durant lequel plusieurs éléments clés se retrouvent. Dans plusieurs des représentations du mythe, certains peintres ont utilisé la superposition temporelle comme méthode : dans l'une des représentations initiales des amoureux, par exemple, on peut voir la lionne en arrière-plan, même si elle n'apparait que plus tard dans l'histoire. Ainsi, un connaisseur du mythe pourra reconnaitre qu'il s'agit d'une représentation de *Pyrame et Thisbé*, puisque l'image superpose des éléments spécifiques à ce récit : la lionne et les amoureux. L'autre méthode de lisibilité, celle que j'ai le plus observée durant ces recherches, est la représentation d'un moment clé du récit. Représenter le suicide de Thisbé, plutôt que celui de Pyrame, permet en effet d'avoir les deux protagonistes rassemblés dans l'image, ce qui la fait donc automatiquement gagner en lisibilité. C'est la première hypothèse que j'ai émise pour expliquer la surabondance de ces représentations. Mais ce n'est pas l'unique raison selon moi qui font pencher les peintres vers le suicide de Thisbé plutôt que celui de Pyrame.

1.3.2 Spectacularité

L'image a également une exigence de spectacularité. Le Larousse offre la définition suivante du mot spectaculaire : « qui frappe la vue, provoque l'étonnement par quelque aspect exceptionnel » (Larousse, 2007). Il y a trois aspects de cette définition que je voudrais développer succinctement. En premier lieu, le spectaculaire est ce qui frappe la vue : il adresse quelque chose à la vision, il entre ainsi dans le registre de l'image. La seconde dimension du spectaculaire est qu'il provoque l'étonnement et saisit de stupeur la personne qui regarde. L'étonnement est une immobilisation momentanée, le

temps de la réception d'une information. Le spectaculaire, d'une certaine manière, sidère la personne qui regarde. Le troisième aspect est son caractère exceptionnel, terme aux synonymes foisonnants : il peut vouloir dire rare, sensationnel, inusité, supérieur. En nombre, il signifie donc de faible quantité et en échelle, de meilleure qualité. Ainsi, exceptionnel relève de ce qui se produit rarement et dépasse les attentes par son aspect remarquable. Dans cette logique, le suicide de Thisbé est de loin plus spectaculaire que celui de Pyrame, puisque l'image provoque l'étonnement par son aspect tragique : une femme se donne la mort pour rejoindre l'homme gisant au sol. L'événement est exceptionnel. Sans toutefois banaliser la représentation du suicide de Pyrame, qui reste elle aussi assez spectaculaire, j'émets cependant l'hypothèse qu'elle l'est moins que celle de Thisbé, puisque cette image contient un drame (spectaculaire) ainsi que des relations (lisibles) entre les protagonistes et que ce sont peut-être ces raisons qui ont conduit les peintres à préférer cette représentation aux autres moments de l'histoire.

1.3.3 Survivance

La survivance est le troisième principe. Tandis que j'assemblais les images sur le mur, Richard Veymiers, spécialiste en iconographie, est venu voir mon travail. Je m'attelais alors à classer les types de suicide de Thisbé, en fonction des formules gestuelles que j'observais. Il y avait deux gestes suicidaires : l'un où elle use de la force de ses bras pour se transpercer le corps, l'autre, où elle se laisse tomber sur l'épée en utilisant son poids.

Figure 6. Planche intitulée *Suicide de Thisbé*. © M. Prats, 2016

Sur la planche ci-haut (Figure 6), j'ai disposé à gauche les images où elle utilise son poids, tandis qu'à droite elle use de sa force pour se transpercer le corps. Veymiers, en observant les images de gauche, m'informa qu'il s'agissait du « motif d'Ajax », car à sa connaissance, les premières images connues où un protagoniste use de son poids pour se transpercer le corps d'une épée sont les représentations du suicide d'Ajax (voir Figure 7). Derrière son appellation de « motif » (le spécialiste m'a affirmé ne pas être familier avec les travaux de Warburg), j'entendais celui de *Pathosformeln*.

Figure 7. Montage d'images des suicides d'Ajax et Thisbé. © M. Prats, 2020

Ainsi, le troisième principe est celui de la survivance. Si une image convoque des résurgences d'affects issus d'autres représentations, elle gagne en puissance. Être devant un tableau du suicide de Thisbé, c'est en quelque sorte être face à un affect qui a traversé les siècles et les récits pour nous parvenir sous cette forme. La *Pathosformeln* permet ainsi à une image de renvoyer à une ou plusieurs autres images, l'inscrivant dans un continuum historique beaucoup plus large. L'image survivante est donc un seuil qui ouvre sur le couloir de toutes les représentations qu'elle convoque, inconsciemment ou consciemment. J'écris *inconsciemment ou consciemment*, car il y a, posée non loin de la question de la survivance, celle de la volonté de l'artiste. La survivance est-elle une citation volontaire ou involontaire ? Les peintres qui reprennent

des postures physiques ont-il.elles été en contact avec les images-sources auxquelles il.elles empruntent le motif ? La question est difficile à résoudre, puisque la majorité des artistes ne sont plus de ce monde et nous n'avons pas trace de leurs processus. Warburg ne postule d'ailleurs rien de très précis au sujet de la survivance, sinon qu'elle est un flux, un grondement souterrain d'affects qui jaillit de manière intermittente. Tout comme Warburg, je me contente donc pour le moment, d'envisager les survivances comme des phénomènes, afin d'éviter la question du comment et du pourquoi. Les survivances sont là, que puis-je en faire et de quoi m'informent-elles ? Voilà les questions qui m'intéressent.

Ces principes de lisibilité, de spectacularité et de survivance sont issus d'observations personnelles, en lien précisément avec *Pyrame et Thisbé*. Ils ne prétendent en aucun cas s'appliquer à toutes les représentations de récits. Ils recoupent cependant, nous le verrons plus loin, des analyses que j'ai faites d'images issues des médias d'information. En effet, je pense que ces principes, s'ils sont appliqués, permettent aux images d'être plus percutantes et sont donc largement employés dans plusieurs domaines liés aux représentations.

1.4 *Pathosformeln* et images d'information

1.4.1 Attentats à Bruxelles : un canal s'ouvre

De retour à Montréal après ce laboratoire j'ai débuté des recherches en vue de préparer une performance solo. J'ai choisi quelques images issues des représentations de *Pyrame et Thisbé* : je souhaitais réaliser un enchainement de huit tableaux vivants dans lesquels Thisbé découvre la dépouille de Pyrame et répéter ces tableaux en y apportant des variantes spatiales. En guise de partenaire, j'ai confectionné une poupée à taille humaine qui devait représenter Pyrame. Il s'agissait du projet initial, mais il a été chamboulé par les événements qui ont suivi. Le matin de ma première répétition, le 22

mars 2016, des attentats ont eu lieu à Bruxelles. J'étais sidérée : après les attentats de Paris, survenus en novembre 2015, voici maintenant que Bruxelles était touchée. Ce jour-là, dans le local de répétition, en reproduisant les images que j'avais sélectionnées, la poupée que j'avais fabriquée n'a pas, comme je l'imaginais initialement, revêtu à mes yeux le visage de Pyrame, non, elle n'avait que le visage des personnes dont j'attendais impatiemment signe de vie[7]. Ainsi, par le biais de la mise en corps des peintures, j'ai été traversée par des affects actuels, nourris par mon inquiétude envers mes proches, ainsi que par les fils d'information en continu – que j'avais fébrilement regardés toute la journée. J'ai fait en quelque sorte l'expérience de la *Pathosformeln*, devenant le vecteur d'affects humains atemporels (actuels et anciens), qui ont émergé au moment où je reproduisais les images.

Je me permets de rapprocher cette expérience de celle faite par les interprètes d'*Atomisation dramaturgique*, lorsqu'il.elles disaient avoir compris ou avoir été traversé.es par l'image. Peut-être, au-delà même de l'image qu'il.elles reproduisaient, ont-il.elles fait l'expérience d'affects humains atemporels, qui ont resurgi à travers eux.elles. Peut-être qu'emprunter une forme corporelle peut permettre de devenir vecteur d'*autre chose*.

Bien avant cet événement, l'image d'information s'immisçait déjà dans mon travail. J'incrustais ici et là des images d'actualité ou d'archives au bassin d'images qui m'intéressaient, pour permettre une étude plus élargie des motifs corporels, ne se limitant pas uniquement au champ artistique. Marchant dans les pas de Warburg, je

---

[7] Cet événement a donné lieu au projet *bobo et momo*, un duo entre une poupée et une humaine, créé en collaboration avec Cléa Minaker, la poupée Bobby et moi-même (le projet fut présenté au ZH Festival à l'été 2019). En effet, ce jour-là, découvrant avec force (et violence) le pouvoir d'évocation de la poupée de fortune que j'avais fabriquée, j'ai souhaité creuser plus avant la relation qui pouvait se tisser entre un corps vivant et la marionnette, une autre forme de « prétendant de l'être » (Alloa, 2010, p.11).

tentais ainsi d'étudier les survivances de postures corporelles qui y étaient contenues. Après les attentats de Bruxelles et cette expérience de la *Pathosformeln* où j'ai été traversée par l'actualité via des images de l'histoire de l'art, j'ai eu envie de creuser plus loin le canal qui relie ces deux types d'images. J'ai ainsi délaissé *Pyrame et Thisbé*, faisant des images d'information le point de départ de ma recherche. Plutôt que d'étudier les représentations artistiques, j'ai ainsi souhaité interroger les images d'actualité : en quoi m'informent-elles sur les affects humains ? Au lieu de m'orienter vers les affects, tel que je l'imaginais, cette recherche sur les images d'information m'a plutôt amenée à m'interroger sur les fictions occidentales et sur notre cadrage esthétique. J'y reviendrai dans le prochain chapitre.

1.4.2 Penser en assemblant : premiers essais

Pendant l'année qui a suivie, j'ai marché sur la piste des images d'information. J'ai sélectionné celles qui m'interrogeaient, comme si elles étaient dotées d'une force agissante, me sommant de m'en préoccuper, de les penser. À partir d'elles, j'ai commencé à réaliser de petits montages où les corps posent de façon similaire. Choisissant une photographie issue des médias d'information, je digressais ensuite, associant d'autres types d'images, suivant le filon de la posture corporelle.

Figure 8. Montage d'images intitulé *le soin (care)*. © M. Prats, 2016

Dans chacune des trois images composant ce montage (voir Figure 8), une femme prend soin d'une autre personne. Les images d'information, à droite[8], font directement référence aux Pietà de l'iconographie chrétienne, je les ai donc mises en relation avec la *Pietà* d'Annibale Carracci (1600) à gauche. Les postures sont similaires, tout comme le propos des images. Je reviendrai sur ce type de rapprochement au prochain chapitre, car il soulève une multitude de problématiques liées à l'image d'information.

C'est donc inspirée de la méthode d'assemblages de Warburg que j'ai cherché dans l'histoire de l'art les images convoquées par les photos issues des médias d'information.

[8] L'image du dessus à droite est surnommée *La Pietà islamique* (Aranda, 2011) et celle du bas *La Madone de Bentalha* (Zaourar, 1997).

J'entends par convoquées autant celles ouvertement citées que celles plus indicibles, insaisissables, descendues « sous la conscience » (Bailly, 2008, p.12). Petit à petit, mes techniques d'association prenant pour point de départ les images d'information se sont affinées, précisées, alliant un ensemble de facteurs. Au type d'association précédent (forme corporelle et contenu), j'ai ajouté des associations liées à des éléments intrinsèques à l'image qui retenaient mon attention (des symboles, le mouvement des corps ou la composition globale de l'image) et d'autres associations liées à des facteurs extrinsèques ou dramaturgiques. J'avais – et j'ai toujours – la sensation qu'une image, mise en relation avec une autre, permet de faire jaillir des correspondances et des écarts et que ces tensions peuvent générer de la pensée.

J'ai entamé cette maîtrise pour m'approcher de l'image, qui est régie par une logique et un mode de communication distincts du récit. Je souhaitais penser les images en m'appuyant sur la méthode de Warburg pour mieux les déplier, les ouvrir et les questionner à partir du concept de *Pathosformeln*. Je souhaitais également les penser par le corps, afin de les transformer en figures et, ainsi, les remettre à notre usage, dans notre espace, pour qu'elles n'aient plus uniquement frontalité, mais épaisseur, corps, souffle. À ce moment de la recherche, mon corpus était constitué d'images d'informations et s'est resserré plus tard autour des représentations de ladite « crise des migrants ». La nature de ces images suscite une multitude de questions que j'expose dans le prochain chapitre, réaffirmant ainsi la nécessité de les penser.

CHAPITRE II

ATLAS : L'IMAGE D'INFORMATION EST TROUBLE

Ce chapitre tente d'expliciter l'inconfort que je ressens face aux images d'information, en lien avec les différentes problématiques que ces images suscitent. J'explique également comment j'en suis venue à travailler sur les représentations de la « crise des migrants » en particulier et reviens sur les principes de l'image (lisibilité, spectacularité et survivance) soulevés au premier chapitre et appliqués ici à celles du corpus. Au fil du chapitre, des constellations d'images ponctuent l'écrit, pour faire place aux pensées qui ont jailli en les assemblant.

2.1 Remous de l'image d'information

Les images d'information sont les images produites par des photographes, professionnels (photojournalistes) ou non (témoins), achetées par les agences de presse (AFP, Reuters et autres) et publiées par les médias d'information (journal papier, Web ou télévisé). Dans cette recherche, je m'intéresse principalement aux images figées, par conséquent, aux photographies publiées par les journaux papier et web.

Ces images me dérangent. J'entends par là qu'elles me désorganisent, me désorientent. Je suis souvent saisie, sans voix, devant les atrocités dont elles se font les messagères et je ressens également un malaise lié au médium en lui-même : la circulation massive

dont les images font l'objet, leur devenir-icônes et l'esthétisation de ces dernières me questionnent. Je me dois donc de distinguer, dans le trouble qui m'habite, le sujet de l'image des images en elles-mêmes.

Ces images entrent dans le domaine de la représentation et, bien qu'elles puissent également faire office de document, elles ne peuvent toutefois se soustraire à la logique de la représentation. Tels que l'ont démontré Georges-Didi Huberman dans *Images malgré tout* et Jean-Christophe Bailly dans *L'Instant et son ombre*, toute image peut être considérée comme faisant partie du régime général de l'image et ce, peu importe son sujet. Ainsi, des photographies d'Auschwitz-Birkenau ou des conséquences de la bombe à Hiroshima peuvent être reçues, perçues, analysées depuis leur existence en tant que matériau imagé. Il ne s'agit pas d'une séparation totale entre le sujet de l'image et l'image elle-même, Didi-Huberman et Bailly pensent plutôt de manière concomitante ces deux aspects. Ce que ces photographies représentent est terrible, bien entendu, mais il s'agit de ne pas nier qu'elles sont « malgré tout » des images (Didi-Huberman, 2003; Bailly, 2008). Ne pas fusionner le sujet et l'objet; créer une simple distance entre l'image et ce qui est dessus afin de mieux penser l'une en lien avec l'autre.

2.1.1 Image-fragment

Les images d'information ne se soustraient donc pas à la tentative de définition de l'image que nous avons vue plus haut, en tant qu'extraction figée du réel, qui agit comme une addition à ce dernier. Toute image d'information est un extrait d'un événement, un fragment. De cette simple définition, découle la première question fréquemment soulevée lorsqu'il est question d'information et qui se retrouve au cœur de multiples débats : peut-elle se prévaloir d'être le reflet de la *vérité* ? Le World Press Photo, prestigieux concours international de photojournalisme, tente depuis des années de circonscrire, par diverses règles d'intégrité photographique, le champ d'action du

photojournalisme, afin que les images admises au concours soient des plus fidèles à la réalité[9]. Aucune mise en scène n'est possible, seules les images croquées sur le vif, sans retouches majeures, ajout ou soustraction d'éléments, sont acceptées. C'est en respectant ces règles, selon le World Press, que peuvent être prises, extraites, les images au plus près du réel. Mais peut-on exiger d'une image, par définition fragmentaire, d'être le reflet exact d'une réalité ? Bien sûr que non. Une image n'est forcément qu'une parcelle de réel. Selon Émilie Houssa, dont la thèse *Les Images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien* traite de cette question, le problème auquel nous faisons face est notamment que ces images se trouvent « rarement comprises comme fragments. Elles sont, au contraire, bien souvent considérées par les médias et la doxa comme de pures citations du réel » (Houssa, 2011, p.38). Ainsi, l'une des principales problématiques des images d'information repose sur la façon dont elles circulent. Si ces images étaient comprises comme des particules, et non des « pures citations », elles agiraient alors comme des invitations à joindre les morceaux : « informer quelqu'un de quelque chose consiste à lui proposer une lecture, une vision qui reste partielle et à retravailler » (Houssa, 2011, p.3). Parcellaire, l'image d'information ne peut qu'être reçue comme fragment, où il est nécessaire, afin de saisir pleinement l'événement dont elle se fait la messagère, de se documenter sur le contexte dans lequel elle fut prise. Malheureusement, les légendes explicatives sont rarement suffisamment détaillées et constitue l'une des problématiques liées à la circulation dont elle fait l'objet.

---

[9] À ce sujet, consulter le « World Press code of ethics » : https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/code-of-ethics/28580

2.1.2 Esthétisation et légitimité

J'ai devant les yeux la première page du journal français Libération, titrée *Les enfants d'Assad*, où l'on voit plusieurs enfants entassés les uns sur les autres, tués par les attaques au gaz perpétrées par Bachar al Assad en Syrie en 2017 (Libération, 6 avril 2017). L'image est esthétisante : les poses des enfants ressemblent à des postures issues de peintures christiques et le fond noir fait ressortir les corps des enfants assassinés. L'image est belle, le regard veut y plonger, l'« esthétisation à outrance exacerbe son côté voyeuriste » (Youssi, 2017). S'il s'agit d'informer et donc de coller au réel, pourquoi esthétiser l'image ? Cette image me dérange. Que s'imaginent les personnes qui la publient ? Que depuis la photo du petit Aylan Kurdi (Demir, 2015), la porte est grande ouverte à la publication impudique de photos d'enfants morts ? Pourquoi publie-t-on ce genre d'images ? Et j'ose même : *peut*-on les publier ? Pendant ma maitrise, lorsqu'il m'arrivait de parler de ma recherche et d'émettre ces questions lors de repas entre amis, j'ai souvent entendu : « c'est nécessaire », « il faut informer » ou « certaines images permettent de changer les choses ». Je suis plutôt d'accord, l'image peut être le véhicule d'une information et certaines images sont réputées avoir modifié l'opinion publique (Herschdorfer, 2015), mais leur impact est généralement de courte durée. L'image d'Aylan Kurdi en est un exemple probant : aux lendemains de sa parution, face à la vague d'empathie suscitée par la photographie, plusieurs pays européens ont assoupli leurs règles d'accueil des réfugié.es (« Crise des migrants : ce qu'a fait l'Europe, un an après la mort d'Aylan Kurdi », 2016). Cependant, l'impact de cette image fut de courte durée : des études démontrent que l'opinion publique est revenue au même stade qu'avant sa publication à peine cinq semaines plus tard (Slovic *et al.,* 2017) et les politiques d'accueil des réfugié.es de l'Union Européenne se sont graduellement durcies au cours des mois qui ont suivi (Le Monde, 2015). Néanmoins, le pouvoir de l'image d'information est conséquent – même si éphémère – et c'est sans doute avec cela en tête que les photojournalistes, les grandes agences de presse et les journaux produisent et publient ces images. Seulement, il serait idéaliste de croire que

ces photos échappent totalement à la marchandisation. Il y a un marché de l'image d'information (qui frôle parfois celui du marché de l'art d'ailleurs, les expositions annuelles de World Press photo et l'entrée de nombreuses photos d'actualité dans les galeries en sont des exemples), et comme en témoignent beaucoup de photojournalistes, le travail sur le terrain s'apparente à une course au cliché le plus percutant, les agences de presse se disputent les meilleures photos et les journaux tout autant. « La seule façon d'accrocher les gens, c'est d'avoir une très bonne image qui raconte l'histoire », expliquait le photojournaliste Ivanoh Demers dans un entretien à Radio-Canada (« Photojournalisme : le World Press Photo, de retour à Montréal », 2019). Ainsi, ces images renvoient aux principes que j'ai observés en analysant les peintures de *Pyrame et Thisbé*, en cela qu'elles se doivent d'être lisibles (« raconter l'histoire »), qu'elles doivent être spectaculaires (« accrocher les gens »), en plus d'être bien cadrées et bien faites (« une très bonne image »). Seulement, suivre la logique de Demers ne garantit pas de faire bouger les choses. Selon Susan Sontag, ce type d'images aurait même l'effet contraire. Dans son essai intitulé *Sur la photographie*, elle affirme que « la mesure-même dans laquelle [une] photographie est inoubliable annonce sa propension à perdre sa signification politique, à devenir une image atemporelle » (Sontag, 2000, p.133). Créer une image inoubliable, marquante, revient ainsi parfois à lui faire perdre sa dimension politique. Elle devient un monument, perdant ainsi sa qualité de document.

2.1.3 Éthique

La dimension éthique des photos journalistiques est l'un des troubles soulevés par l'image d'information. Les gens sur les images ont-il.elles accepté d'être pris en photo ? Les familles de ces enfants syriens sont-elles en accord avec la circulation massive des images sur lesquelles figurent leur enfant décédé ? Il n'est pas étonnant que plusieurs scandales au sein des agences de presse aient éclatés, suite à de nombreuses plaintes pour diffamation. Oum Saâd, surnommée la *Pietà Algérienne*, photographie sur

laquelle je reviendrai ultérieurement, est un exemple phare de la colère ressentie – à juste titre – par de nombreuses personnes, du fait que circulent des photos d'eux.elles ou de leurs proches prises durant des événements traumatiques. La question se pose alors : il est important d'informer, et l'image est sans doute un véhicule puissant, mais à quel prix ? Dans un documentaire intitulé *Enjoy poverty*, l'artiste néerlandais Renzo Martens traite indirectement d'une autre question éthique liée à l'image d'information. Bien que très problématique[10], une scène du documentaire a néanmoins soulevé en moi une question passionnante, que je n'avais jamais entrevue de manière si claire. Martens explique aux habitant.es d'un village de République Démocratique du Congo qu'il.elles sont les objets d'un marché de la pauvreté. En d'autres termes, que des gens s'enrichissent grâce à leur pauvreté. Martens propose donc aux villageois.es de se réapproprier la valeur marchande de leur pauvreté, à travers plusieurs actions, dont la photographie journalistique. Il explique qu'un photojournaliste qui prend une photo d'un enfant du village qui souffre de malnutrition fait 3000$ par photo vendue. Il invite donc les villageois.es à prendre eux.elles-mêmes ce type de photo : il.elles pourraient ainsi les vendre 1000$, ce qui représenterait une économie pour l'agence de presse, et un gain d'argent conséquent pour eux.elles, représentant quatre-vingt fois leur salaire annuel (Martens, 2008). Le calcul est simple et la proposition parait (presque) logique : faites de l'argent, vous aussi, grâce à votre pauvreté; proposez des prix compétitifs; réappropriez-vous votre valeur marchande. Par cette violente proposition, Martens met ainsi en lumière l'inégalité fondamentale du marché du photojournalisme : de l'argent est généré grâce au malheur de certains, il y a un marché de la misère. Ce constat d'inégalité permet de ne pas perdre de vue que l'image d'information est aussi un marché de l'image, rencontrant les mêmes exigences de spectacularité que celles

[10] Le film a semé la controverse, le public questionnait – avec raison – la nécessité de l'attitude méprisante de l'artiste envers la population locale pour soutenir le propos.

mentionnées précédemment. Plusieurs questions éthiques sont ainsi soulevées lorsqu'on parle d'images d'actualité. Informer, oui, mais à quel prix, pourquoi, et comment ?

2.1.4 Fictions

Je reviens sur la question de la vérité, qui demande de se pencher sur un dernier aspect. En septembre 1997, le photojournaliste Hocine Zaourar fait le tour des hôpitaux aux lendemains d'une attaque terroriste à Bentalha, en Algérie. Devant l'un des hôpitaux, il fait plusieurs prises d'Oum Saâd, une femme pleurant la mort de sa famille, soutenue par une autre femme. Il envoie immédiatement ces photos à l'AFP, son employeur en France, qui sélectionne un cliché, recadre et fait suivre à la presse. Le lendemain, la photo est publiée dans des centaines journaux à travers le monde, titrée *La Madone de Bentalha* ou la *Pietà Algérienne* (Hanrot et Clévenot, 1997). L'année suivante, l'image remporte le premier prix du World Press Photo. Bien que cette image respecte les règles d'intégrité photographique, qu'elle s'approche donc de la *vérité*, elle renvoie néanmoins à ce que Michel Foucault nomme les « fictions » historiques. En effet, on est en droit de postuler que la photo choisie par l'AFP, puis primée par le World Press, a été sélectionnée parmi l'ensemble des images envoyées par Hocine, parce qu'elle faisait directement écho à l'iconographie chrétienne, en somme, à des fictions ancrées dans l'histoire occidentale. Cette image perpétue, nourrit, entretient donc *nos* fictions. L'historique des prix du World Press en témoigne : bon nombre de primés font figure d'icônes, renvoyant à l'histoire de l'art occidentale, où notamment plusieurs *madones* siègent au palmarès, outre celle mentionnée précédemment, la *Pietà du Kosovo* (Mérillon, 1990), primée en 1990, et la *Pietà islamique* (Aranda, 2011) primée en 2012 (Beuvelet, 2013). La question de la vérité est donc indissociablement liée à celle de la fiction. Si les Occidentaux choisissent des images renvoyant à une iconographie chrétienne pour faire état de catastrophes se déroulant au Moyen-Orient ou ailleurs dans le monde, c'est parce que ces images s'adressent à l'imaginaire des Occidentaux.

L'image « n'a que frontalité à donner » (Bailly, 2020, p.28) et cette frontalité est entièrement tournée vers l'Occident. Ces images, qui prétendent être représentatives de la réalité, occultent donc un ensemble de facteurs culturels, religieux et sociaux des contextes où elles ont été prises : « ne colonise-t-on pas la douleur des gens de Nagafc [Kosovo] ou de Bentalha en la plaçant sous une grille sémantique qui a le Christ et la Madone pour modèles ultimes et explicites ? » demande à juste titre Didi-Huberman dans un texte intitulé *Image, événement, durée* (Didi-Huberman, 2008). Oum Saâd, invitée lors d'une émission de télévision algérienne à se prononcer sur cette image, dit ceci : « je suis algérienne, musulmane, fille de martyr. Je ne veux pas être comparée à une Madone, qui est une chrétienne, pas une musulmane… » (Saâd citée dans Robin, 1999). Il s'agirait donc d'une forme d'appropriation de la douleur de l'autre pour qu'elle cadre dans notre grille esthétique de la misère. Là, précisément, réside une partie de mon trouble et de la contradiction qui m'habitent lorsqu'il est question d'images d'information. Car ce que je viens de nommer renvoie au concept de survivance, lequel est l'affect qui resurgit formellement. On pourrait arguer que le monde regorge de Pietà et que le soin apporté par une femme à une autre personne n'est pas uniquement l'apanage de l'Occident. Le soin est en effet partout, les affects et postures semblables aux tableaux de Pietà surgissent à plusieurs moments de la vie et ce, peu importe les cultures. Mais est-ce que cela justifie une telle iconisation de la souffrance de l'autre, cadrant dans notre grille de lecture ? Employée dans le domaine de l'information, on peut se demander à juste titre si la *Pathosformeln* ne devient pas une dérive. L'utilisation excessive de pathos par les médias d'information, renvoyant à des fictions occidentales, est en effet plutôt problématique, puisqu'elle agit comme un « agent d'intensification » (Careri, 2003, p.54).

Voilà pourquoi il est nécessaire de penser ces images. Parce qu'elles sont fragmentaires, esthétisées, iconiques, marchandisées, parce qu'elles soulèvent des questions éthiques et qu'elles entretiennent nos fictions. Parce qu'elles sont puissantes, omniprésentes et qu'elles s'infiltrent dans nos imaginaires. Loin de prôner une forme d'iconoclastie,

cette recherche vise plutôt à se positionner face aux images, afin de mieux les comprendre.

Enfin, la dernière problématique soulevée par l'image d'information sur laquelle je me penche – et qui permet d'ouvrir sur la suite du chapitre –, est celle de la performativité des images. C'est là que réside l'un des nœuds de cette recherche : qu'est-ce que les images *font faire* ? Si j'ai tant écrit au sujet des images jusqu'ici, c'est bien parce qu'elles agissent, qu'elles exercent sur moi une force.

2.2 La juste distance

Au fil des jours, à force de vivre avec les images d'information qui peuplaient ma recherche, j'ai pris conscience de la force qu'elles exerçaient sur moi. Il m'était difficile, dans cette masse visuelle, de détacher des visages et de les considérer comme vivants, réellement vivants, alors que ces images semblaient me dire que ces vies s'inscrivent dans une histoire spectaculaire et fatale. Lorsque je les voyais, je me sentais comme acculée, forcée d'assister au spectacle du soi-disant réel, transmettant paradoxalement ce que les récits ont toujours raconté : des martyrs, de la souffrance, des dirigeants machiavéliques, des héros, des parents en deuil, des catastrophes naturelles, des populations en quête d'une terre, etc. Spectacle des sensations, déversé le plus souvent sans médiation par les – pourtant dénommés – médias d'information. Un spectacle sidérant, immobilisant dans une contemplation morbide quiconque y attarde son regard, maintenant le spectateur dans une « inaptitude symbolique » (Mondzain, 2015, p.55). Devant ces images, je restais bouche bée, muette, immobilisée, incapable de réfléchir. Là résidait la force performative des images que j'ai choisies : elles me sidéraient.

2.2.1 Sidération

Sidérer vient du latin sidus, ‘astres’, duquel est issu siderari, qui signifie ‘subir l’influence funeste des astres’. Être sidéré, dans l’Antiquité, c’est être affligé par le ciel.

> Car sidérer, se laisser sidérer comme il faut le faire par tout ce qui est en effet et sans trêve sidérant, c’est pourtant aussi rester médusé, pétrifié, enclos dans une émotion qu’il n’est pas facile de transformer en une motion, terré dans une hypnose, une stupéfaction, un envoûtement où s’épuise en quelque sorte la réserve de partage, de liens, de gestes que pourrait nourrir la connaissance que nous avons de ces situations, mais qui reste une souffrance à distance. (Macé, 2017, p.23)

Ainsi il faut se laisser sidérer par ce qui est sidérant. Ainsi, la pétrification est-elle peut-être nécessaire, pour autant qu’elle se transforme un jour en motion. Mais comment, dans le contexte de cette recherche et en usant de ma pratique, « nourrir la connaissance » (Macé, 2017, p.23) ? Par quels outils me ménager un espace à partir duquel je suis en mesure de bouger pour mieux voir et comprendre les images ? Comment créer une certaine distance avec ces dernières, afin de les penser ? Car, comme le dit Marie-José Mondzain dans *L’image peut-elle tuer ?,* « ce qui colle aux yeux n’est pas vu, ce qui colle aux oreilles n’est pas entendu, c’est à distance seulement que se mesure la chance offerte aux yeux et aux oreilles de voir et d’entendre quelque chose » (Mondzain, 2015, p.64). C’est parce qu’elles me sidèrent que j’ai décidé de me saisir de ces images, afin de me mobiliser, me remettre en mouvement et transformer cette sidération en motion. La recherche prend enfin son nom : *atlas*. En référence à l’*Atlas Mnémosyne* de Warburg bien entendu, mais également en référence au titan condamné à porter sur ses épaules la voûte céleste (plus tard, cette voûte est devenue dans les représentations un globe terrestre). Il y a donc l’Atlas qui ploie sous le poids de ce qui sidère (les astres) et l’*Atlas* de Warburg qui organise, assemble et pense l’humanité par les images. Deux mouvements, à l’instar de ceux qui ont peuplé cette

recherche, comme un sac et ressac de mer : un qui subit et l'autre qui s'en saisit. Ou, comme le dit Georges Didi-Huberman : « exercer deux fois sa patience, une fois pour le pathos, une fois pour la connaissance » (Didi-Huberman, 2012). Se laisser sidérer, puis, penser l'objet de la sidération.

Nous l'avons vu plus haut, l'image d'information, dans sa production et sa circulation, soulève de nombreuses problématiques. Il y a donc une urgence de penser ces photographies, ces fragments du réel. Penser prend dans cette recherche plusieurs formes. La première est la documentation sur les images (sujet de l'image et comment est-elle véhiculée). Puis, les assemblages de type warburgien pour en faire émerger les fictions et les *Pathosformeln*. Certaines fictions sautent aux yeux, comme la Pietà, tandis que d'autres sont plus subtiles. En gros, penser ces images de la sorte revient à poser deux questions qui sont intimement liées l'une à l'autre : qu'est-ce que ces images disent ? Et que pouvons-nous/devons-nous dire de ces images ? Et finalement, il y a penser ces images par le corps, aspect sur lequel je reviendrai dans le chapitre trois. Pour le moment, je vais vous présenter quelques pensées par assemblages.

2.2.2 Penser sur le mur

En avril 2017, plus d'un an après les attentats de Bruxelles, je débute les assemblages d'images sur le mur de mon bureau. Plutôt que de les faire sur des cartons noirs, comme je le faisais dans *Pyrame et Thisbé*, ou à l'ordinateur, comme avec mes premiers assemblages d'images d'information, je choisis de travailler à même le mur. Il m'offre une surface beaucoup plus large, je peux donc plus aisément jouer de distances ou de rapprochements entre les images. Il m'offre également la possibilité de prendre du recul : m'éloigner et embrasser du regard l'ensemble des images choisies, afin de voir les mouvements qui s'en dégagent : les forces, les semblances et les dissemblances. Assembler sur le mur est, d'une certaine manière, une façon de me ménager de l'espace pour ne plus être acculée par les images. « La création consciente d'une distance entre

soi et le monde » sont les premiers mots d'Aby Warburg dans l'introduction de l'*Atlas Mnémosyne* (Warburg, 2012, p.54). Créer une distance entre soi et le monde, tel était le projet de l'*Atlas* de Warburg. Je préciserais, dans le cas de l'*atlas* de cette recherche qu'il s'agit plutôt de la création consciente d'une distance entre soi et les *représentations* du monde.

Ainsi, sur le mur de mon bureau, se sont constitué au fil des mois plusieurs constellations d'images. Les images d'information étant mon point de départ, j'y associais ensuite des représentations issues pour la plupart de l'histoire de l'art. J'ai colligé ces dernières de plusieurs façons : j'allais régulièrement au musée où je photographiais les images que je trouvais intéressantes, je fouillais les magazines et livres d'art ou encore, ratissais le Web en quête d'une image déjà vue, mais que je n'avais pas trouvée par ces autres moyens. Chaque jour pendant plusieurs mois, je me suis assise devant le mur et j'ai tissé des liens entre les images. J'ai passé de nombreuses heures à le regarder, comme s'il détenait en lui des clés de lecture ou une porte d'entrée vers de nouvelles configurations. Ponctuellement, je démontais et remontais le mur à nouveau, créant de nouvelles associations, délaissant certaines images au profit de nouvelles et ainsi de suite; le mur se réinterrogeait sans cesse. En guise d'exemple, voici trois itérations qui ont eu lieu au mois de novembre 2017. Je détaillerai ensuite certaines portions d'association, afin d'expliciter mon processus et en quoi cela m'a informée[11].

[11] Bien que le mur se soit resserré au fil du temps autour des représentations de la « crise des migrants », je fais néanmoins état de quelques associations, car elles ont nourri la création scénique d'*atlas*.

Figure 9. Trois itérations du mur réalisées en novembre 2017. © M. Prats, 2017

Les deux premières itérations du mur sont semblables en termes de quantité d'images, je n'ai fait que changer l'emplacement de certaines d'entre elles. Entre la deuxième et la troisième itération cependant, j'ai procédé à un tri et j'ai retiré plusieurs images. Le mur était divisé en quatre principales sections qui ont perduré au fil de ces réorganisations. La Figure suivante correspond à la deuxième itération du mur. La principale section, en bleu, rassemble des images de la « crise des migrants ». En effet, le mur étant un reflet de l'actualité, une bonne portion de celui-ci était dédiée aux images de migrant.es traversant la mer Méditerranée, l'Europe traversant alors cette « crise ». La section en vert est dédiée aux mouvements de foule, aux corps tendus dans une même direction. La section en jaune se penche sur la figure du tueur en relation avec la représentation des massacres et la section en rose se consacre à la mort de l'enfant et la figure parentale du soin[12].

[12] Je ne me penche pas sur les images du mur qui se trouvent en périphérie de ces principales sections, car elles ne se sont pas révélées, à mes yeux, porteuses de lien avec les autres images. Elles ont d'ailleurs, pour la plupart, été retirées lors de la troisième itération.

Figure 10. Constellation murale réalisée en novembre 2017. © M. Prats, 2017

La méthode d'association des images s'appuie en partie sur celle que j'ai mentionnée dans le premier chapitre, c'est-à-dire l'assemblage d'images basé sur les correspondances de forme (posture corporelle ou composition de l'image) et/ou de contenu. Composition et sujet des images; ces données leur sont intrinsèques. À cette étape de la recherche cependant, j'ai ressenti le besoin d'intégrer dans ma méthode d'association une dimension extrinsèque, qui renvoie à la question de la performativité des images. Que me *font*-elles ? Que convoquent-elles en moi ? Une dimension renvoyant à l'imaginaire, ou à ce que Bailly nomme l'imagination *structive* : une « créatrice de liens », « qui relie et active » et dont le chemin de liaison « *passe* par l'inconnu » (Bailly, 2020, p.71 à 73). C'est un imaginaire de la rencontre, où une image *en appelle* une autre. Elles ne sont pas forcément liées par des facteurs intrinsèques, c'est parfois une dimension *en dehors* des images qui surgit et qui lie entre eux des

éléments disparates en passant par l'inconnu. Il n'est pas aisé d'expliciter ce type de liens, puisque pour beaucoup d'entre eux, la raison de la liaison m'est relativement inconnue. Néanmoins, je considère ces liens tout aussi importants que les autres. Je tenterai d'ailleurs, dans ce sous-chapitre, d'expliciter certaines des associations qui ont perduré au fil des itérations du mur et qui ont nourri la création. Cela me permet d'introduire le dernier type d'assemblage d'images que j'ai effectué : les associations dramaturgiques, qui m'informent sur l'œuvre scénique à venir. Les images qui les composent ont parfois intégré le mur pour des raisons intrinsèques ou extrinsèques, mais leur présence perdure, malgré les différentes itérations et processus de sélection, pour des raisons dramaturgiques : parce qu'elles m'informent sur l'esthétique de l'œuvre à venir, parce qu'elles détiennent en elles des informations sur le propos ou parce qu'elles nourriront les discussions que je souhaite avoir avec l'équipe. Il est d'ailleurs intéressant de préciser que les associations d'images cumulent souvent plusieurs types d'assemblages. C'est ce que je tenterai d'expliciter dans les prochaines lignes, en me penchant sur la section du mur dédiée aux mouvements de foule. Il est à noter, pour faciliter la lecture des associations, que lorsque les images se touchent, cela signifie qu'une association a lieu entre elles, ce qui n'est pas le cas lorsqu'elles ne sont pas en contact. Un groupement d'images recèle donc plusieurs sous-groupes d'associations.

Figure 11. Détail de la constellation murale, section sur les mouvements de foule. © M. Prats, 2017

Il y a deux sections dans cet assemblage d'images sur les mouvements de foule : celle du haut, où les corps tendent majoritairement vers une verticalité et celle du bas, où les corps tendent en horizontalité (les flèches bleues témoignent de ces directions). Dans les images encadrées de rose, il y a un protagoniste (entouré de vert) qui génère un mouvement différent de celui du reste du groupe. Dans l'image où un groupe d'hommes tendent les mains en direction d'un hélicoptère qui leur distribue des vivres[13], un homme ayant reçu un paquet de nourriture quitte le groupe en se dirigeant vers la gauche de l'image. Il agit, dans la composition générale, comme un contrepoint. J'ai associé cette portion de l'image à une photo de rugby (Rogers, 2015), où celui qui tient le ballon a une posture corporelle très similaire (encerclé en vert également). Il s'agit d'une association intrinsèque, due à la posture d'un des protagonistes. Des associations analogues ont lieu avec les images situées au-dessus : il y a l'*Ouverture du cinquième Sceau* ou *La Vision de Saint-Jean* du Greco (1608-1614) et une photo de grues mécaniques issue de *Nine Eyes of Google StreetView* de l'artiste Jon Rafman (2008). Dans les trois cas, incluant la photo prise au Pakistan, il y a des ressemblances de postures, soit une tension vers le haut, mais il s'agit également d'une association extrinsèque aux images. Elles sont, pour moi, liées par un état similaire à celui de l'attente. Tendu.es vers le ciel, il.elles attendent qu'une entité (humaine ou divine) active quelque chose dans leur réalité : les grues attendent un.e opérateur.trice, les protagonistes de l'*Ouverture du cinquième sceau* implorent Dieu et reçoivent du ciel les toges de leur salut, et les survivants des inondations tendent les mains pour recevoir des vivres. Il y a dans ce trio d'images, une information sur mon imaginaire : lorsque je vois des humains ou des objets tendus vers le haut, j'y vois une forme d'imploration divine. Cet imaginaire, qui est le mien, est néanmoins le fruit de la culture dans laquelle

[13] Cette photo a été prise par le photographe Arif Ali à la suite des inondations ayant eu lieu au Pakistan en 2010. Crédit photo : AFP/Arif Ali

j'ai été élevée. C'est un imaginaire situé, qui m'informe sur les fictions et les récits qui m'ont été transmis. Dans ce cas-ci, il s'agit de récits religieux et plus précisément, catholiques. Ainsi, il s'est révélé important de considérer l'imagination structive au même titre que les autres types d'association, car elle permet de révéler ce qui jusque-là était descendu « sous la conscience » (Bailly, 2008, p.12) et me situe, de plus, en m'informant sur *comment* et *d'où* je pense les images.

Dans la section inférieure, l'image centrale de l'assemblage montre une jeune femme afro-américaine, Ieshia Evans, faisant face aux policiers lors d'une manifestation de Black Lives Matter (Bachman, 2016). Un étrange mouvement se dégage de cette photo. La femme est immobile, les policiers, quant à eux, semblent habités par un double mouvement. La répartition de leur poids sur leurs jambes laisse penser qu'ils viennent tout juste d'amorcer un mouvement de recul, mais que jusqu'avant la prise du cliché, ils avançaient vers elle. À gauche de cette image, j'ai associé deux images très différentes : une autre photo de rugby (Capriotti, 2017) et une peinture représentant Zénon et ses disciples (Carducci, 1588). Il y a des liens de postures, encore une fois, mais ce n'est pas tout. Ces rugbymans fonçant à toute allure m'ont fait penser à la violence des policiers envers la population afro-américaine et les policiers antiémeute envers les manifestants en général. L'image de Zénon, quant à elle, nécessite que je m'y penche plus longuement, car elle fait partie de ces images qui m'informent sur la dramaturgie. Zénon d'Élée est un philosophe de l'antiquité, surtout connu pour ses « paradoxes », des problèmes mathématiques dans lesquels le mouvement est considéré comme une suite de points fixes dans l'espace. De par ma pratique du tableau vivant, cette image renvoie à mon processus de recherche-création. J'ai commencé, grâce à cette image, à envisager le travail scénique comme une suite de points fixes sur scène, des lieux de *rendez-vous* avec différentes images. J'y reviendrai dans le troisième chapitre. Enfin, dernier élément important de cette image, on peut apercevoir à droite deux portes au-dessus desquelles il est écrit respectivement *Veritas* et *Falsitas*, qu'on pourrait traduire par vérité et fausseté. Zénon montre la direction de la porte de

la vérité, où il dirige ses disciples. Cette dialectique entre le vrai et le faux renvoie inévitablement à la question du devoir de vérité des images d'information, dont il a été question précédemment. Fragmentaires et soumises à un marché de l'image, elle se situent plutôt entre les deux portes, quelque part entre le vrai et le faux, où il n'est pas réellement possible de faire la part des choses. Ensemble, la vérité et la fiction forment un tout, profondément imbriqué dans la façon dont nous expérimentons l'existence. Cette image de Zénon, en plus d'avoir des correspondances intrinsèques de postures corporelles avec les autres images, génère en moi des associations qui m'informent sur le sujet de ma recherche et le projet de création. Enfin, la dernière image importante, qui relève d'une association extrinsèque, est celle de gauche. J'appelle cette image *le petit garçon*, mais il s'agit d'un extrait du retable *La Madone et la famille Pesaro*, du peintre Le Titien (1519). Le segment choisi se situe dans la partie inférieure droite du tableau global et montre quelques membres de la famille, agenouillés devant la Madone. Dans ce tableau, où l'ensemble des regards des protagonistes sont orientés vers la Madone, un jeune garçon (encerclé en vert), détache ses yeux de l'action principale pour les poser sur celui ou celle qui regarde le tableau. Dans la composition générale, il agit, au même titre que les autres protagonistes encerclés en vert, comme un contrepoint. Quelqu'un qui ne se dirige pas dans la même direction que les autres. Dans ce cas-ci précisément, le petit garçon semble prendre part à l'action du tableau, tout en étant conscient de la présence d'un regard témoin. Il est ainsi conscient d'une autre dimension, d'un autre espace-temps, le nôtre en l'occurrence. Ce petit garçon adresse quelque chose à notre regard, il nous dit « je vous vois regarder ce tableau ». Puisque cette recherche tente de penser l'image, et donc s'articule autour du fait de voir, intégrer ce tableau qui m'habite depuis longtemps me semblait essentiel. Je l'ai donc associé à l'image de la jeune femme faisant face aux forces policières, car la puissance qui se dégage de son immobilité relève pour moi d'une force, comme si elle était en contact avec quelque chose qui nous est invisible, une autre dimension. Je précise que cette association extrinsèque, basée sur l'imagination *structive* recèle encore beaucoup

d'inconnu pour moi. Il y a néanmoins, dans cette introduction à l'image du petit garçon, des éléments importants sur lesquels je reviendrai ultérieurement.

Cet assemblage sur les mouvements de foule est le fruit de plusieurs types d'associations, qui m'ont permis de me documenter sur les images, de les réfléchir en relation avec les autres et d'informer la création à venir. Ceci s'applique à toutes les sections du mur. Ainsi, le mur me permet de penser les images *pour* elles et *entre* elles. Il offre à mon regard une association de récits, d'esthétiques, qui m'informent tant sur ce que les images véhiculent (informations intrinsèques), tant sur ce qu'elles convoquent en moi (extrinsèques), que sur la dramaturgie du projet à venir. J'estime que les associations d'images qui perdurent malgré les différentes reconfigurations du mur recèlent de la pensée et qu'elles ont *quelque chose à me dire*. Penser sur le mur revient donc à me documenter, tant sur les images que sur mon imaginaire. Cela me permet de prendre du recul par rapport à ce qui me sidère, de réduire cette impression d'être acculée, tout en enclenchant un processus de réflexion et de connaissance.

2.2.3 Considérer

Novembre 2017, juste après avoir réalisé ces assemblages sur mon mur, je m'envole vers Paris pour participer à un colloque sur la photographie au théâtre[14], durant lequel je vais présenter mes recherches sur l'image et des pistes de mise en corps, sur lesquelles je reviendrai dans le chapitre trois. Le matin suivant mon arrivée, je sors faire quelques courses dans le quartier où je suis hébergée avant de me diriger vers l'INHA, où doit se dérouler le colloque. Un homme m'aborde à l'épicerie. Il dit qu'il a faim, il me demande si je peux lui acheter un yogourt. Je suis surprise par la précision

---

[14] https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2017/novembre-2017/la-photographie-au-theatre-xixe-xxie-siecles.html

de sa requête. D'habitude, les gens demandent de l'argent, lui désire un yogourt. Je lui réponds oui. En attendant notre tour à la caisse, je lui demande s'il habite Paris depuis longtemps, pressentant que son arrivée est relativement récente. Il m'explique qu'il vient du Mali, il a fui ici pour trouver refuge, il dort dans la rue, il a froid, il ne savait pas qu'il faisait si froid à Paris. Nous sortons de l'épicerie, je ne sais que lui dire, je lui souhaite que sa situation s'allège rapidement, nous nous séparons. Sur le chemin me séparant de l'INHA, je croise plusieurs abris de fortune de migrant.es. Au-delà du fait qu'elle m'ait bouleversée, si je raconte cette histoire personnelle, c'est qu'elle a entrainé une prise de conscience et une – dernière – réorientation du sujet de ma recherche.

J'ai constaté que ce n'était pas un hasard si une portion considérable du mur de mon bureau était déjà, avant même d'aller à Paris, constituée d'images de migration. Bien sûr, ces images défrayaient alors les manchettes, mais ce n'était pas tout. Ayant moi-même migré plusieurs fois, je me suis souvent frottée à des administrations racistes et des procédures injustes pour obtenir des papiers, alors que je suis blanche, canado-européenne et que je parle la langue des pays où je me suis installée. Chaque fois, je me suis demandé ce que devaient subir les personnes ayant moins d'atouts que moi en main. À quelle violence font-elles face ? Sensible à ces problématiques, je me suis impliquée entre 2012 et 2015 auprès d'organismes bruxellois venant en aide aux personnes demandeuses d'asile. À mon retour à Montréal en 2015, je n'ai pas immédiatement repris ces activités de bénévolat et me suis concentrée sur ma recherche. Pendant les mois précédant cet événement, j'ai épluché l'actualité, conservé des images et assemblé ces dernières sur mon mur. J'ai tenté de penser ces images, j'étais donc en relation avec les représentations de réfugié.es depuis mon bureau, mais j'étais coupée de « la réserve de partage, de liens » (Macé, 2017, p.23) que j'entretenais jusqu'alors avec les personnes qui vivent ces bouleversements. Cet événement parisien a eu pour effet de me remettre en lien avec la réalité. De mettre un visage, un souffle, un mouvement, bref, de redonner vie au sujet des images que j'analysais. Comment avais-

je pu m'en écarter tout ce temps ? Étais-je restée sidérée par les images, malgré mes efforts pour me mettre en motion ?

Dans le magnifique essai *Sidérer, considérer* (2017), Marielle Macé se penche sur la réalité des migrant.es en France. « Il semble difficile, dit-elle, pour le spectateur accoutumé aux images massives, synthétiques, désinvesties, de la misère et de la violence (…) d'y voir des existences vécues, dans leur aventure, leur concrétude, leur quotidien, leur intimité psychique » (Macé, 2017, p.27). Face à la sidération que cette réalité provoque, Macé propose, en réponse, la considération. Comme un supplément à la « connaissance » (Didi-Huberman, 2012), la considération est donc venue s'ajouter à mon projet de penser les images. Car pour Macé, la considération ne se limite pas à simplement regarder (comme le latin *considerare* pourrait le laisser entendre, c'est-à-dire regarder avec attention les astres), il s'agit d'y voir des *existences vécues*. Elle distingue également le sujet de la sidération de celui de la considération, renvoyant inévitablement à la séparation entre le sujet de l'image et l'image elle-même :

> Le sujet de la sidération n'est pas celui de la considération. Le sujet de la sidération voit l'extraordinaire des campements, le retrouve, il se nourrit d'images où il reconnaît la relégation, la misère, la souffrance auxquelles il s'attend – et dans cette reconnaissance est sa vertu, sa compassion; mais ici « l'abondance des représentations visuelles masque la faiblesse des informations, des analyses et des débats politiques » (Michel Agier). Le sujet de la considération, lui, devrait regarder des situations, voir des vies, juger, tenter, braver, et travailler à se rapporter autrement à ceux auxquels il fait ainsi attention, et par les vies desquels il devrait aussi pouvoir être surpris. (Macé, 2017, p.26)

L'événement de Paris m'a confrontée à la réalité, à l'expérience individuelle et humaine de cette migration : *je viens du Mali, j'ai voyagé, il fait froid ici et j'ai faim*. Son expérience, bien que probablement similaire à d'autres, est celle de l'humain que j'ai croisé, au moment où je l'ai croisé. Elle ne peut être rendue générique, à l'inverse

des « images massives » et « synthétiques » qui défraient les manchettes. Cette expérience s'est tissée dans un contact, dans une relation momentanée qui n'est pas passée par une surface en deux dimensions. Et cette expérience m'a bougée, mue, remuée, chamboulée, bref, elle m'a mise en mouvement.

J'en ai fait mention plusieurs fois : l'image d'information est un brouillamini entre le sujet et l'objet de l'image. Cet état de fait m'a posé, tout au long de ma recherche, de nombreuses questions, auxquelles, pour beaucoup, je n'ai su répondre. Comment travailler sur les problématiques liées à l'image d'information en elle-même, sans toutefois occulter qu'il s'agit de vies ? Après cette rencontre à Paris, penser ces images depuis mon bureau ou en salle de répétition ne me semblait plus suffisant. Si je désirais considérer ces images, il me fallait aussi « voir des vies ». Il me fallait les en-visager. À mon retour de Paris, j'ai commencé à faire du bénévolat au Pont, un organisme montréalais d'hébergement pour demandeur.euses d'asile. Pendant l'année qui a suivi, je m'y suis rendue une journée par semaine pour aider des familles hébergées à trouver un logement, du travail, les orienter dans la ville, leur faire découvrir les ressources disponibles. De plus, dans le cadre d'une émission radio que j'ai animée sur les frontières[15], je suis allée à Roxham road, à la frontière des États-Unis, avec un artiste et une chercheuse spécialisée en droits internationaux, où j'ai assisté, par hasard, à l'arrivée d'une famille. J'ai colligé des informations sur le droit des migrant.es, sur les lois. Bref, en parallèle au travail sur les représentations, j'ai entamé un travail de considération, qui, pour moi, a pris la forme de l'engagement. Je ne m'étendrai pas sur ce sujet au-delà de ces quelques lignes, car cet engagement n'a pas modifié de manière

[15] https://soundcloud.com/magnetobalado/creer-autour-des-murs-et-des

visible mon travail de recherche. Il l'a toutefois nourri considérablement en filigrane, en plus de me permettre de muer, d'une autre manière, la sidération en motion.

À la suite de cet événement parisien, j'ai fait le choix de resserrer le bassin d'images d'information aux représentations de la « crise des migrants ». Il s'agit de l'ultime précision du sujet de ma recherche.

2.3 Depuis la côte : « nous » face à « eux »

La « crise des migrants » désigne l'augmentation, dans les années 2010, du nombre de migrant.es arrivant en Europe et atteignant des sommets autour de 2015. Selon les données de l'Agence des Nations Unies pour les Réfugiés (UNHCR), les principaux pays d'origine de ces personnes se rendant en Europe pour y trouver refuge sont la Syrie, l'Afghanistan, le Nigeria, la République Démocratique du Congo, la Guinée et le Soudan du Sud. Il existe plusieurs routes empruntées par ces personnes déracinées, dont la majorité recoupent d'importantes portions terrestres et, bien souvent, une portion maritime. Entre 2015 et 2018, j'ai colligé plusieurs dizaines d'images de cette crise, principalement issues de journaux papiers et Web. Environ 75% de ces images montrent l'arrivée de migrant.es par bateau, contre environ 10% de déplacements terrestres et 15% de photos prises dans des camps [16]. Ainsi, la plupart des représentations de cette crise qui ont circulé en Occident sont celles d'embarcations maritimes arrivant en Europe, photographiées depuis la côte grecque ou italienne.

---

[16] Il est à noter que je n'ai pas trouvé de données statistiques sur la couverture médiatique en image de cette crise, je m'appuie donc sur les observations que j'ai menées entre 2015 et 2018, années où j'ai ratissé la presse papier et web.

Le photographe[17] est face aux migrant.es qui se dirigent vers son objectif. Depuis la côte, il capture ce mouvement d'avancée en sa direction. « Celui qui fait une image construit la place du spectateur » disait Mondzain (Mondzain, 2017), le photographe aménage ainsi l'espace qu'il réserve à notre regard. Il est intéressant de noter que, dans cette *construction*, le photographe ne prend pas les photos *depuis* le groupe, *dans*, *avec* ou *parmi*. Il en est séparé. Non pas par l'arrière, où depuis la queue du groupe il pourrait photographier des migrant.es de dos, en motion vers un horizon qu'eux.elles et le photographe partagent, il s'en détache au contraire plutôt par l'avant : c'est un face à face, dans lequel les migrant.es avancent vers l'objectif. Il existe ainsi une césure entre ces gens et le photographe, césure qui sera reconduite lorsque cette image sera publiée et que des milliers de regard se poseront sur celle-ci. « Eux » sur l'eau, face à « nous » sur la côte[18].

Or, pour ces personnes qui migrent, la portion méditerranéenne, bien que très dangereuse, ne représente qu'une parcelle du long chemin qu'elles ont parcouru pour arriver en Europe (UNHCR, 2019, p.6). La question se pose donc : pourquoi les migrations par bateau sont-elles les plus représentées ? Pourquoi ce type de migration est-il l'emblème de la « crise des migrants » ? Tout comme le décalage rencontré en étudiant les représentations de *Pyrame et Thisbé*, j'ai constaté que le type d'images de

---

[17] Dans cette portion du texte, j'ai privilégié le masculin à l'écriture inclusive car les images que j'ai choisies ont toutes été prises par des hommes. Fait à noter : il y a encore un écart marqué entre la proportion de femmes et d'hommes dans le métier de photojournaliste. Selon une étude du World Press Photo réalisée en 2015, les femmes représentent 15% de la profession.

[18] En 2016, lors d'un débat sur la couverture médiatique de la crise organisé par l'UNESCO, l'universitaire Jacco van Sterkenburg affirmait que les médias écrits donnent une image réductrice des réfugié.es, « qui sont considéré.es soit comme une menace […] soit comme un groupe de victimes » (UNESCO, 2016). Victime ou menace, il affirme que dans les deux cas, les questions humaines et les similitudes entre « eux » et « nous » ne sont ainsi pas adressées et augmentent cet effet de césure entre les nouveaux arrivants et la population d'accueil.

migration n'était pas le reflet exact des routes empruntées. En quelque sorte, la proportion des événements représentés ne correspond pas forcément aux faits. Ne connaissant pas la réalité de terrain, je ne peux me prononcer sur les raisons qui poussent les photojournalistes à privilégier les photographies d'arrivées de bateaux depuis les côtes européennes, celles-ci étant sans doute d'ordre logistiques et sécuritaires (il est sans aucun doute moins risqué d'attendre sur les côtes méditerranéennes européennes que de parcourir avec les migrant.es les routes qu'il.elles empruntent, aux géographies parfois dangereuses ou en zones de guerre). Mais, outre ces raisons pratiques, il est également probable que ces images recèlent en elles une puissance d'évocation supérieure à d'autres types d'images de migrations (terrestres ou par avion). Pour fouiller plus avant cette probabilité, j'ai appliqué les principes de l'image élaborés lors de mes analyses des représentations de *Pyrame et Thisbé*. Ce qui en est sorti a confirmé que la prégnance d'images de migrations par voie maritime n'était probablement pas seulement due à des questions pratiques, mais qu'elles remplissaient également les critères de lisibilité, de spectacularité et de survivance (fictions).

La mer, un bateau, des gens qui y sont entassés; ces composantes suffisent pour que nous comprenions qu'il s'agit d'une navigation nécessaire. L'image « raconte l'histoire » (« Photojournalisme : le World Press Photo, de retour à Montréal », 2019), elle est lisible, un coup d'œil suffit pour en comprendre les enjeux de survie. Cette composition d'image rencontre également les exigences de spectacularité. En effet, puisqu'il est dangereux de traverser la mer sur de si petites embarcations, l'image « frappe la vue » (Larousse) par sa dimension potentiellement tragique. Le dernier principe, sur lequel je m'arrêterai plus longuement est la survivance. Elle agit comme un seuil, qui ouvre sur d'autres représentations que l'image convoque. Appliquée au domaine de l'information, la survivance renvoie dans plusieurs cas à nos fictions occidentales (par exemple, à l'iconographie chrétienne dans le cas des Pietà et des inondations au Pakistan) et sert indirectement à les nourrir. Ainsi, une fois que j'ai

circonscrit le bassin d'images de migrations sur lesquelles je souhaitais me pencher, l'essentiel de mon travail fut ensuite de faire jaillir de ces images les *autres images* qu'elles convoquaient, intrinsèquement ou extrinsèquement. C'est là-dessus que je me pencherai dans le présent sous-chapitre, ainsi que sur la figure de Méduse, qui s'est imposée comme une fiction majeure, et sur d'autres, plus subtiles, qui ont jailli au fil des assemblages d'images. Voici le mur tel qu'il était lors de sa dernière itération, en février 2018, alors que je commençais les répétitions.

Figure 12. Constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

2.3.1 Celle qu'on ne peut regarder

Avant de me pencher sur chacune des sections de ce mur, je me permets de faire un détour par la figure de Méduse, qui prit, de manière inattendue, une place centrale dans

le projet. Lors d'un dîner avec Marie-Christine Lesage, codirectrice de ma recherche, au lieu d'employer le terme sidérer, elle dit « méduser », en parlant de l'effet performatif des images. J'avais en effet souvent employé ce terme, en tant que synonyme de sidération, mais je ne sais pourquoi, le fait de l'entendre ce jour-là de la bouche d'une autre personne, le mot méduser se déposa en moi et se distilla dans tous les recoins de ma recherche. Je réalisai alors que la figure de Méduse était partout : dans les images qui composent le centre du mur, dans ma pratique du tableau vivant (les corps devenant statues), dans le costume que nous fabriquions pour la création, dans le synonyme méduser/sidérer et jusque dans l'histoire de la Gorgone, qui croise Atlas sur sa funeste route, et dont les analyses du mythe renvoient aux questions sur l'image. Bref, comme un éléphant dans la pièce, trop présente, je ne l'avais jusqu'alors pas vue. Je détaillerai au fil du mémoire les différentes couches où Méduse s'est révélée comme une figure centrale, à mon grand étonnement. Pour le moment, je vais simplement rappeler les grandes lignes du mythe, qui guident plusieurs interprétations de l'image dont il sera question dans ce sous-chapitre.

Méduse habite aux limites de l'Hadès. Sœur de deux autres Gorgones, elle est la seule des trois à être mortelle. Un jour, Polydectès envoie Persée, un demi-dieu grec, pour tuer Méduse. Ce dernier parvient à lui couper la tête sans la regarder directement, évitant ainsi d'être changé en statue. N'ayant pas perdu ses propriétés pétrifiantes, Persée use ensuite de la tête de Méduse comme d'une arme, changeant en pierre les ennemis qu'il croise sur le chemin du retour. S'articulant autour du regard et de la pétrification, le mythe fut maintes fois considéré comme une allégorie de l'image. Dans son livre *La mort dans les yeux*, Jean-Pierre Vernant fait le parallèle entre le regard pétrificateur de Méduse et l'acte d'*imagement* : « le peintre immobilise, transforme en image le spectacle qu'il a sous les yeux » (Vernant, 2002). Méduse agirait ainsi comme l'artiste ou le.la photographe, immobilisant dans l'éternité le sujet de son regard. Suivant cette logique, le fait d'immobiliser les corps des interprètes au plateau fait également de moi une sorte de Méduse. Il y a donc la Méduse-artiste qui crée l'image

par son regard et dont l'acte d'imagement se perpétue même au-delà de sa mort, lorsque Persée use de sa tête pour transformer en pierre ceux.celles qu'il croise. Cette interprétation offre de multiples avenues de création qui ont grandement nourri le laboratoire scénique *atlas*.

Cette interprétation me semble cependant incomplète, au regard de ma recherche sur les images de migration, car elle occulte plusieurs dimensions du mythe, sur lesquelles je vais me pencher dans les prochaines lignes, afin d'élaborer une autre allégorie de l'image, que je nomme le Gorgonéion-image. Séparée du corps et de la vie qui l'habitait, le Gorgonéion (tête décapitée) continue d'agir en dehors du vouloir de Méduse. Il y a ainsi séparation entre le sujet, la Gorgone, et l'objet, le Gorgonéion, dont les propriétés restent intactes. Méduse est mortelle, mais son *imago* (masque mortuaire) ne l'est pas. Tout comme les images, une « prise » (Bailly, 2020, p.19) est ainsi effectuée sur le déroulé de la vie : la prise est intemporelle, son pouvoir aussi, tandis que le sujet de la prise a une durée, et avec elle, une fin. Dans le cas de Méduse, cette *prise* a des facultés dont elle se trouve dépossédée au moment de sa mort :

> « Un transfert de pouvoir a lieu dont Persée est l'agent. Méduse est morte décapitée et le pouvoir jadis sauvage, incontrôlable (…) est maintenant à [sa] disposition (…). Un pouvoir intact mais désormais contrôlé à certaines fins selon des stratégies diverses, religieuses, militaires ou esthétiques » (Le Run, 2005)

Persée se saisit de l'*imago* de Méduse, le pouvoir dont elle était porteuse est ainsi transféré lors de la décapitation et Persée l'use selon des stratégies diverses. Ce qui était jusque-là vivant et *incontrôlable*, devient contrôlé et, qui plus est, objet de contrôle, puisqu'il immobilise quiconque regarde le Gorgonéion. Cette interprétation du mythe que je tente d'élaborer, faisant de ce dernier une métaphore de l'objet-image, et dont la naissance est issue d'un transfert de pouvoir, renvoie aux images d'information,

puisqu'elles sont sidérantes, détachées des personnes qui y figurent et peuvent servir à leur dépens à des fins diverses. Ainsi, le pouvoir n'est pas entre les mains des personnes photographiées, il appartient plutôt à celles qui fabriquent et diffusent les images. De plus, tel que développé dans le premier chapitre, l'image est une extraction figée du réel, qui s'offre à voir frontalement, tout comme le Gorgonéion, qui nécessite d'être vu de face pour être pétrifié.

Le dernier point que je souhaite aborder concernant Méduse est qu'elle incarne, selon Jean-Pierre Vernant, la figure de « l'Autre » (Vernant, 1985, p.82). Elle habite au sud de la Méditerranée, aux limites de l'Hadès, sur des terres qu'on situe aujourd'hui près de la Lybie. Persée, quant à lui, incarne la figure de l'Occident, envoyé pour décapiter, et ainsi, contrôler l'étrangère. Ici jaillit encore la métaphore du « nous » et « eux », l'Occident et les autres, où l'on pourrait considérer que Persée agit comme le photographe ou le reporter, envoyé pour prendre et ramener le Gorgonéion-image, qui servira ensuite le pouvoir.

Pour toutes ces raisons, Méduse est devenue centrale dans ma recherche, jusqu'à devenir l'une des principales fictions du projet. Au fil du temps, je l'ai intégrée au mur, afin d'observer comment ses représentations s'inscrivent en relation avec les autres images. Y a-t-il un écho, des liens possibles ? J'ai également pris conscience que je la regardais, jour après jour, sans être pétrifiée. De cette constatation est née un angle, une prise de position : Méduse est devenue l'allégorie des migrant.es qui traversent la Méditerranée et dont l'imago sidérant sert à des fins politiques. Si au lieu de détourner les yeux, j'apprenais à les regarder ?

2.3.2 Des méduses et un *atlas* : penser sur le mur

Dans ce sous-chapitre, je détaillerai brièvement chacune des cinq sections qui composent le mur. Toutes prennent leur source dans les deux images du centre, en vert, section justement surnommée les Méduses. Se déploie ensuite vers la gauche la section en bleu, qui se penche sur le danger en mer, les sections de droite, en rose, où se décline le motif de verticalité dans un bateau, et en violet, l'arrivée à la terre. Enfin, la section du haut, en jaune, est une réflexion plus globale sur le projet et se déploie autour de la figure de Persée.

Figure 13. Sections de la constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

La première section, en vert, est composée de deux images, autour desquelles se déploient en étoile l'ensemble des autres représentations. Il y a le tableau *Scène d'un*

naufrage de Théodore Géricault, surnommé *Le Radeau de la Méduse* (1818), et une photographie de Serguey Ponomarev, prise depuis les côtes de Lesbos en Grèce (2015), montrant une embarcation de migrant.es arrivant en Europe. Surnommée par la presse la *Méduse contemporaine*, cette photographie fait écho à la peinture de Géricault : un bras tendu agitant un tissu (les personnages entourés de vert) et une embarcation précaire; plusieurs liens formels existent entre les deux images, comme si l'une était le miroir de l'autre.

Figure 14. Section centrale de la constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

Cette association d'image est donc intrinsèque, due aux similitudes de postures et de leur composition. Mais ces deux images diffèrent radicalement lorsqu'il est question de leur sujet respectif. Tout comme la *Pietà de Bentalha* (Zourar, 1997), l'écho de Géricault au sein de la photographie de Ponomarev pose question. Le tableau relate un épisode tragique de l'histoire de la marine coloniale française, où on y voit le naufrage de la frégate Méduse, alors en route vers le Sénégal afin d'entériner le passage des comptoirs commerciaux des mains des britanniques aux mains des français. Cette peinture étant le récit d'une entreprise coloniale, n'est-il pas indélicat de faire ouvertement référence à celle-ci lorsqu'il est question d'une migration pour trouver

refuge ? Encore une fois, on assiste à une sorte de colonisation sémantique et iconique, faisant place à des glissements de sens qui sont problématiques. Georges Didi-Huberman, dans le livre *Passer, quoi qu'il en coûte*, explique d'ailleurs, au sujet de la locution « crise des migrants », qu'il s'agit d'une inversion du « processus de colonisation réelle en fantasmes de persécution et en peur panique de se retrouver colonisé par les étrangers » (Didi-Huberman, 2017, p.78). Ces deux représentations surnommées Méduses, ainsi associées, sont la concrétisation imagée de ce glissement paranoïaque, où depuis la côte, nous les voyons arriver. Notre Méduse coloniale fait face à leur soi-disant Méduse coloniale. C'est la raison pour laquelle j'ai fait de cette association le point central du mur, car elle me semblait bien articuler le type de correspondance dans lequel l'utilisation de la *Pathosformeln* se révèle problématique.

Figure 15. Section gauche de la constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

La Figure 15 montre la section de gauche, entourée de bleu, qui s'articule autour du danger en mer. Cette section prend sa source dans le tableau de Géricault et se décline en trois paliers, dont les photos encadrées en rose montrent les pivots. De haut en bas, les paliers se déclinent ainsi : la tempête, la noyade et le regard. Composé de trois peintures et deux photographies, le palier du haut tente de mettre en lumière les parallèles existant entre deux représentations du Déluge (École flamande, 1590; Martin,

1852) le *Radeau de la Méduse* (Géricault, 1818) et deux photographies prises en Méditerranée en 2016 par Mathieu Willcocks. Elles sont associées par la similarité entre les postures corporelles (encerclées en vert) et les représentation du ciel (encerclé en bleu pâle). L'ensemble des images composant ce palier est en effet marqué par la présence de la mer, d'une embarcation plus ou moins précaire et d'un ciel mitigé. Dans chacune, le ciel foncé présage d'une tempête ou d'orages violents, mais il y a également des éclaircies qui percent les imposants nuages sombres. Ce motif esthétique, le dévoilement du ciel et apparition de la lumière, est souvent observé dans l'histoire de l'art et est considéré comme symbole de la présence divine (Vasak, 2018, p.84). La lumière annonce l'accalmie, l'intervention du divin. Ce motif du nuage percé est le même dans les photographies prises par Willcocks. Il était alors photographe attitré du Topaz Responder, un des bateaux de sauvetage de l'organisation humanitaire maltaise MOAS (Migrant Offshore Aid Station). L'une des images montre d'ailleurs une distribution de gilets de sauvetage. J'ai associé ces images pour les facteurs intrinsèques susmentionnés et pour le parallèle entre l'intervention divine et l'intervention de sauvetage (terme d'ailleurs fortement connoté religieusement) que ces associations ont mis en lumière. C'est à partir de cette dernière image que se déploie ensuite le palier du centre. Celles qui la touchent montrent respectivement des gilets de sauvetage flottant en mer et échoués sur une plage (Tzortzinis, 2015). Ambiguës, ces images reposent sur une empreinte, une présence en creux, le gilet renvoyant à une absence du corps qui l'a peut-être porté. Je n'ai pas trouvé suffisamment d'information sur ces images pour savoir si elles témoignent de noyades ou simplement de gilets abandonnés. Je les ai cependant trouvées en tête d'articles faisant état d'échouement d'embarcations au large, laissant présager que ces gilets sont la trace de noyades[19].

[19] Je précise que les images utilisées dans les articles ne sont pas systématiquement des représentations des événements relatés. Cela rend difficile la documentation et c'est, une fois de plus, une utilisation questionnable de l'image d'information, qui sert parfois à appuyer, illustrer, un propos qui n'est pas systématiquement relié au contenu de l'image. Cela renvoie à l'aspect fragmentaire des images d'information et la difficulté que j'ai éprouvée, tout au long de cette recherche, à trouver plus de détails

Missing Migrants, un projet chapeauté par l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM), tente de comptabiliser les personnes disparues ou décédées chaque année. La grande majorité des décès comptabilisés à ce jour sont ceux ayant eu lieu lors de la traversée de la Méditerranée, mais l'organisation affirme manquer de données sur ces disparitions. Le gilet de sauvetage devient dans certains cas la seule trace de ces personnes disparues en mer. J'ai donc associé ces images à une photo de méduses échouées sur la plage (Shutterstock, 2015). Enfant, lorsque j'allais visiter ma famille en Catalogne, j'ai souvent vu la mer Méditerranée rejeter les méduses par dizaine. C'est donc une association intrinsèque, étant donné les similitudes visibles, et extrinsèque, associée à mes souvenirs d'enfance et à cette autre forme que prend méduse, dont l'animal fut d'ailleurs nommé ainsi d'après la figure mythologique. La dernière image de ce palier – et non la moindre – qui constitue le pivot vers le suivant, est la photographie du petit Aylan Kurdi, prise sur les plages de Bodrum, en Turquie (Demir, 2015). Cette image, montrant un enfant de trois ans rejeté par la mer est, à l'inverse de celle des gilets de sauvetage, un plein, voire un trop-plein. Terrible, sensationnelle, elle montre, elle impose au regard ce que nous ne voulons pas voir. Elle détient des propriétés qui font d'elle une image marquante : lisibilité, spectacularité. J'ai longtemps hésité à l'intégrer au mur, pour ne pas reconduire la – déjà large – diffusion de cette image, mais elle est apparue essentielle dans cette constellation, car en plus d'être le moule inversé des gilets de sauvetage, elle faisait écho, pour moi, à cette peinture dont j'ai parlé précédemment que j'ai nommée *le petit garçon*. Conscient de deux dimensions, ce dernier agit tant dans l'image, prenant part à l'action générale, qu'en dehors de celle-ci, par le regard qu'il pose sur nous. Je l'ai donc rapprochée de celle d'Aylan Kurdi, du fait qu'ils soient deux petits garçons bien sûr, mais surtout

---

sur les images : où ont-elles été prises, que montrent-elles exactement, qui sont sur les images ? Des questions, bien souvent, restées sans réponse.

parce que leur pouvoir d'action dépasse celui de l'image. Puisque la photographie d'Aylan Kurdi a momentanément changé l'opinion publique, son champ d'action a en quelque sorte largement dépassé celui du moment où il a été photographié. Le petit garçon, enfin, fait pivot vers la dernière image de cette section, *Méduse Murtola* du Caravage (1597). Ainsi placé entre Aylan Kurdi et la Méduse, il semble me dire qu'on ne risque rien à les regarder. Ce troisième palier est ainsi constitué d'associations extrinsèques aux images, dont les rapprochements, au contraire des autres paliers, ne révèlent rien de majeur sur notre cadrage esthétique occidental des douleurs de l'Autre, mais permet de réfléchir à des questions générales et dramaturgiques sur la fonction du regard.

Figure 16. Section droite de la constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

Cette Figure montre les sections de droite, qui prennent toutes deux leur origine dans la photo de Ponomarev surnommée la *Méduse contemporaine*. La section en rose, qui descend vers le bas, se décline autour du motif de la verticalité. Toutes les images, à l'exception de la dernière, sont composées d'une ou plusieurs personnes qui créent un effet de verticalité au sein de l'embarcation. Les trois photographies, incluant celle de

Ponomarev, montrent des embarcations arrivant sur les côtes européennes (Konstantinidis, 2015; Tzortzinis, 2015; Ponomarev, 2015), tandis que celle située juste au-dessous est une mosaïque romaine datant du IIIe siècle après JC, située à Dougga en Tunisie, qui représente un épisode de L'*Odyssée* d'Homère, dans lequel Ulysse s'attache au mât de son navire pour résister à l'appel des sirènes. Si j'ai inclus cette image dans cette section, outre qu'elle présente ce même motif de verticalité que les précédentes, c'est également pour des raisons extrinsèques et dramaturgiques. Ulysse, tout comme Persée, fait partie de ces héros grecs qui ont traversé la Méditerranée et qui ont, sur leur route, rencontré plusieurs figures de l'*Autre* (où l'autre rime souvent, dans ces récits, avec danger), dont les sirènes. Dans ce cas-ci précisément, cet épisode du voyage d'Ulysse renvoie à une citation de Marie-José Mondzain, dans *L'image peut-elle tuer ?* :

> Le monde de l'asservissement est celui de l'assouvissement, celui des images réclame le maintien d'une soif. Soif de voir l'invisible, soif d'entendre des voix qui n'exigent pas qu'on nous ligote à un mât pour nous protéger d'un naufrage. Point d'image qui ne soit tempête et figure d'un danger. Dans la tempête il faut savoir gouverner. Il revient à chacun de répondre des visibilités qu'il donne à voir, qu'il fait connaitre et qu'il désire partager. (Mondzain, 2015, p.152)

Ainsi, Mondzain fait référence à Ulysse lorsqu'il est question d'images, car ces dernières réclament le « maintien d'une soif », la soif d'y voir ce qui n'est pas montré, mais qui, pour autant, ne doivent pas exiger « qu'on nous ligote à un mât pour nous protéger d'un naufrage ». Cette citation a eu plusieurs incidences sur mon travail, car il y est question de *savoir gouverner* pour traverser la *tempête*, ce qui renvoie au fait de penser les images, mais aussi, et surtout, à la responsabilité des visibilités données à voir par tout producteur.trice d'images. Moi y compris. Ainsi, intégrer dans cette constellation la représentation d'Ulysse me permet à la fois de faire une référence critique à cet imaginaire du conquérant occidental face aux figures monstrueuses

d'outre-mer, et agit comme un rappel de cette citation, qui m'enjoint à réfléchir sur ma responsabilité de productrice d'images. Enfin, l'image qui clôt cette section est la carte des trajets d'Ulysse sur la Méditerranée, dont l'aventure « proto-coloniale » (Calame, 2002) correspond au trajet inverse des migrations forcées.

La section en violet (voir Figure 16), quant à elle, se penche sur l'arrivée à terre. Celle à droite de Ponomarev montre des personnes qui descendent du bateau et grimpent la crique où l'embarcation s'est arrêtée (Tzortzinis, 2015). Celle située la plus à droite est la seule image de mon corpus où nous voyons des migrant.es qui marchent sur la terre ferme (Tzortzinis, 2015). Tout comme les images prises depuis la côte, le photographe s'est placé en amont de la route et prend le groupe marchant vers lui. La photo est prise durant la nuit, les phares d'une voiture servent d'unique éclairage. Il se dégage une étrange impression de cette image : les corps sont fatigués, les groupe est dispersé, les visages ne montrent aucune expression. Cet éclairage cru détache les corps à l'avant-plan du reste de l'environnement, les autres corps à l'arrière du groupe étant dans l'obscurité. Cette image est inquiétante et c'est la raison pour laquelle je l'ai associée à la photographie du film *Dawn of the dead* du réalisateur George A. Romero (1978). Pour des facteurs intrinsèques tout d'abord, c'est-à-dire la disposition disparate des gens sur plusieurs plans de profondeur et la fatigue des corps qui s'en dégage, l'éclairage de la photographie ensuite, qui rappelle bon nombre de films où des figures inquiétantes apparaissent dans les phares des voitures. Cette association, à la fois intrinsèque et extrinsèque (basée sur l'imagination *structive*) fait écho aux « rhétoriques de l'invasion » et « fantasmes de persécution » dont parle Didi-Huberman dans *Passer, quoi qu'il en coûte* (Didi-Huberman, 2017, p.78). En représentant la figure du « eux » en renvoyant aux codes cinématographiques de l'horreur, la figure de l'Autre se transforme en menace et c'est ce que cette association tente de mettre en lumière.

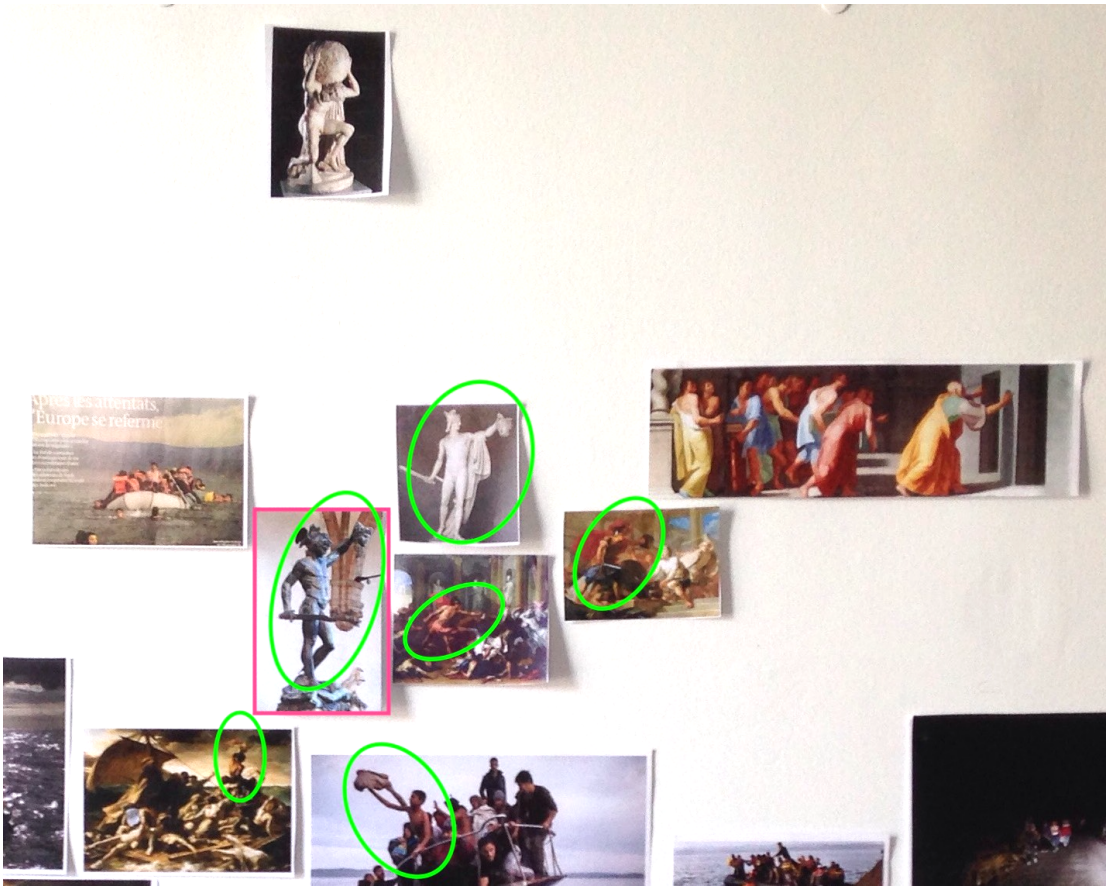


Figure 17. Section supérieure de la constellation murale réalisée en février 2018. © M. Prats, 2018

Enfin, cette dernière section (correspondant à la partie en jaune sur la Figure 13) constitue le chapeau du mur. Elle englobe plusieurs types d'associations qui me permettent de réfléchir les images bien sûr, mais surtout, le projet de création en lui-même. Cette section se décline autour de la figure de Persée, qui pétrifie à l'aide du Gorgonéion de Méduse. J'ai associé ces images de Persée à celles des Méduses du centre du mur, car les postures corporelles des protagonistes agitant des tissus rappellent celle de Persée (encerclées en vert). À gauche, on peut apercevoir la une du

journal *Le Monde,* montrant une embarcation de migrant.es sur la Méditerranée, titrée *Après les attentats, l'Europe se referme* (Le Monde, 2015). Sorti en novembre 2015, peu après les attentats de Paris, l'article dont cette image fait l'objet explique le durcissement des politiques d'accueil alors en cours dans plusieurs pays d'Europe, faisant ainsi le rapprochement douteux entre la présence de réfugié.es en France et les attaques terroristes qui ont eu lieu. J'ai intégré l'image de cette arrivée de migrant.es pour qu'elle intervienne comme un rappel du fait qu'il s'agit surtout de *notre* crise; celle de l'accueil. Les autres images de cette section fonctionnent comme un tout qui se répond et dont les associations sont majoritairement dramaturgiques. À droite se trouvent quatre images représentant Persée qui tient la tête de Méduse (Taraval, 1767; Ricci, 1705; Cellini, 1554; Canova, 1800). Deux photographies de statues représentant le moment suivant la décapitation et deux peintures, un peu plus à droite, dans lesquelles Persée change en pierre Polydectès et sa cour. À droite encore, en hauteur, il y a la peinture susmentionnée de Zénon, montrant la porte de la vérité à ses disciples. Je l'ai disposée de sorte que les protagonistes fassent dos à Persée et s'enfuient sans être pétrifié. Approcher Persée de Zénon me permet de réfléchir au trouble de l'image d'information : la quête de Zénon qui tend vers la vérité, faisant ainsi dos à Persée, renvoie à la démarche que j'ai entamée pour penser ces images. Ce rapprochement m'informe, de plus, sur ma pratique : des paradoxes de Zénon à la pétrification de Persée, tout me renvoie au tableau vivant. Enfin, en guise de sommet du mur, il y a une sculpture du Titan Atlas (Atlas Farnèse, IIe siècle), ployant sous le poids du monde. Cette sculpture est en pierre, à l'image de la pétrification que Persée lui a affligée, lorsque le géant lui refusa l'hospitalité. Atlas qui, changé en pierre, porte le poids de la terre, renvoie à la démarche entière : sortir de cet état de sidération en mettant devant soi (plutôt que sur soi) les images qui pèsent.

C’est ici que se clôt ce chapitre portant sur les images d’information et les représentations de la « crise des migrants » dans les médias d’information. J’ai tenté d’y faire état de quelques-unes des problématiques soulevées par ces images : fragmentaires, soumises à un marché rencontrant des critères esthétiques et renvoyant à des fictions occidentales. Hissées au rang d’icône, c’est-à-dire faisant échos pour beaucoup à une iconographie chrétienne, il m’a semblé nécessaire de les penser. J’ai tenté d’expliciter certaines des associations réalisées sur le mur de mon bureau pendant plusieurs mois, afin justement que les rencontres entre les images puissent générer de la pensée. Mais ce n’est pas tout, j’ai également pris le parti, pour continuer de les penser autrement, de les transformer en tableaux vivants, c’est-à-dire en figures. Par cet acte de profanation (Agamben, 2005), cette recherche tente donc de restituer ces images à l’usage commun. Non pas un usage qui objectifie (Gorgonéion), mais qui donne matière à penser par l’expérience des corps. Ainsi se tisse une relation entre sidération, pensée sur le mur, considération, penser par les corps et motion. Ce sont de ces deux derniers aspects qu’il sera question dans le prochain et dernier chapitre.

CHAPITRE III

ATLAS : PENSER / REGARDER MÉDUSE

Avant d'entrer dans le cœur du processus de création d'*atlas*, qui fut présenté en mars 2018 au Studio Alfred Laliberté à l'Université du Québec à Montréal, je me dois d'expliciter les liens qu'entretiennent les constellations murales et le projet scénique. Le mur me servait de matière à penser, je ne l'ai jamais considéré comme un objet fixe, ni comme un déroulé du laboratoire public à venir, il me permettait plutôt d'interroger les images, de redistribuer les rapports, de peser, évaluer et penser. Lorsque je suis arrivée en salle de répétition, j'avais en main de multiples potentielles images à tester, mais rien ne promettait qu'elles perdurent dans la version scénique. En effet, transformer une image en figure revient à sculpter l'écho d'un écho et de ce procédé métonymique jaillit souvent de nouvelles visibilités. Ces figures nécessitaient donc de faire l'épreuve du plateau, en plus de questionner les relations scéniques qu'elles entretenaient entre elles. Des relations non simultanées, à l'inverse des images sur le mur, qui s'installaient dans le déroulé du temps et de l'espace.

Parmi les images amenées en répétition, il y avait celles issues de la dernière constellation murale (Figure 12) et d'autres des constellations précédentes (Figure 9), car bien que la recherche-création se penche sur les représentations de la « crise des migrants », j'estimais que cette étude ne pouvait se limiter uniquement à celles de

migration, tant mes recherches sur l'image d'information en général avaient nourri l'ensemble du processus. Par exemple, les Pietà ont intégré le travail scénique ainsi qu'une image que je n'ai pas encore mentionnée, montrant un père tenant son fils déterré des décombres, en Syrie (Alhalbi, 2016). À partir de ce large bassin d'images dont je disposais, j'en choisissais quelques-unes et laissais les interprètes en sélectionner d'autres. Nous les transformions ensuite en tableaux vivants, en figure, et nous tentions divers enchaînements. Ces tentatives permettaient de valider ou non les successions et cohabitations de figures. Nous enlevions ensuite certaines images et en choisissions d'autres, et c'est au fil de ces essais-erreurs que les rendez-vous dans l'espace scénique se sont écrits.

Le premier sous-chapitre se penche sur le déroulé de la création, les choix de mise en scène que j'ai opérés afin de susciter le *désir de voir*. Le second sous-chapitre fait état de la démarche de création et des procédés de travail mis en place avec l'équipe et le troisième, enfin, se penche sur certaines des questions saillantes qui ont jailli de la rencontre de l'image et du corps. J'explique également comment ces images ont informé, jusqu'à la modifier, ma pratique du tableau vivant.

3.1 La scène : le révélateur, le canevas

Le bain révélateur et le canevas sont les deux métaphores de la scène que nous avons régulièrement employées pendant la création d'*atlas*. Le bain révélateur est ce qui permettait aux corps de prendre forme et de révéler graduellement les figures. Le canevas, lui, représentait l'espace scénique sur lequel je dessinais, précisais les trajectoires, ajoutais des couleurs et des volumes. Deux métaphores relevant de pratiques en arts visuels, qui se sont rapidement imposées (je ne sais même plus comment elles ont intégré notre vocabulaire) comme des façons d'envisager le travail de mise en corps.

Dans ce sous-chapitre, je détaillerai le projet sous trois aspects : le premier concerne les objectifs en termes de visibilité pour les spectateur.trices, le second explique le déroulé du laboratoire public et le dernier expose comment les conceptions de lumière et de costume sont devenues des composantes fondamentales.

3.1.1 Aller à la rencontre des images

Comment « construire la place du spectateur » (Mondzain, 2017) de manière à ce que ce dernier puisse aller à la rencontre des images, au lieu d'être acculé par celles-ci ? « Aux images sidérantes nous préférons les images désirantes » (Bouvier, 2014) écrit Mathieu Bouvier, où le mot « désir » se propose comme l'anagramme de « sidère »; une façon de redistribuer les lettres et préférer à l'immobilité le *mouvement vers*. Ainsi, cette motion que je souhaitais générer chez le.la spectateur.trice a pris la forme du désir, afin de donner au public *le temps de désirer* les visibilités. J'ai élaboré la mise en scène selon deux angles d'approche qui selon moi pouvaient en être source : la lenteur et la pénombre scénique.

Aux images figées auxquelles nous assistons quasi quotidiennement (et dont le nombre est si grand qu'il est parfois difficile de comprendre l'information qui nous parvient), j'ai fait le choix d'opposer la lenteur et l'économie d'images. Dans la première partie d'*atlas*, les interprètes entrent en groupe depuis cour et très lentement, effectuent une séquence de figures, tout en avançant vers le centre-avant de la scène. Durant cette partie, qui dure environ vingt minutes, les images se forment lentement, distillant ici et là les indices annonçant l'image à venir : une main s'élève, un pied indique une direction, une tête une intention de regard. L'image varie en permanence. Par ce mouvement perpétuel et très lent des interprètes, j'ai cherché à donner au public le temps de voir. Que de cette masse émerge plusieurs images potentielles, latentes, qui tantôt se révèlent, deviennent lisibles – voire reconnaissables –, tantôt restent au stade d'esquisses. Le temps d'*atlas* est majoritairement composé de cette attente des

visibilités à venir. Un peu à la manière du bain révélateur de la chambre noire, servant à faire apparaitre l'image latente contenue sur le papier en apparence vierge – le canevas gris de la scène. Lorsque l'image advient, elle ne se fixe cependant jamais.

J'ai également cherché à opposer à la trop grande lisibilité de certaines images la pénombre scénique, afin que ce qui d'ordinaire saute aux yeux demande à être rencontré par la pupille. La représentation débute par un noir de deux minutes et une fois les premières lumières allumées, trois longues minutes sont encore nécessaires avant de pouvoir distinguer les corps des interprètes. Par ce procédé, j'ai tout d'abord voulu créer un sas entre l'avant-représentation et la représentation. J'ai aussi, et surtout, souhaité faire en sorte que les visibilités *donnent à désirer*.

De l'image intrusive et violente, j'ai ainsi voulu reconstruire l'espace de celui.celle qui regarde (la spectatrice en moi d'abord et ceux.celles d'*atlas* ensuite), pour qu'à partir des mêmes images qui sidèrent, acculent ou aveuglent, s'opère un mouvement inverse : une motion à la rencontre des images, un intervalle pour les désirer et peut-être, pour les penser.

3.1.2 Un rituel de désenvoûtement des images : *atlas* en quatre temps

Le laboratoire publique d'*atlas*, présenté en mars 2018 au Studio Alfred-Laliberté de l'UQAM, est divisé en quatre parties : la traversée, le cri, l'aquarium et foufou. La première (la traversée) et la dernière (foufou) sont les deux plus longues et sont pensées en miroir, l'une étant le revers de l'autre. La seconde section (le cri) marque une rupture avec la première, tandis que la troisième (l'aquarium) opère une transformation permettant de basculer vers la dernière. L'ensemble de ces parties sont liées par des effets de causalité, elles glissent donc de l'une à l'autre. Les interprètes sont les garant.es de la temporalité du projet scénique, ce sont eux.elles qui dictent les changements d'éclairage et de son à la régie. Ainsi, la durée de la pièce varie entre 45

et 50 minutes selon les représentations, en fonction de leur expérience au plateau. Je tenterai de détailler ici chacune de ces parties, en explicitant certains choix artistiques et dramaturgiques que j'ai faits. Il est à noter que cette explicitation est complexe à réaliser, tant les choix scéniques comportent, pour la majorité, une multitude d'analyses possibles, dues à la complexité du sujet et au statut trouble de l'image. Tout comme l'*Atlas Mnémosyne* de Warburg, les sens du projet scénique ne sont pas fixés : au contraire, le rapprochement des figures au plateau tente plutôt de déplier les significations possibles.

La partie de la traversée[20] débute dans le fond à cour, où le groupe avance en diagonale approximative jusqu'au centre de la scène. Le début de cette partie, qui dure environ vingt minutes, a lieu dans le noir. De longues minutes passent avant que le public puisse distinguer les corps, qui ont commencé leur avancée dès que la noirceur s'est faite dans les gradins. Le groupe avance telle une masse. Leur costume, gris, qui les rend presque indistinct.es, renvoie à la « *désubjectivation* imposée » dont parle Didi-Huberman dans *Passer, quoi qu'il en coûte*, à propos des traitements frontaliers envers les migrant.es (Didi-Huberman, 2017, p.37). Ces corps, qui avancent pourtant dans une même direction, n'appartiennent pas à une collectivité. Cette absence de communauté a pour effet d'effacer les individualités, réduisant chacune d'elles à la simple fonction d'*avancer vers*. J'ai donc voulu aborder ces questions et les rendre visibles par le costume gris, où les seuls éléments individuants sont les visages des interprètes, leurs cheveux et leurs chaussures.

---

[20] Il est à noter que les photos d'*atlas* qui ponctuent ce chapitre ont été prises le soir de la générale. Entre cette représentation et le soir de la première, il y a eu quelques changements dans la mise en scène. Il se peut donc que les photographies ne correspondent pas exactement à la captation accessible en ligne (voir Annexe A).

Figure 18. *atlas* : la traversée. Cohabitation des figures de Pietà et d'Aylan Kurdi ©P.Tremblay, 2020. Sur la photo : Rasili Botz, Laurence Dufour, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

La traversée est constituée de quatorze images, transformées en figures au plateau. Cette première partie tente de rendre visibles les corps, tout en agissant comme un *renforceur* des fictions qui sont véhiculées dans les images. C'est ce renforcement des visibilités qui mène d'ailleurs à la rupture de la deuxième partie.

Figure 19. *atlas* : la traversée. Figure de la sortie du bateau. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

Pendant cette traversée, j'ai inséré ce que nous appelions des *flashs*, des apparitions momentanées de la figure de Méduse. En effet, le revers du costume gris était constitué de franges multicolores, qui apparaissent chez chacun.e des interprètes au fil d'*atlas* (voir Figure 20). Cette façon de porter le costume évoque la Méduse mythologique, personnage aux statuts multiples : le premier, renvoie aux migrant.es et à la figure de l'*Autre* dont j'ai parlé dans le deuxième chapitre. Le second statut renvoie au changement d'état du regard : de voyant.e, celui.celle qui retourne son chandail sur sa tête devient aveugle (l'interprète ne voit littéralement plus rien). Du fait du handicap qu'il génère, ce statut le rend vulnérable face aux autres. Enfin, le dernier renvoie à l'action, à la folie et à tout ce que permet le fait de personnifier Méduse : un corps et une vie *incontrôlables*, tout comme l'était la figure mythologique. Des *flashs* de Méduse apparaissent donc durant la traversée, comme des images subliminales qui

annoncent le débordement à venir. En effet, à la fin des quatorze figures, des spasmes se déclenchent chez l'une des interprètes. Prise de mouvements incontrôlables, elle s'éloigne de plus en plus du groupe, jusqu'à retourner son chandail gris et se transformer définitivement en Méduse.

Figure 20. *atlas* : la traversée. Apparition de Méduse. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Laurence Dufour

Figure 21. *atlas* : le cri. Méduse face au groupe. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

Dès lors, le reste du groupe détourne la tête pour ne pas être pétrifié. Lorsque Méduse tourne enfin dos à celui-ci, une partie du groupe avance alors vers elle, en jouant à une forme de *un deux trois soleil* : lorsque Méduse fait face aux autres, ces dernier.ères s'immobilisent en détournant la tête. Une autre portion du groupe, quant à elle, recule, ne souhaitant pas prendre part au jeu. Il y a ainsi scission de la masse, découlant de la transformation de l'une de ses membres. Un interprète s'avance alors suffisamment près de Méduse et parvient à lui arracher la tête (son chandail gris retourné). Cette séquence renvoie directement à la figure de Persée suivant le moment de la décapitation. L'ensemble du groupe, alors sidéré, regarde Persée, de la bouche duquel jaillit un cri. Un.e à un.e, les autres membres du groupe crient à leur tour et s'ensuit une séquence d'environ trois minutes, pendant laquelle le groupe est immobile, seule leur bouche grande ouverte éructe. Le cri prend fin lorsqu'un.e à un.e, les interprètes retournent leur

chandail pour devenir, à leur tour, des Méduses. Cette partie fait écho aux « rhétoriques de l'invasion » où les « fantasmes de persécution » et la peur qui en découlent (Didi-Huberman, 2017, p.78), justifient une multitude de violences ordinaires et extraordinaires à l'endroit des migrant.es. Cette sorte de chasse à l'homme envers Méduse (chasse à la femme, dans ce cas) est l'application visuelle de cette violence ordinaire, qui prend ici la forme du jeu d'enfant *un deux trois soleil*. Seulement, une fois cette conquête achevée, Persée ayant décapité la Méduse, le groupe prend la mesure de la violence de cet acte, un glissement des perceptions s'étant alors opéré : d'abord perçue comme dangereuse, une fois décapitée – et donc contrôlée –, Méduse est dès lors considérée comme la victime injustifiée de la paranoïa du groupe. Le cri est donc l'expression de la terreur ressentie par la masse face à la prise de conscience de sa propre violence. Ceci est l'une des significations possibles de cette partie. Il y a aussi, non loin dans les choix scéniques que j'ai faits, la personnification du photographe en la personne de Persée, qui avance vers la migrante pour la faire devenir image. Le cri est également la conséquence de la traversée, durant laquelle la masse reconduisait ses propres récits colonisateurs et qui, après avoir participé à cette décapitation, éructe le trop plein des violences qui découlent des fictions qu'elle a ingurgitées. En criant, toutes les images sortent d'eux.elles; la boîte de Pandore est ouverte. Il est à noter que le jeu *un deux trois soleil* est également une mise en abyme de ma pratique du tableau vivant et une référence aux paradoxes de Zénon.

Figure 22. *atlas* : le cri. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

Dans la partie nommée l'aquarium, tous les interprètes sont transformé.es en méduses[21]. L'éclairage est bleuté et doux. Les corps tanguent. De simples « eh », lancés ici et là par ceux.celles qui le désirent, déséquilibrent les méduses qui l'entendent et cela crée de petites ondes qui se répercutent dans leur corps. Dans l'aquarium, la vision est occultée chez tout le monde et cet aveuglement agit comme un repos. Après avoir éructé la violence et les images par le cri, le repos des yeux et le silence sont bienfaiteurs. Cette partie dure quelques minutes, jusqu'à ce que, lorsqu'il.elles le

[21] Il ne s'agit pas spécifiquement de la Gorgone dans cette partie, ce type de port du costume renvoyant également à l'animal, d'où le « m » minuscule.

désirent, les interprètes décident (il.elles sont libres de choisir selon leur état du moment) d'enlever complètement leur chandail, de le laisser pendre sur leurs épaules ou de rester en méduses. Cette liberté d'agir des interprètes débute dans cette partie et s'étendra jusqu'à la fin de la quatrième.

Figure 23. *atlas* : l'aquarium. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Joé Côté-Rancourt, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Nahéma Ricci

La partie nommée foufou est construite comme la réponse à la traversée. La suite de quatorze figures y est reprise, mais les interprètes sont libres de quitter ou rejoindre la masse à tout moment. Chacun d'entre eux.elles a, de plus, une ou plusieurs tâches à effectuer pendant foufou. Par exemple, l'une des interprètes doit lancer auprès du groupe un jeu d'*un deux trois soleil*, un autre doit personnifier Persée et pétrifier ceux.celles qu'il croise, une autre encore doit mettre son masque de Méduse et revisiter un ensemble de postures de manière malhabile et hésitante. Parmi les tâches qui incombent à chacun.e, il y a également celle de s'occuper des méduses (les interprètes aveugles) et de s'assurer qu'elles ne soient pas laissées derrière. Ces tâches répondent, pour chacun.e, à des actions posées dans la première partie, mais s'offrent comme leur réponse attentionnée, douce et ludique. Dans foufou, les interprètes sont libres de faire ce qui leur plaît : il.elles peuvent rejoindre la masse, improviser quelque chose ou réaliser une de leurs tâches, mais ces possibilités s'appuient essentiellement sur le désir de chacun.e de donner à voir et de prendre soin des autres. Les corps y sont *incontrôlables*, les méduses apparaissent et disparaissent au gré du désir des interprètes; il.elles ne sont plus aliéné.es par les images. C'est également dans cette partie que l'image du petit garçon, dont j'ai fait mention à plusieurs reprises, apparait. Cependant, au lieu d'être mise en corps, nous avons plutôt extrait de cette peinture la fonction; celle d'être en contact avec plusieurs ordres de réalités. Dans cette partie, les interprètes sont tou.tes porteur.euses de cette fonction : il.elles sont conscient.es du contexte dans lequel cette représentation a lieu, tout en prenant part à l'action scénique, et peuvent témoigner de cette conscience, s'il.elles le désirent, par des regards au public. Une interprète a pour tâche de construire un amas de tissus dans la portion gauche de la scène. J'ai appelé ces petits monticules de tissus les Pyrénées, en souvenir de mon grand-père qui a fui l'Espagne franquiste, et qui m'a raconté s'être longtemps caché dans cette chaîne de montagnes. Ces monticules représentent également l'arrivée à la terre, la fin de la longue traversée et avec elle, la fin du spectacle. Cette interprète, donc, *prépare la terre* pour les autres et le spectacle prend fin lorsqu'elle accueille le.la premier.ère qui passe les Pyrénées. Ainsi, cette partie constitue la version

émancipatrice de la traversée : reprenant la suite de quatorze figures, foufou y répond sous forme de joie, de soin et de liberté. Cette partie tente de réinventer les visibilités et les façons de voir. C'est une partie colorée, où chacun.e peut réinterroger l'ensemble des images qui ont peuplé le processus de création et les donner à voir autrement.

Figure 24. *atlas* : foufou. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

Figure 25. *atlas* : foufou. © P. Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Solo Fugère, Isabelle Lavigne

Le soir de la première, je me souviens avoir dit aux interprètes : traversez ce laboratoire comme si vous vouliez, ensemble, parvenir à vous désenvoûter des images. Dans mes cahiers de notes, peu après la fin des représentations d'*atlas*, j'ai écrit : « nous pouvons avoir un impact sur la réalité, mais pas sur l'image de la réalité ». En effet, il est difficile d'agir sur l'image d'un événement, et de cette incapacité découle un sentiment d'impuissance. L'ensemble de ce processus de création s'est appliqué à désengorger cette impuissance qui agit comme un mauvais sort et qui bien souvent, au lieu de mobiliser, démobilise. Si j'ai parlé de rituel de désenvoûtement aux interprètes, c'est parce qu'*atlas* est constitué d'une suite d'actions à poser, dans un ordre précis, qui vise ultimement un état d'émancipation face aux images : d'abord les revisiter fidèlement, ensuite crier pour les sortir de soi, se reposer en ne voyant plus et finalement, revisiter les images en douceur, pour enfin, peut-être, les penser. Quelques mois plus tard,

toujours dans ce même cahier, j'ai écrit : « une occasion de prendre soin de nous ». En effet, le processus de création de la forme scénique d'*atlas*, dont il sera question dans les prochains sous-chapitres, cherchait en filigrane à prendre soin de nos esprits et de nos corps, qui sont, que nous le voulions ou non, « impressionnés par les images » (Bouvier et Touzé, 2018).

3.1.3 Le bain révélateur des conceptions

Ce sous-chapitre fait état des conceptions scéniques qui se sont révélées essentielles au fil du processus de création. En effet, deux des composantes secondaires, les costumes et la lumière, sont devenus au fil du processus des composantes fondamentales.

J'ai eu très tôt une vision schématique du costume : le gris de la masse, un revers qui dévoile des couleurs et un jeu avec le masque-revers. Ce dernier, qui permet de couvrir le visage et ainsi, de ne plus voir et ne plus être vu, me semblait nécessaire dans le cadre de cette recherche sur les images d'information. En effet, si une portion de cette recherche s'attachait à en-visager les vies présentes sur les images, peut-être, en les reproduisant, le plus juste était, me semblait-il, de nous *in-visager*. Faire disparaitre le visage de l'interprète permettait de plus de centrer l'attention sur son corps, qui est le siège de la dramaturgie d'*atlas*. Telles étaient mes intuitions lorsque j'ai rencontré la conceptrice costume, Béatrice Montesinos. Lors des premiers essais qu'elle a réalisés, elle a fait deux propositions : une avec des pompons colorés dans le revers du costume et l'autre avec des franges. Nous avons toutes deux opté pour celui avec les franges, car le mouvement qu'il générait nous semblait plus intéressant. Plus tard, lorsque Méduse s'est immiscée dans cette recherche, j'ai été frappée (pour ne pas dire médusée) de constater la correspondance entre le costume que nous avions créé et cette figure mythologique. Cette ressemblance, hasardeuse, m'a toutefois amenée à approfondir le travail dramaturgique avec le costume, au point de lui donner une place centrale dans cette recherche.

La lumière est l'autre élément qui a pris en importance au fil des expérimentations. Des changements ont eu lieu entre la forme scénique que j'imaginais initialement et celle qui s'est construite au fil du processus. Cela est dû, en grande partie, au médium sur lequel je travaillais, les images d'information, qui m'a poussé à réinterroger ma façon de donner à voir les tableaux vivants. Voulant créer, chez le public d'*atlas*, un mouvement inverse à celui que nous avions face aux images d'information, j'ai donc envisagé la lumière comme étant fondamentale afin de susciter le *désir de voir*. C'est ainsi que la pénombre scénique s'est imposée pour la première partie. Nous avons travaillé, avec Anne-Sara Gendron, sur le seuil de la perception, c'est-à-dire le moment où l'œil perçoit les formes, mais où la pénombre est telle que cela génère des sortes d'hallucinations ou de mirages scéniques. Nous avons fait en sorte d'étirer au maximum ce moment de seuil, avant que la lumière se fasse graduellement plus forte. Sur le plan de la dramaturgie de la lumière, nous avons travaillé de manière à ce qu'elle incarne des éléments naturels; qu'elle participe en quelque sorte au paysage d'*atlas*. Dans la première et la deuxième partie, la lumière personnifie le temps qui passe et le trajet du soleil : il se lève très doucement, son trajet est circulaire, jusqu'à devenir éblouissant au moment de la décapitation de Méduse. Dans la troisième partie, la lumière incarne la mer : les méduses sont sous l'eau, soumises aux courants qui passent. Dans la dernière partie, enfin, la lumière personnifie les vagues sur la plage et annonce l'arrivée à la terre; la fin de la traversée. Ainsi, la lumière agit à la fois comme un indicateur de temps qui passe et comme un paysage, en plus de générer des visions et d'engendrer ce *désir de voir*.

3.2 Penser ensemble, voir ensemble

3.2.1 Des sujets politiques devant les images

Les premiers laboratoires d'exploration ont eu lieu à l'été et à l'automne 2017, peu avant la réorientation finale du sujet de la recherche autour des images de migration. Je souhaitais, par ces laboratoires, valider certaines pistes de travail : notamment tester les prémisses du costume, voir ce que la transposition des images d'information en tableau vivant générait en termes d'imaginaire et explorer des façons d'*entrer* dans l'image et d'en *sortir.*

Le groupe était constitué de trois interprètes avec qui j'avais travaillé sur un précédent projet et quatre étudiantes du département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Lors du troisième laboratoire, j'ai amené la première page du journal français *Libération* titrée *Les enfants d'Assad* (2017), dont j'ai parlé précédemment. Je souhaitais soumettre cette image à la discussion et aux explorations, pour toutes les problématiques éthiques et esthétiques qu'elle soulève (voir le deuxième chapitre). Lors de ce laboratoire, je leur ai expliqué tout d'abord ce que cette image provoquait en moi, je leur ai fait état des diverses problématiques qu'elle suscite, puis j'ai demandé aux interprètes ce qu'il.elles voyaient et ce que cette image produisait en eux.elles. Durant toute la discussion, j'ai eu la sensation que l'échange restait en surface. Après cette discussion, je leur ai proposé de mettre l'image en corps, nous avons procédé à une sorte de distribution, qui fait quel enfant, durant laquelle mon malaise grandissait, puis est venu le moment où nous avons travaillé à reproduire l'image. Pendant plusieurs minutes, nous avons exploré des façons d'*entrer* dans cette image et d'en *sortir*. Après cette exploration, je leur ai demandé quelle avait été leur expérience : est-ce que leur perception/réception de cette image s'était modifiée, enrichie ? Mais la discussion est restée, à nouveau, évasive. Lorsque je suis rentrée chez moi, ce soir-là, j'ai compris que je ne pouvais mener ce projet de la sorte. Le malaise que j'avais ressenti ce soir-là

m'habitait depuis le début des laboratoires, mais c'est en amenant cette photographie des enfants, la plus violente selon moi du corpus d'images, que j'ai mesuré l'importance, dans ce processus, du dialogue qui précédait et suivait la mise en corps : s'il n'y avait pas de discussion poussée, où les interprètes se positionnaient comme des sujets politiques face aux images, le travail de mise en corps qui en découlait devenait problématique. En effet, on ne pouvait selon moi tenter de reproduire le corps d'un autre être, si on ne se positionnait pas face à toutes les questions que cela suscite : tant sur le plan de l'image (contexte de production et considération du sujet), que sur le plan de sa réception (ce que ça nous fait) et enfin, sur l'acte de reproduction en lui-même, qui suscite une multitude de questions éthiques. Il fallait que chacun.e se situe comme sujet pour que le travail de reproduction ait lieu, en conscience de soi et de ce qui est reproduit, quitte à refuser de mettre en corps certaines images.

À ce moment-là de la recherche, j'ai pris la mesure de ce que devait être le processus de création d'*atlas* : il ne consistait pas en une simple spatialisation de tableaux vivants, il s'agissait surtout de la mise en place d'échanges sur l'impact des images, de la tentative de les réfléchir depuis notre posture occidentale et de *nous* positionner, dans tous les sens que cela pouvait induire. Et pour constituer ce *nous,* il fallait en premier lieu des *je*. Que je puisse entendre leur voix individuelle. Ainsi, grâce à ce laboratoire d'expérimentation où j'ai amené cette image, j'ai compris qu'il ne me suffisait pas d'avoir des interprètes, il me fallait aussi et surtout, des gens qui désiraient réfléchir ces images[22]. *Voir ensemble* était ainsi devenu une nécessité, pour que, peut-être, nous parvenions également à *penser ensemble* ces images.

[22] Peu après j'ai constitué l'équipe finale de création, composée de trois comédien.ne.s, un sculpteur, une performeuse, une danseuse, une réalisatrice et un photographe. Le groupe, dont les âges variaient

> Voir avec d'autres, voilà la question puisque l'on voit toujours seul et qu'on ne partage que ce qui échappe à la vue. C'est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d'un sens partagé, d'un choix dans le destin des passions qui nous traversent. (Mondzain, 2015, p.61)

Penser les images, jusque-là dans ma recherche, prenait la forme de la documentation et de l'assemblage, afin que se mette en route un imaginaire qui m'informe et me permette de créer de nouvelles visibilités sous forme de figures scéniques. À la lumière de ces premiers laboratoires cependant, il m'a semblé nécessaire de créer des boucles d'échanges qui incluent la parole des interprètes dans cette recherche, afin que se « tisse invisiblement entre les corps qui voient (…) un sens partagé », « un choix dans le destin des passions qui nous traversent » (Mondzain, 2015, p.61). Cela induisait de créer un espace de discussion et de partage d'expériences : poser des questions sur les images, leur demander systématiquement après les mises en corps quel a été leur ressenti et bâtir la suite à partir de ces informations, selon une boucle itérative. J'ai donc appliqué ces intuitions de recherche dans le processus de création, mais la méthodologie que j'avais initialement mise en place n'était pas réfléchie pour collecter les témoignages des interprètes[23]. De plus, le vol de mon ordinateur et la perte d'une partie de mes sauvegardes complexifiaient cette analyse a posteriori. Aujourd'hui, il me manque donc de données pour être en mesure de fournir une analyse détaillée de la pensée des interprètes. Je m'appuie sur les notes que l'assistante à la mise en scène et

---

entre 19 et 65 ans, englobait la pluralité des approches artistiques du projet : l'image, l'espace, le corps et le mouvement.

[23] Je n'ai pas fait de demande de certification éthique ni organisé en conséquence les méthodes de notation et d'enregistrement des discussions en vue de faire des verbatim et, malheureusement, il était trop tard pour rectifier le tir à si courte échéance (nous étions en janvier 2018).

moi-même avons prises pendant les répétitions et à partir de ces bribes, je tenterai de rendre compte, dans les prochains sous-chapitres, d'une portion de ce *penser ensemble*.

3.2.2 Le tout est plus grand que la somme des parties

> « Comment un rassemblement devient-il un « événement », plus grand que la somme de ses parties ? La contamination constitue une réponse. Nous sommes contaminés par nos rencontres : elles changent ce que nous sommes pendant que nous ouvrons la voie à d'autres. Comme la contamination modifie les projets de mondes en chantier, des mondes mutuels ainsi que des nouvelles directions peuvent émerger. » (Lowenhaupt Tsing, 2017, p.65)

À l'image des constellations murales, où l'assemblage disparate mettait en lumière des éléments jusque-là invisibles, j'ai tenté, en rassemblant des individus, de faire jaillir quelque chose qui était propre à cette rencontre : que l'*événement* advienne, au sens où Anna Lowenhaupt Tsing l'entend dans son livre *Le champignon de la fin du monde.* L'événement est le résultat de la rencontre entre les individualités et des *contaminations* qui s'établissent entre chaque artiste. Pour que cela ait lieu dans le cadre d'*atlas*, il me fallait donc créer les conditions propices. Mon intuition était que, malgré le peu de temps dont nous disposions (le travail s'est divisé en douze journées d'environ six heures[24]), il nous fallait valoriser la mise en commun des expériences. Voici, dans le détail, la manière dont j'ai procédé.

Tous les jours, nous commencions par des échauffements physiques adaptés à l'énergie dans laquelle le groupe se trouvait. Souvent, nous désignions une personne pour animer

[24] Étalées sur trois fin de semaines en janvier et février, puis sur six journées au Studio Alfred-Laliberté à l'UQAM, en mars 2018.

l'échauffement. Cela a permis qu'une circulation des savoirs se mette en place et une horizontalité des partages de pratiques. Ensuite, une fois les corps échauffés, nous discutions. Je précise que nous discutions après les échauffements et non avant, car j'ai constaté que lorsque les corps étaient activés, la pensée circulait plus facilement dans le groupe et les allers-retours entre le ressenti et l'analyse, théorique ou conceptuelle, se faisaient plus aisément. J'ai donc commencé à intégrer cette routine qui débutait par un échauffement, suivis d'échanges. Les discussions des premières répétitions furent consacrées à la présentation de mes recherches. Je leur montrais mes constellations d'images, je leur partageais le fruit de mes analyses et mes questionnements. Nous avons aussi lu le poème de Niki Giannari, qui compose la première partie du livre *Passer, quoi qu'il en coûte*, et des extraits de textes qui constituent mon corpus théorique (entre autres : Mondzain, Didi-Huberman et Bailly). Pendant ces échanges, je les invitais à intervenir à tout moment pour partager ce qui les traversait. J'avais bien sûr des objectifs de transmission, afin qu'il.elles saisissent un maximum des enjeux de cette recherche, mais une fois entamée, je laissais la discussion aller là où les interprètes, collaboratrices et conceptrices (ponctuellement présentes) l'amenaient. Ces discussions étaient à l'image des constellations sur mon mur : il y avait un ou plusieurs points de départ, mais elles pouvaient se déployer en étoile, en touffes ou en forme informe, et dont je ne pouvais ni ne voulais prévoir l'orientation. Après les discussions, nous passions aux explorations au plateau. Lors des premiers jours de travail, j'ai proposé des exercices d'écoute et des jeux, afin de les faire se rencontrer et développer une conscience des autres corps et la manière dont leurs présences cohabitent.

Petit à petit, au fil des jours, j'ai intégré au travail des images à reproduire. Chaque reproduction d'une nouvelle image débutait par un échange sur celle-ci, suivi du travail de mise en corps. Nous discutions ensuite de leur expérience. Par ces échanges réguliers, nous avons ainsi construit une boucle itérative, où leur expérience des exercices me permettait de formuler de nouvelles pistes de travail et ainsi de suite. En

effet, les interprètes développaient une connaissance du sujet depuis l'intérieur, à laquelle je n'avais accès, depuis ma posture de metteuse en scène. J'y reviendrai. La façon dont il.elles comprenaient, questionnaient et réorientaient le travail en temps réel était donc fondamentale, surtout dans le cadre de cette recherche, où il était question de penser ensemble. J'appréciais donc grandement lorsque des interprètes ne suivaient pas les indications que j'avais données. Cela signifiait, selon moi, qu'il.elles se positionnaient clairement face au travail, privilégiant ce qu'il.elles pensaient être la meilleure chose à faire et que cela devait primer sur mes intentions. Ainsi, je sentais que les interprètes n'étaient pas *au service* de mon projet, mais étaient plutôt des collaborateur.trices qui questionnaient la matière depuis leur posture d'interprètes et, ainsi, la réorientaient en permanence.

En somme, par les discussions que nous avions et par l'invitation renouvelée à se positionner, j'ai tenté de mettre en place un espace de travail horizontal, où la contamination pouvait avoir lieu, sans jamais toutefois effacer les individualités qui composaient le groupe.

3.3 Penser l'image par le corps

En quoi la pratique du tableau vivant, qui s'apparente plus à une pratique de la figure dans mon cas (voir le premier chapitre), peut-elle permettre de penser les images ? Comment la pratique du corps peut-elle enrichir la réflexion ? L'ensemble de ce sous-chapitre se penche sur ces questions, depuis deux points de vue : celui des interprètes, ceux.celles qui font l'expérience de la reproduction, et depuis mon point de vue, c'est-à-dire celle qui regarde. Ce sont deux expériences des figures qui, par leur interdépendance, se sont influencées l'une et l'autre. Dans un second temps, le chapitre se penche sur des clés que j'ai trouvées pour répondre aux questions éthiques suscitées

par la mise en corps des images d'information, avant de se clore sur les différents types de figures qui peuplent la traversée d'*atlas*.

3.3.1 La circulation des imaginaires

Établir des imaginaires communs pour qu'ils traversent les corps des interprètes et parviennent à mes yeux était l'un des enjeux de ces mises en corps. J'ai remarqué, durant le processus de création, trois sources d'imaginaires et de sensations qui ont circulé dans le groupe. Le premier est issu de mes constellations d'images et des recherches que j'ai effectuées en amont des répétitions, le second est né des reproductions d'images et le troisième, de l'imaginaire des interprètes.

En présentant régulièrement mes constellations d'images et mes recherches sur les fictions véhiculées, j'ai constaté qu'elles se distillaient dans leur expérience du plateau. Je leur parlais de Méduse, du danger en mer, de l'imaginaire des conquêtes et de la colonisation, bref, tout ce qui se condense – au risque de se contredire – dans les images que j'ai choisies. Il y avait donc ces clés que je leur donnais, et qui, par moments, se trouvaient être transformées en forces qui les traversaient, sans que je le provoque. Par exemple, une interprète a affirmé pendant la partie de la traversée avoir la sensation d'être l'un des serpents qui compose la chevelure de Méduse : indépendante, à la volonté propre, mais faisant partie d'un groupe. Cela a notamment permis de nourrir les discussions sur l'état à adopter quand il.elles sont dans la masse, sur lesquelles je reviendrai ultérieurement. Autre exemple, une des interprètes a dit avoir eu l'impression d'être la boite de Pandore au moment du cri et que de son corps éructaient les maux du monde en images. Jusque-là dans le processus de création, dans cette partie du cri, tou.tes les interprètes, à l'exception de celle qui témoignait de cette sensation (car elle venait d'être décapitée), reproduisaient une multitude d'images au plateau, tout en criant. Son expérience a réorienté la mise en scène de cette séquence, tant l'imaginaire qui l'avait traversée m'a semblé être juste. J'ai donc demandé aux autres

interprètes de garder eux.elles aussi l'immobilité et de se nourrir, au moment du cri, de cette métaphore de la boite de Pandore. Ainsi, de toutes les images et fictions que je leur partageais, certaines se transformaient en sensations et c'est grâce aux discussions autour de ces dernières qu'a pu se composer un imaginaire commun, en plus de réorienter la mise en scène de certaines parties du projet scénique.

Le second type d'imaginaire est né des mises en corps. Ces sensations, renvoyant à l'expérience de la *Pathosformeln*, sont advenues sans l'apport de mes analyses sur les images. Par exemple, une interprète a dit avoir eu froid lors de la reproduction de la *Méduse contemporaine.* Un autre a affirmé avoir l'impression d'être seul pendant la traversée, malgré le fait d'être en groupe, et d'autres interprètes ont confirmé cette sensation. Ces imaginaires émanaient des images en elles-mêmes et de l'expérience de leur reproduction. Souvent, lorsque cela advenait, nous regardions les images-sources à nouveau et constations qu'en effet, pour reprendre ces exemples, les protagonistes de la *Méduse contemporaine* semblaient avoir froid, et que la majorité des images composant la traversée donnaient l'impression d'un groupe, mais sans collectivité. Ainsi, ces sensations générées par la mise en corps nourrissaient à la fois notre connaissance des images et permettaient d'étoffer les sensations et les imaginaires des interprètes.

La dernière forme d'imaginaire a pris source en dehors de la matière que je leur partageais et des images qu'il.elles reproduisaient. Naissant des interprètes eux.elles-mêmes, cette forme d'imaginaire a également grandement nourri le travail. Par exemple, lors d'un enchaînement de tableaux vivants, j'ai remarqué la forte présence scénique de l'une des interprètes, qui semblait habitée par un calme et une écoute de l'environnement que je trouvais exceptionnels. La voir m'a ainsi permis de confirmer, pour moi (celle qui regarde), le type de présence que je recherchais, mais ce n'est pas tout : lorsqu'après l'exercice, elle a décrit au groupe son expérience, l'imaginaire qu'elle a partagé aux autres s'est distillé, a entrainé une discussion qui nous a permis

de bâtir des référents communs, pour que son expérience puisse être partagée par tou.tes. Grâce à la boucle itérative d'échanges, nous avons réussi à formuler le type de présence au groupe que nous recherchions pendant le moment de la traversée, durant lequel les interprètes se sentaient seul.es dans la masse : nous avons nommé cette qualité de présence à soi et aux autres la « pensée sylvestre », inspirée du livre *Comment pensent les forêts*, d'Eduardo Kohn (2017). Dans ce livre, Kohn s'intéresse aux types de communication qui ont lieu dans la forêt amazonienne et qui se déroulent *au-delà du langage*. Pour lui, tout est communication. Dans cette optique, avec le groupe, nous avons tenté de mettre en place cette écoute : être en communication par les sons, par la chaleur qui se dégage des corps, par les odeurs, par l'air qui se déplace entre eux.elles; nous avons ainsi dressé toutes les formes de communication auxquelles il.elles pouvaient se montrer attentif.ves, tout en mettant en corps la suite d'images. Cette expérience partagée par l'interprète et l'élaboration d'un imaginaire et d'outils communs ont ainsi permis de contrer la sensation de solitude dont il.elles témoignaient.

Ainsi, les clés de mise en scène ont résidé en partie dans ces échanges d'imaginaires et de sensations, où l'expérience de plateau des interprètes renseignait la mise en espace, et vice-versa.

3.3.2 Ce que les corps racontent

Sur la base de mes recherches effectuées sur les images, j'ai appliqué aux figures les principes de lisibilité, de spectacularité et de survivance. À partir de la captation vidéo et des photographies prises en répétition, j'ai comparé les figures avec les images-sources, et j'ai constaté que ces principes ne s'appliquaient pas à toutes les figures qui composent *atlas*. En effet, puisque le tableau vivant, tel que je le pratique, ne garde des images-sources que les postures corporelles, il faut, pour que ces principes soient respectés, que ces derniers reposent sur les corps et non sur l'environnement. C'est le cas notamment des Pietà, de la photographie des inondations au Pakistan et de celle du

père syrien tenant son enfant : les corps dans ces images sont spectaculaires, la nature des drames que ces corps traversent sont lisibles (la perte d'un être cher, l'imploration d'une aide) et sont porteurs de survivances (voir le chapitre deux). Lorsqu'à l'inverse, ces principes ne sont pas véhiculés par les postures corporelles, la figure scénique qui en découle n'est ni lisible, ni spectaculaire, ni porteuse de survivances. C'est le cas de la plupart des images d'embarcation en mer, dont les principes reposent sur une multitude d'autres éléments : l'embarcation précaire, le ciel menaçant et la présence de la mer. Une fois dénués du contexte de l'image, les corps se sont ainsi révélés être assez banals : debout ou assis, immobilisés dans la fatigue, les corps semblaient simplement attendre. La différence entre l'image-source et la figure était énorme : dans les photographies d'embarcation, il y avait du mouvement et de l'époustouflant, tandis que sur scène, ces corps étaient immobiles et n'étaient pas porteurs du drame contenu dans l'image.

Je me souviens avoir été déçue lors des premières mises en corps d'embarcation, tant ce qui apparaissait me semblait peu porteur (de quoi ? je ne saurais le dire). Devais-je écarter ces images, qui composaient pourtant le cœur de mon sujet, sous prétexte qu'elles n'étaient pas lisibles, ni spectaculaires, ni véhicules de survivance, une fois transformées en figures ? Ainsi, ces mises en corps ont révélé un aspect important du travail scénique : *atlas* étant dénué de texte, ces principes de l'image pouvaient également être appliquées aux tableaux vivants, et j'avais la possibilité de m'y plier pour « raconter l'histoire », « accrocher les gens » et faire « une très bonne image » (« Photojournalisme : le World Press Photo, de retour à Montréal », 2019). Au moment de la création d'*atlas*, j'ai malgré tout choisi de garder les figures d'embarcation, malgré le décalage qu'elles avaient avec l'image-source. Avec le recul je suis heureuse d'avoir fait ce choix, car si j'avais respecté ces principes, j'aurais en quelque sorte reconduit, dans la logique du *spectacle*, les problématiques soulevées par les images d'information.

Ainsi, cette analyse m'a permis de constater qu'il y a plusieurs types de corps dans *atlas* – ceux qui sont porteurs des principes issus des images (les Pietà, la photo prise au Pakistan) et ceux qui ne le sont pas (les embarcations) – et de comprendre que ces principes pouvaient également s'appliquer à la scène.

3.3.3 La pensée souveraine : « nous » ne prétendrons pas être « eux »

Dans le cadre d'une recherche sur les images d'information, faire un travail de la figure soulève une multitude de questions éthiques. « Pouvons-nous reproduire le corps d'une autre personne ? » est une question que nous n'avons eu de cesse de nous poser au cours du processus de création, avec l'ensemble de l'équipe, sans jamais parvenir à y répondre clairement. D'autant que la nature du processus que j'avais mis en place, où j'invitais les interprètes à se laisser informer par la mise en corps, pouvait facilement nous faire glisser dans l'écueil de l'appropriation. En effet, cette *pensée par le corps* se situait dans une zone délicate, en raison du sujet de la recherche. Comment permettre aux interprètes d'être informé.es par l'image, donc de rester à l'écoute de ce que cette mise en corps provoque en eux.elles, tout en évitant d'entrer en fusion ou se laisser avaler par l'état qu'elle induit ? Afin d'éviter ces écueils et parvenir à rester dans la zone délicate où nous pouvons être en dialogue avec l'image, j'ai mis en place certaines stratégies. L'une d'elles réside dans l'expression *mettre en corps*, tandis que l'autre siège dans les exercices que j'ai donnés aux interprètes, pour qu'il.elles développent ce que je nommais alors une *pensée souveraine*.

En relisant mes notes et celles prises par l'assistante à la mise en scène, je constate que j'ai toujours préféré l'expression *mettre en corps* à *incarner*. Dans mes notes du cinq mars, trois jours avant la première, j'ai noté que la tâche de l'interprète était d'être une « forme qui évoque mais qui n'est pas incarnée ». En effet, cette dernière expression, souvent employée en théâtre pour désigner l'acte de jouer, renvoie également, dans le domaine du sacré, au fait de donner une forme charnelle à un être spirituel. Incarner

vient du latin *incarnare*, qui signifie « devenir chair ». User de l'expression « incarner les images » induirait par conséquent que les interprètes mettent dans leur chair d'autres êtres. Or, la recherche imposait non pas de mettre ces *autres corps* dans la chair (occidentale) des interprètes, ce qui aurait eu comme conséquence de perpétuer une sorte de fusion avec les images, réduisant ainsi la distance que je tentais de mettre en place, en plus de poser des problèmes éthiques. La recherche exigeait au contraire qu'il y ait cohabitation, tout en provoquant un rapprochement : que « nous » fassions un mouvement vers « eux », sans jamais chercher à faire l'expérience de ces existences que nous ne connaissons pas. J'ai donc choisi d'user de l'expression *mettre en corps*, le « en » permettant une certaine indétermination : qu'est-ce qui est mis dans quel corps ? La réponse n'est pas donnée d'emblée. Ainsi, en *mettant en corps*, les individualités n'étaient pas effacées, au contraire, elles continuaient de cohabiter. L'interprète ne devenait pas *autre*, il.elle était lui.elle qui tentait simplement un rapprochement[25].

Toujours dans cette optique d'éviter la fusion, j'ai tenté également de créer une dichotomie entre le corps qui reproduit l'image et la pensée de l'interprète, particulièrement dans la partie de la traversée. Puisque nous travaillions en extrême lenteur et que les images reproduites étaient pour la plupart des images tragiques, les interprètes avaient tendance à entrer dans un état de méditation teinté d'accablement, duquel se dégageait une solennité et – pour être totalement transparente – une grande lourdeur. Pourtant, je restais persuadée que ces figures et cette lenteur étaient nécessaires, mais il fallait faire en sorte que ni les interprètes, ni celui.celle qui regarde

---

[25] Bien sûr, il est arrivé, tout comme dans les recherches scéniques d'*Atomisation dramaturgique* (2014), que les interprètes témoignent avoir été *traversé.es* par une émotion ou un imaginaire générés par la reproduction d'une posture corporelle. À l'instar de mes recherches précédentes, je n'ai jamais cherché à provoquer ce type d'expérience, mais lorsque cela advenait, cependant, je ne pouvais que m'en réjouir, puisque cela participait à l'expérience de l'image pour l'interprète et le groupe.

ne se fasse avaler par l'état que les images induisaient. Je voulais voir leur regard vif, sentir qu'il.elles étaient à l'écoute de leur environnement, mais je ne voyais que des yeux rivés au sol ou des regards vides, avalés par la lenteur ou le propos des images qu'il.elles reproduisaient. J'ai noté dans mon cahier, en vue de leur faire ce retour : « faites les choses avec sérieux, mais ne vous prenez pas au sérieux ». En somme, reproduisez les images avec précision et respect, mais ne traversez pas la Méditerranée. Malgré ces indications, il m'a paru difficile de les amener où je voulais. C'est dans cette période de répétition que l'un des interprètes a affirmé qu'en reproduisant ces images, il se sentait isolé et ce, malgré la grande proximité physique du groupe. Cette sensation fut confirmée par les autres. En effet, la majorité des images de migration sélectionnées montrent des gens qui vont dans la même direction, mais qui ne donnent, en revanche, pas l'impression d'être ensemble. C'est un groupe sans collectivité; leur regroupement tenant probablement du hasard et parfois même, ne se limitant qu'au moment du cliché. Comment faire en sorte que les corps des interprètes, sur le plan de la posture, renvoient à cette non-collectivité, mais que leur expérience intérieure de ces postures soit autre ? En somme, comment éviter qu'il y ait fusion entre l'interprète et l'image ? J'ai donc travaillé dans l'optique de garder le groupe ensemble, en développant des exercices de discussion. J'ai commencé par mettre en place des jeux de parole entre eux.elles, pour qu'il.elles discutent de choses et d'autres pendant la suite de tableaux. Il.elles avaient ainsi des sortes de rendez-vous (lors de telle image, vous devez discuter de ceci) et des moments d'échanges plus libres. Ces discussions, qui n'étaient pas faites pour être entendues du public, avaient pour objectif de nourrir la vitalité des interprètes et de les garder actif.ves, comme sujets, en relation avec le groupe. Cela créait un effet de dichotomie entre leur corps, pris dans cette suite de reproduction d'images et leur pensée, leur présence à l'espace. Cette dichotomie agissait comme deux trajectoires superposées, avançant simultanément. J'appelais cela la *pensée souveraine*, qui est devenue, au fil des expériences des interprètes et des discussions, la « pensée sylvestre » (Kohn, 2017). Petit à petit, ces discussions sont devenues des sources de jeux entre eux.elles, il.elles se faisaient rire discrètement,

s'amusaient à s'étonner les un.es les autres. Ainsi, le jeu est devenu partie intégrante – et discrète – de la traversée, car il participait à ce désenvoûtement des images, en plus d'établir la distance nécessaire avec celles-ci, afin d'éviter de prétendre faire l'expérience de ces autres vies.

3.3.4 Ce que les images sont devenues dans les corps

Des images issues des constellations murales, plusieurs ont été mises en corps, certaines ont été transformées en fonction (le petit garçon), d'autres en costumes (la gorgone Méduse) et d'autres encore en matière à réfléchir (le Titan Atlas, Ulysse attaché au mât de son navire). Puisque je me suis déjà penchée sur ces derniers types d'images et ce qu'elles ont induit à la forme scénique, je m'attarderai dans ce sous-chapitre à celles qui ont été transformées en figures. Ces images ont pris corps dans *atlas* de plusieurs façons : il y avait les figures fidèles ou infidèles et celles qui ont été suspendues ou activées. Afin de détailler au mieux les types de mises en corps d'images, je vais restreindre l'analyse à une section en particulier : la traversée. Avant d'y plonger cependant, et en vue de faciliter la lecture, voici dans le détail ce que chacune de ces transformations sous-tend.

Il y avait tout d'abord les reproductions fidèles aux images-sources. Celles-ci s'approchaient des tableaux vivants d'*Atomisation dramaturgique*, où la mise en corps s'apparentait à un travail de sculpture. Ces figures fidèles étaient le résultat de mon intervention sur le corps des interprètes : en regardant l'image-source, il.elles tentaient tout d'abord de reproduire le modèle, puis je les sculptais afin de préciser les postures. Les reproductions infidèles, quant à elles, étaient le fruit de l'imaginaire des interprètes. Issues pour la plupart de reproductions fidèles ratées, j'ai constaté qu'il était, dans certains cas, plus intéressant de ne pas coller au modèle, mais de laisser les interprètes s'en inspirer, c'est-à-dire d'extraire de l'image ce qu'il.elles en retenaient ou comprenaient pour en transposer l'essence au plateau.

Jusqu'à ce projet de recherche, ma pratique du tableau se limitait essentiellement à la reproduction de peinture, de sculpture et photographies d'art. L'image d'information a entraîné dans ma pratique un repositionnement, voire une inversion. En effet, au fil des réorganisations de la dernière constellation murale (voir le chapitre deux), il m'a semblé de plus en plus inapproprié de faire du tableau vivant comme à mon habitude, c'est-à-dire en recréant la fixité de l'image et en demandant aux interprètes qu'il.elles tendent vers l'objet inanimé. Puisque la majorité des photographies sélectionnées représentaient des situations vécues – et tragiques –, il me semblait inconcevable de perpétuer cette objectification et fixation du réel. Il me fallait au contraire remettre ces images en mouvement, qu'elles ne se résument pas à l'éternité invariable du cliché, mais qu'elles respirent, tressaillent et bougent. Ainsi, le changement de médium qui a été opéré par cette recherche m'a forcé à pratiquer une sorte de tableau vivant inversé, c'est-à-dire mis en mouvement, afin de contrer, en quelque sorte, la violente immuabilité des images d'actualité choisies. Il y avait donc deux types de figures en mouvement dans *atlas* : les images suspendues, où sous une rare et éphémère apparence de fixité, les tableaux vivants étaient en équilibre fragile, sur le fil, musculaires et tremblants. Il y avait ensuite les figures activées, où nous avons tenté de mettre en mouvement l'image-source. Ces activations étaient inspirées des directions des corps que nous observions dans les images.

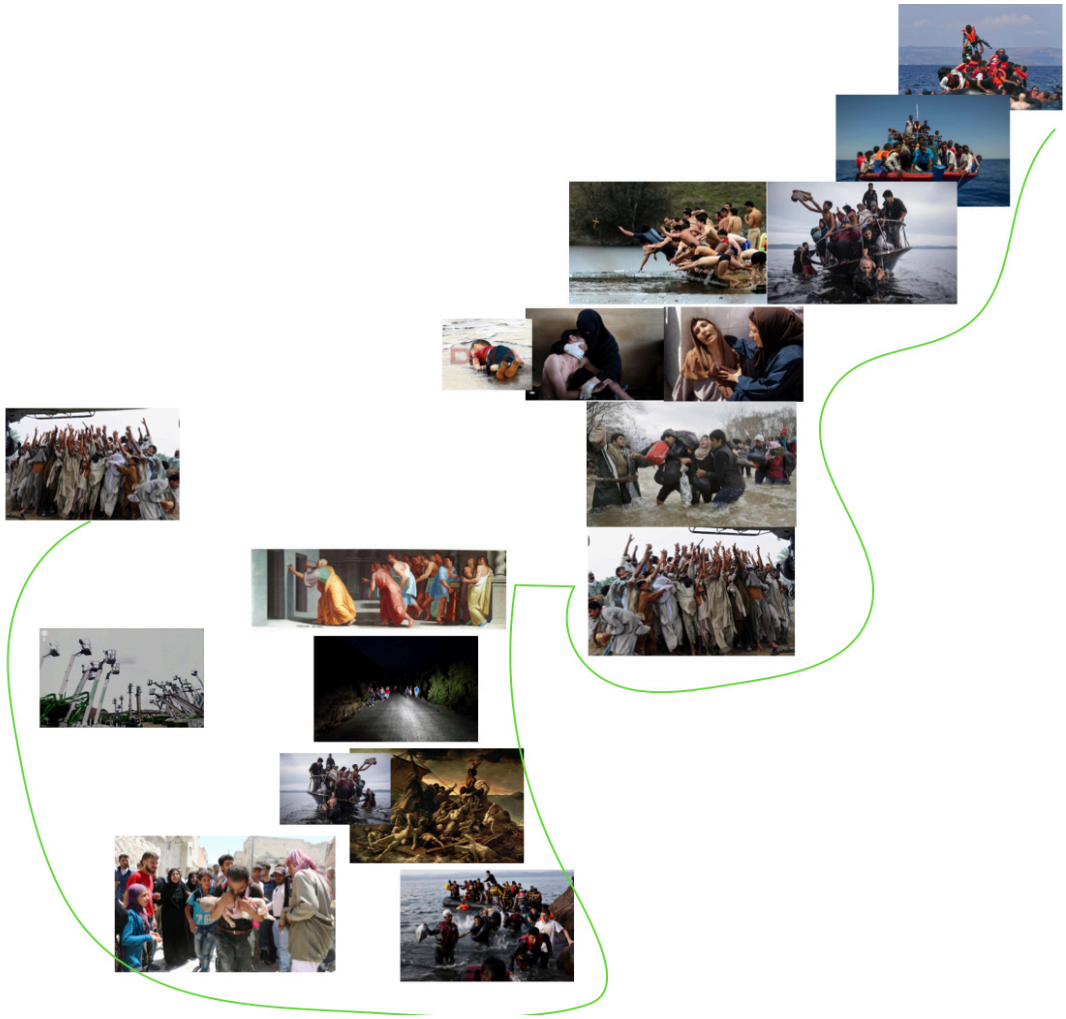


Figure 26. Déroulé en images de la partie de la traversée. © M. Prats, 2020

La traversée s'ouvre sur une suite de reproduction de trois photos prises depuis la côte grecque ou italienne (Tzortzinis, 2015; Ponomarev, 2015; Konstantinidis, 2015), montrant des arrivées de migrant.es par bateau : il s'agit de deux images d'embarcation issues de la dernière constellation murale (voir Figure 16) et de la *Méduse contemporaine*. Ces trois images sont reproduites fidèlement et sont suspendues. Vient ensuite une image qui provient des constellations antérieures (voir Figure 10), montrant un groupe d'hommes tentant de rattraper une croix lancée à l'eau (Dilkoff, 2007). Cette image est activée et infidèle : les interprètes s'appuient sur leur souvenir de l'image

pour en recréer la forme et y induire un mouvement. Le groupe se divise ensuite en quatre sous-groupes de deux personnes qui mettent en corps de manière infidèle et suspendue des Pietà (Zaourar, 1997; Aranda, 2011). L'une des interprètes, pendant cette figure suspendue, glisse des mains de la Madone qui la soutenait et active de manière infidèle l'image d'Aylan Kurdi (Demir, 2015), avant de retrouver une posture debout. Il y a ainsi une cohabitation des figures, entre les Madones et l'enfant retrouvé sur la plage de Bodrum. Les interprètes se divisent ensuite en deux groupes, reproduisant fidèlement la même image, dupliquée, montrant des migrant.es marchant dans l'eau (Ghirda, 2016). Cette image est activée, un souffle la traverse. S'ensuit la photographie prise au Pakistan (Ali, 2010), reproduite de manière infidèle : les interprètes la mettent en corps selon le souvenir qu'il.elles en ont. Tout en restant suspendu.es dans l'image, certain.es interprètes se déplacent doucement vers la gauche, avant de mettre en corps la fresque représentant Zénon et ses disciples (Carducci, 1588), reproduite de manière fidèle. Elle est suspendue un temps, puis, les interprètes se tournent lentement dos au public et reculent jusqu'à l'avant-scène. Cette marche est la figure activée et infidèle des migrant.es marchant sur la route (Tzortzinis, 2015). Au lieu de reproduire cette image de face, elle est ici montrée de dos, en opposition à la frontalité et au face-à-face entre « eux » et « nous » des images de migration (voir le chapitre deux) : les montrer de dos permet ainsi aux interprètes et aux spectateur.trices de partager pour un temps un horizon commun. Une fois arrivé.es à l'avant-scène, les interprètes s'assoient au sol en discutant, puis il.elles suspendent une mise en corps fidèle du *Radeau de la Méduse* (Géricault, 1818). Tandis qu'une portion du groupe reste dans cette figure, trois interprètes se lèvent et se dirigent vers le milieu de la scène, où elles reproduisent fidèlement une portion de la *Méduse contemporaine*, de dos, de manière à faire apparaitre les similitudes de postures entre les deux protagonistes qui agitent un vêtement (voir Figure 27). L'ensemble des interprètes se relèvent ensuite et amorcent une reproduction activée de l'image montrant des migrant.es sortant d'un bateau (Tzortzinis, 2015). Cette reproduction est cependant rapidement avortée, car tou.tes se retournent vers l'un des interprètes activant fidèlement la photographie où

l'on voit un père syrien tenant son enfant déterré des décombres (Alhalbi, 2016). L'ensemble du groupe rejoint la figure du père et tou.tes activent la photographie des grues, avant de reproduire pour la deuxième fois de la traversée l'image des inondations au Pakistan, de dos cette fois-ci.

Ainsi, il y avait plusieurs types de transposition d'images dans *atlas*. Elles sont apparues au fil du processus et ont graduellement composé cette séquence de figures de la traversée. Le choix d'activer, suspendre, reproduire fidèlement ou non, étaient le fruit de l'écriture de plateau et des discussions qui ont eu cours au fil des répétitions. Par exemple, lorsque des interprètes oubliaient de suspendre une image ou décidaient de ne pas le faire, j'essayais de me mettre à l'écoute de ces variations, considérant ces inattendus comme des pistes de mise en scène. Ainsi, les rythmes d'*atlas* se sont écrit au fil des enchaînements et des allers-retours avec le travail des interprètes. Idem pour la spatialisation des images : une fois le choix du déroulé des figures effectué, elles ont été *placées* sur scène, au fil des essais-erreurs, comme des points de *rendez-vous* par lesquels les interprètes devaient *passer*. Ainsi, au lieu de m'inscrire totalement dans la lignée des paradoxes de Zénon, où le mouvement est considéré comme une suite de point fixes dans l'espace, j'ai plutôt travaillé sur une suite de points de *rencontres* vivantes avec les images.

Dans cette traversée, il y avait également plusieurs cohabitations simultanées de figures. C'était le cas notamment des Pietà et d'Aylan Kurdi (Figure 18). Cette cohabitation mettait en dialogue le soin et l'enfant décédé : rapprocher ces types d'images d'information, qui sont les plus médiatisées (Beuvelet, 2013), permettait d'aborder scéniquement quelques-unes des problématiques précédemment énoncées. Il y avait également une cohabitation des deux Méduses (la *Méduse contemporaine* et *Le Radeau de la Méduse*), composant le centre du mur de la dernière constellation (Figure 27), qui mettaient en tension les semblances et dissemblances entre ces *Pathosformeln* et

soulevaient, en fond, les questions liées au renversement des fictions colonisatrices. Ces cohabitations permettaient d'interroger à la fois spatialement et simultanément plusieurs figures; elles agissaient comme des amorces scéniques de cette *pensée* que les constellations murales faisaient jaillir.

Figure 27. *atlas* : la traversée. Cohabitation des figures de Méduses ©P.Tremblay, 2020.
Sur la photo : Rasili Botz, Laurence Dufour, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Eve Pressault, Nahéma Ricci

Cette recherche-création fut pensée par et pour les Occidentaux. En effet, puisque les images d'information sont, pour la majorité, créées pour nous et par nous[26], selon notre cadrage esthétique, il m'a semblé essentiel de les interroger de la même façon, depuis notre occidentalité, et déplier les questions qu'elles suscitent pour nous les exposer. Dans ce troisième chapitre, j'ai fait état du processus de création d'*atlas* et des stratégies mises en place pour restituer ces images à notre usage et ainsi, tenter de les penser collectivement. L'écriture d'*atlas* s'est réalisée au fil du travail sur la figure et des partages d'imaginaire qui se sont instaurés dans le groupe : petit à petit, la place du.de la spectateur.trice s'est construite et avec elle, les stratégies pour susciter le *désir de voir*. Ce laboratoire, bien que trop court, a néanmoins permis d'étoffer considérablement la pensée sur les images d'information, grâce aux échanges qui ont eu lieu avec l'équipe de création.

[26] J'inclus dans les créateur.trices d'images les agences de presse qui, comme dans l'exemple de la *Pietà de Benthala*, retouchent et recadrent l'image. Bien que le photographe ne soit pas occidental, dans ce cas et dans beaucoup d'autres, l'agence de presse, elle, basée en France ou aux États-Unis, intervient dans le processus de création de l'image et participe ainsi à « construire la place du spectateur » (Mondzain, 2017).

CONCLUSION

Cette recherche a tenté de contrer la sidération générée par les images d'information en général, et plus précisément, par les représentations de la « crise des migrants ». Ce processus a eu lieu en deux temps : le premier a été consacré aux recherches sur les images et le second à la recherche scénique. Les premières recherches ont pris la forme de constellations murales, inspirées par les méthodes d'association d'Aby Warburg, qui visaient à faire surgir les récits que ces images convoquent. La recherche scénique tentait, quant à elle, de mettre en place un contexte pour penser collectivement ces images par la mise en corps au plateau sous forme de figures, afin de les transformer en motion et ainsi, créer de nouvelles *visibilités*.

Cette recherche-création, telle qu'elle a été menée, a-t-elle permis de faire jaillir ces visibilités ? Bien que les figures de la traversée soient parvenues à en générer, par la simple mise en corps, c'est surtout selon moi la dernière partie, foufou, qui remplit les objectifs de recherche. Car les nouvelles visibilités n'avaient pas simplement pour fonction de créer du nouveau pour l'œil, mais devaient également être génératrices de mouvement pour la spectatrice en moi (et ultimement, je l'espère, pour d'autres aussi), afin de désengorger la sidération que ces images provoquent. C'est grâce aux jeux inclus dans la partie foufou et à son effet de miroir déformé de la première partie, que ces nouvelles visibilités sont apparues. En effet, les codes de la traversée étaient presque tous repris, mais ils se montraient sous un nouveau jour; libérés et joueurs. Le décalage était grand entre la première et la dernière partie et cet écart est parvenu, selon moi, à mettre en route l'imaginaire : « l'imagination est d'abord – anthropologiquement

– ce qui nous rend capable de jeter un pont entre les divers ordres de réalité les plus éloignés, les plus hétérogènes » (Didi-Huberman, 2011, p.22). Jeter un pont, imaginer, qu'est-ce, sinon des formes de motions ?

Hormis cette constatation, heureuse, la recherche a néanmoins soulevé plusieurs problématiques dont je ferai état dans les prochaines lignes, en plus d'exposer les avenues qui nécessiteraient selon moi d'être encore approfondies. L'une des problématiques soulevée par le tableau vivant est que, lors du travail scénique, les images deviennent un matériau. Nous les transformons en *matière* à travailler. Ainsi, nous en venons régulièrement à parler de la sorte : « la direction des bras n'est pas précise dans la *Méduse contemporaine* », « je suis restée trop longtemps en *petit garçon* », « n'oubliez pas la direction des corps dans le *bateau pneumatique* » ou « est-ce que le rythme est juste dans *la sortie du bateau* ? » et cela pose question. En effet, en les travaillant, nous nous détachons de ce que les images représentent. Il s'agit d'un court moment sur l'ensemble du processus, car une fois qu'elles sont sues nous les redécouvrons (tant pour les interprètes qui les expérimentent, que pour moi, regardeuse). Néanmoins, ce passage par le matériau, comme une pâte à modeler, est parfois étrange et inconfortable puisqu'il est question d'images d'information. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles j'ai préféré retirer certaines images, qui me semblait-il, ne pouvaient se soumettre à cette étape de simple matériau, sans que cela ait des conséquences éthiques. Ainsi, au fil du travail, j'ai fini par écarter certaines images du corpus à reproduire, dont *Les enfants d'Assad* et d'autres montrant des massacres. Je demandais également régulièrement aux interprètes de me communiquer s'il.elles ressentaient un malaise face à l'une des images, afin que je la retire du corpus, le cas échéant. L'autre problématique soulevée par la recherche est celle de la reconduction des images. En reproduisant ce type d'images à la scène, je me demande si j'ai participé sans le vouloir à reconduire ces fictions et avec elles, cette colonisation de la douleur des autres. Beaucoup de questions de cet ordre, soulevées par cette recherche, sont toujours irrésolues pour moi. Décoloniser ma pensée et ma pratique

nécessite d'en déconstruire énormément d'aspects et, au moment où j'écris ces lignes, je suis encore jeune dans cette démarche et suis consciente qu'il me manque d'outils pour déplier adéquatement les questions suscitées par ce sujet. Probablement, d'ici plusieurs années, j'envisagerai ce projet d'un nouvel œil, beaucoup plus consciente des mécanismes coloniaux à l'œuvre. Mon mémoire me paraîtra alors daté, et c'est tant mieux.

Cette recherche a également généré des frustrations, dues au manque de temps ou à la façon dont le processus s'est déployé. La première concerne la dramaturgie scénique des figures. Aby Warburg disait pratiquer une iconologie des intervalles, ne reposant pas seulement sur des objets, « mais sur des tensions, des analogies, contrastes ou contradictions » (Michaud, 2012, p.260). Si j'avais eu plus de douze jours pour élaborer la forme scénique, il est évident que j'aurais tenté de mettre en place une *dramaturgie des intervalles*, dans laquelle j'aurais pris le temps d'analyser les tensions, analogies et les contradictions que la cohabitation des figures générait sur scène. Pour permettre un travail aussi profond que celui de mes recherches sur les images, il m'aurait fallu un temps équivalent à celui que j'ai passé à interroger les constellations murales. Le laboratoire scénique *atlas* est donc un objet en travail, qui mériterait d'être ouvert pour m'y pencher à nouveau, plus longuement, afin que le décalage entre le temps imparti aux constellations d'images puisse être égalisé par la recherche scénique.

Toujours en lien avec le travail de la figure et du corps, j'ai la sensation que cette recherche sur le *penser ensemble* n'a malheureusement pas pu être déployée comme je l'aurais souhaité. C'est le lot de cette recherche-création, où l'expérience, au fil des essais-erreurs, m'a renseigné sur le sujet de la recherche. Dans ce cas-ci, l'expérience est arrivée trop tard et je n'étais plus en mesure, à si courte échéance, d'ajuster le cadre méthodologique pour récolter la parole des interprètes. S'il m'arrivait d'approfondir ce travail, il est évident que je placerais dès le départ l'expérience de l'interprète au cœur

du processus de création, afin de creuser plus avant de quelle manière les images renseignent les corps.

Dès le lendemain de la première, je me suis sentie déprimée. Nous n'avions plus de répétitions, l'objet ne se réinterrogeait plus. À partir de la première, il a donc été donné à voir comme un objet fini, clos, alors que je souhaitais le réinterroger à l'infini. J'ai ainsi perdu le contact avec mes constellations et avec l'*Atlas Mnémosyne*. Plus tard, durant l'écriture de ce mémoire, j'ai retrouvé dans mon tout premier cahier, une citation de Walter Benjamin que j'avais notée lors d'une conférence : « toute œuvre achevée est le masque mortuaire de son intuition » (Benjamin, 2000). En effet, après la première, cet *atlas* était devenu un Gorgonéion; j'en avais fait une image immuable ! Si je reprenais cette recherche, je m'assurerais de pouvoir le réinterroger sans cesse avec l'ensemble des interprètes.

Voilà pour ce qui aurait pu et pourrait. Il est maintenant temps de souligner combien cette recherche m'a permis d'étoffer ma connaissance de l'image et – même si à moindre échelle – ma pratique du tableau vivant. Tel que mentionné dans le chapitre un, je n'étais pas en mesure, lorsque j'ai débuté la maîtrise, de répondre à la simple question « qu'est-ce que tu entends par image ? ». Aujourd'hui, non seulement je saurais y répondre, mais je serais également à même d'appliquer ces recherches à d'autres domaines de l'image, tant les outils conceptuels, théoriques et pratiques que j'ai développés m'apparaissent solides. Je suis donc on ne peut plus heureuse d'avoir mené à terme cette recherche-création, malgré les embûches et la délicatesse du sujet qui m'a donné plus d'une fois du fil à retordre.

Je termine ce mémoire enrichie – même si endettée –, avec un profond désir d'appliquer les outils que j'ai développés à d'autres domaines des représentations et d'approfondir le travail sur le corps et sa relation aux images.

ANNEXE A

CAPTATION VIDÉO D'*ATLAS*

Lien vers la captation d'*atlas* :

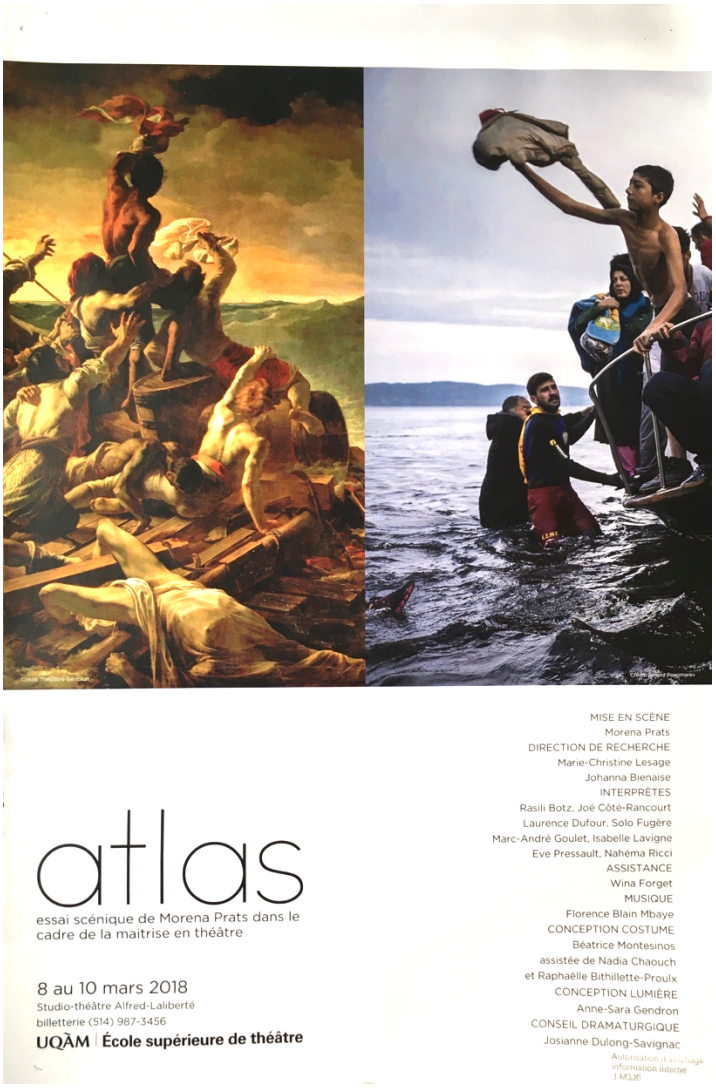
https://vimeo.com/morenaprats/review/458192118/f09be43eff

Il est à noter que les cinq premières minutes sont dans le noir. En effet, la caméra étant moins sensible à la lumière que l'œil humain, tout le travail que nous avons fait sur les seuils de la perception n'est malheureusement pas visible dans la captation.

Il est à noter également que la captation fut réalisée depuis l'extrémité jardin, elle ne donne donc pas une excellente idée de la composition générale.

ANNEXE B

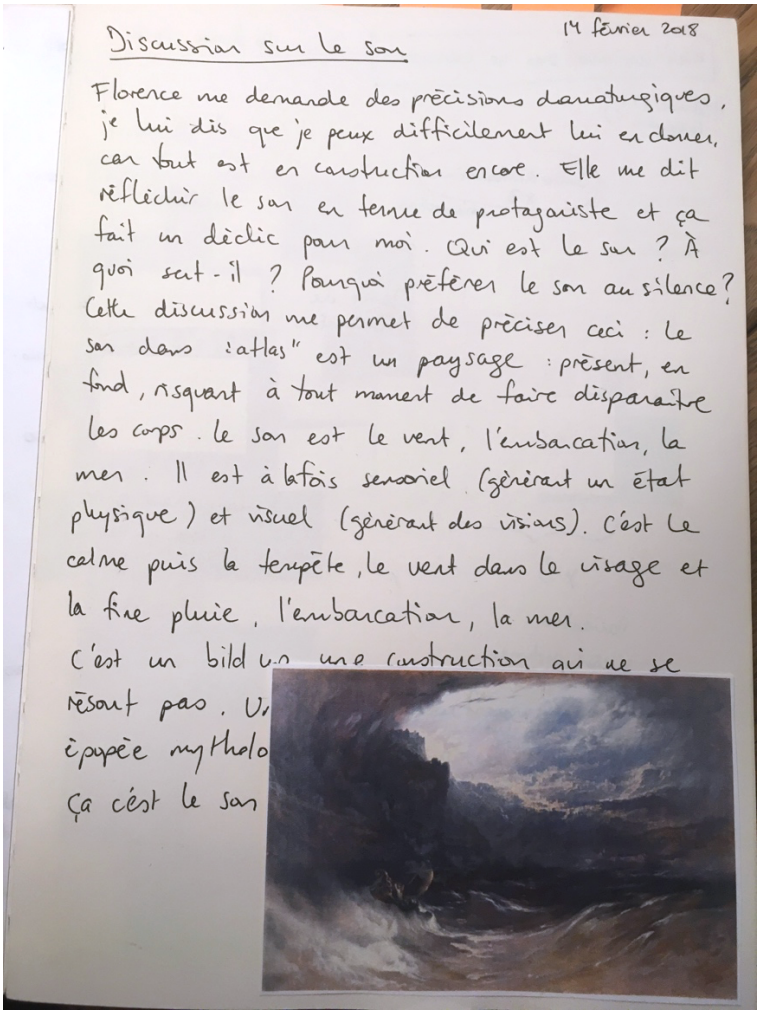
AFFICHE D'*ATLAS*



ANNEXE C

EXTRAITS DES CAHIERS DE CRÉATION

« La musique est un paysage »



14 février 2018

Discussion sur le son

Florence me demande des précisions dramaturgiques, je lui dis que je peux difficilement lui en donner, car tout est en construction encore. Elle me dit réfléchir le son en terme de protagoniste et ça fait un déclic pour moi. Qui est le son ? À quoi sert-il ? Pourquoi préférer le son au silence? Cette discussion me permet de préciser ceci : le son dans "atlas" est un paysage : présent, en fond, risquant à tout moment de faire disparaître les corps. le son est le vent, l'embarcation, la mer. Il est à la fois sensoriel (générant un état physique) et visuel (générant des visions). C'est le calme puis la tempête, le vent dans le visage et la fine pluie, l'embarcation, la mer.
C'est un bild u... une construction qui ne se résout pas. U... épopée mytholo... ça c'est le son

Recherches sur les déroulés de figures

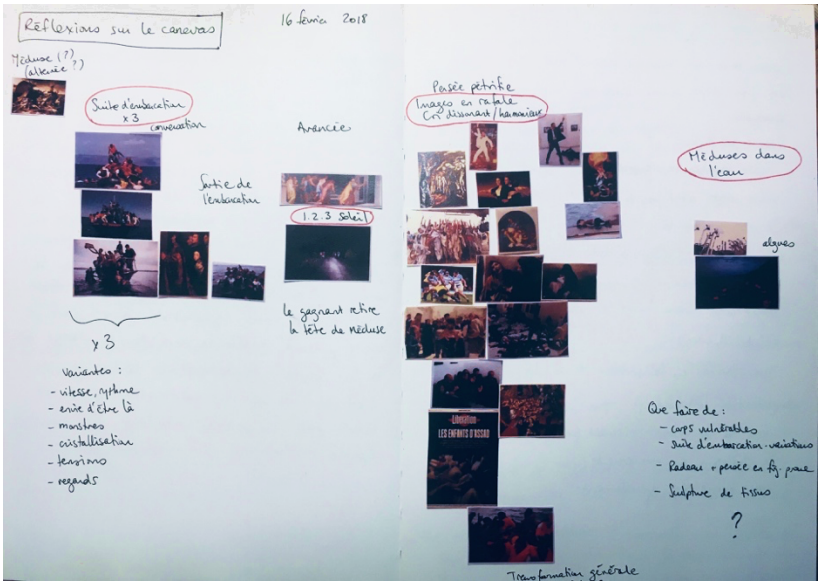
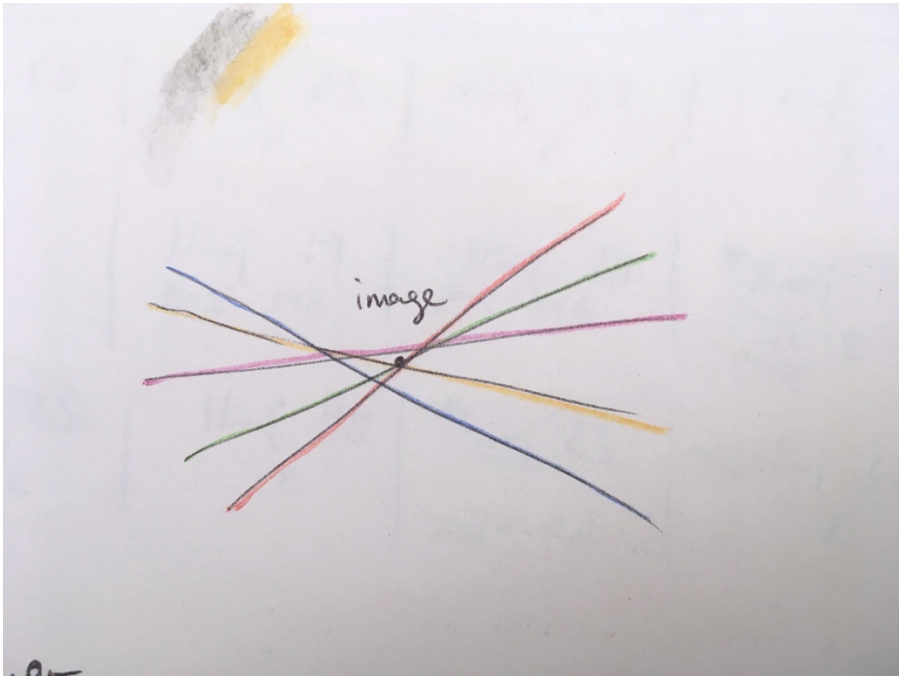
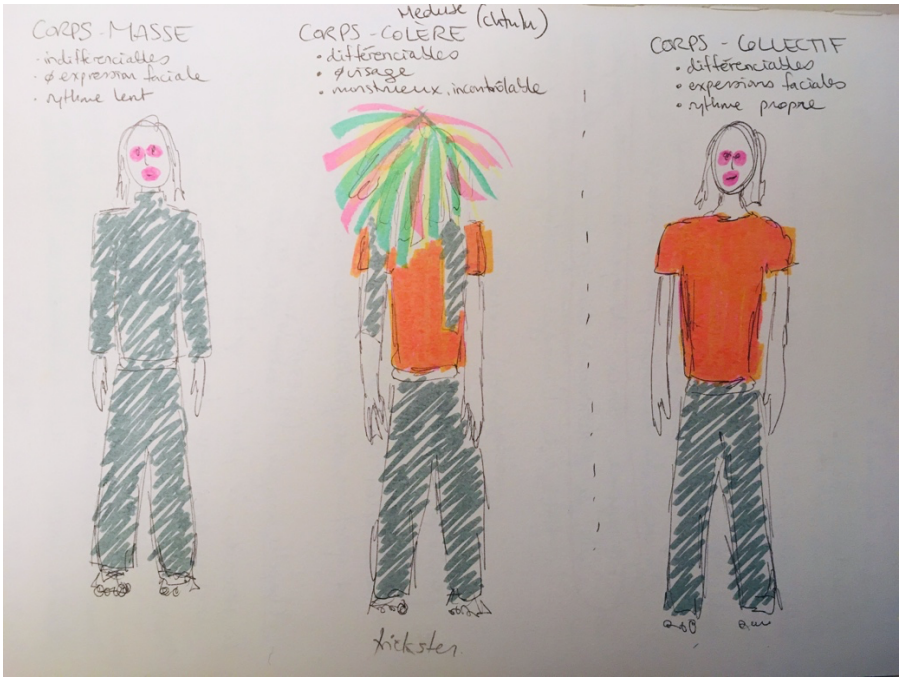
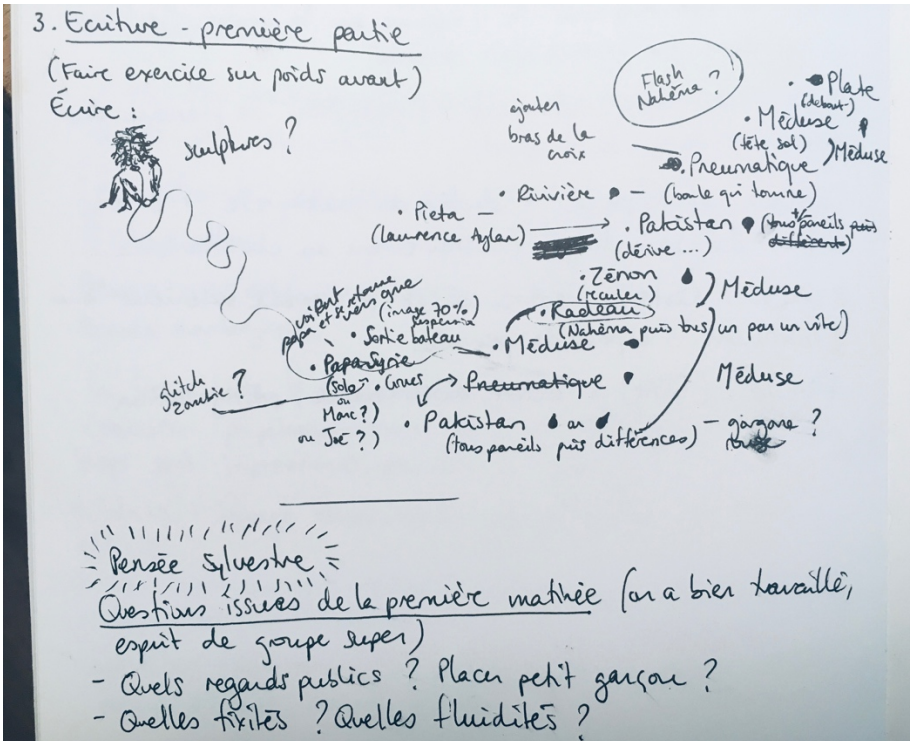


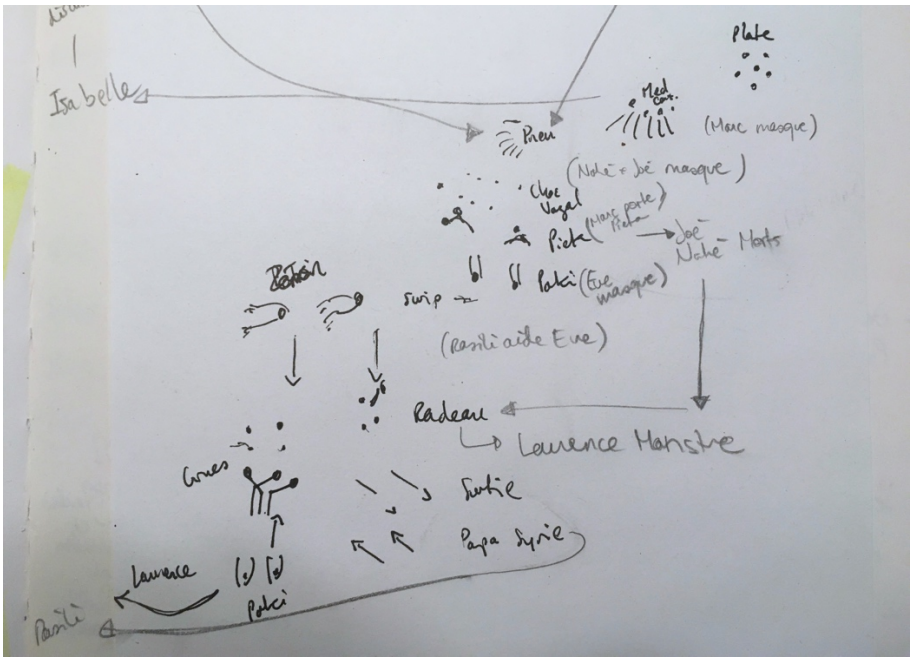
Schéma des trajectoires de chaque interprète et dessin des costumes



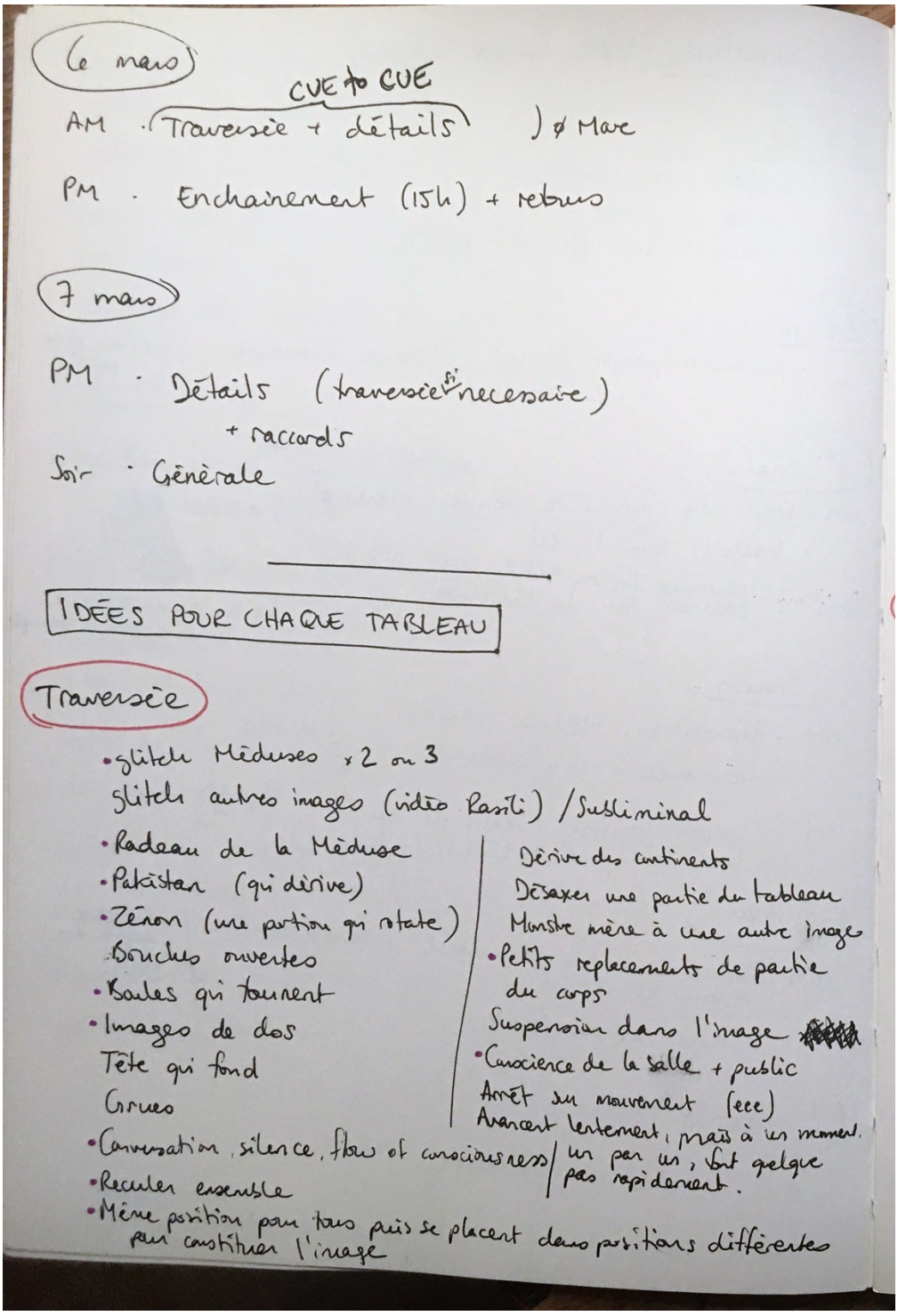


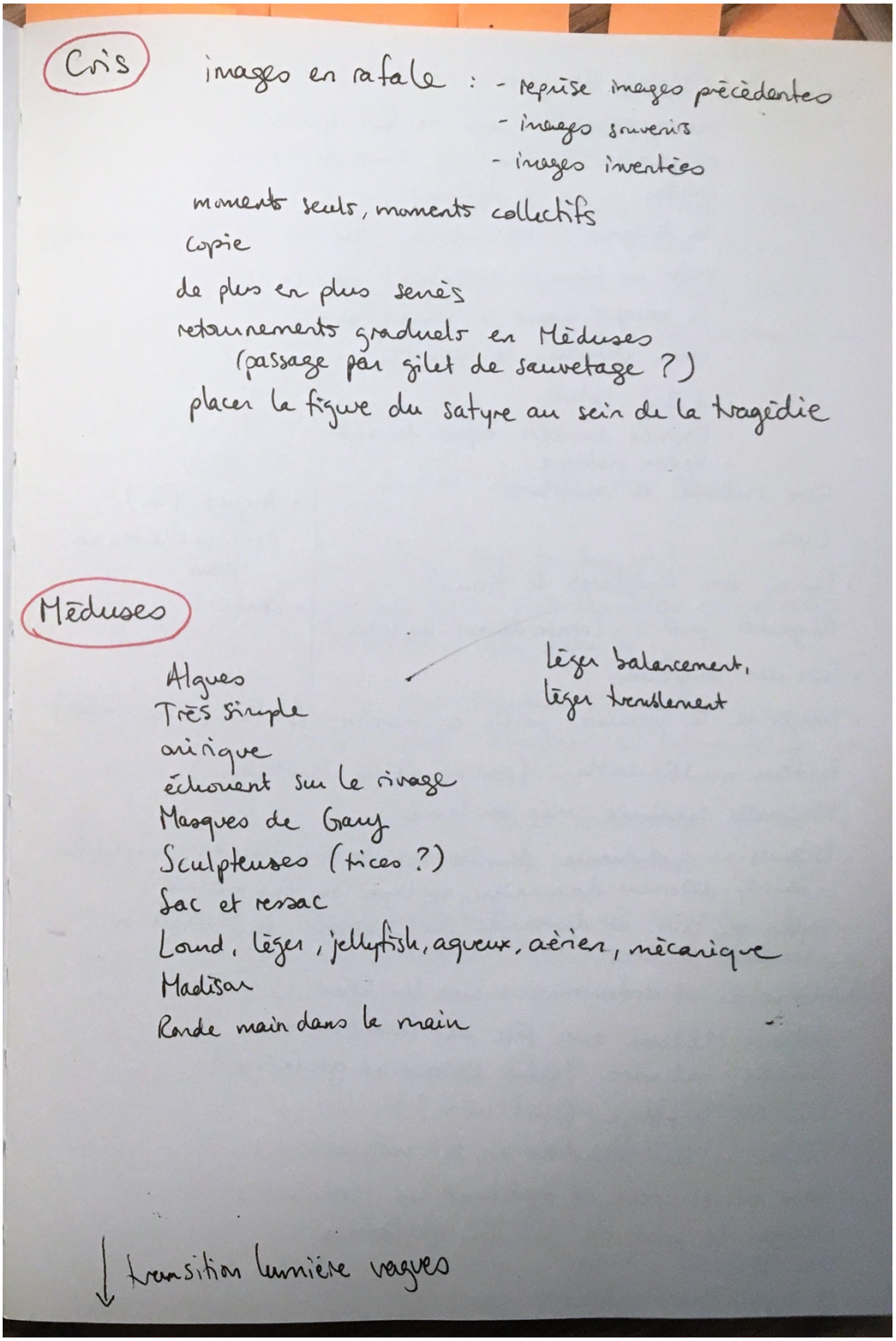
Schémas de figures pour la traversée





Brainstorm sur chacune des parties d'*atlas*





Cris

images en rafale : - reprise images précédentes
- images souvenirs
- images inventées

moments seuls, moments collectifs

copie

de plus en plus serrés

retournements graduels en Méduses
(passage par gilet de sauvetage ?)

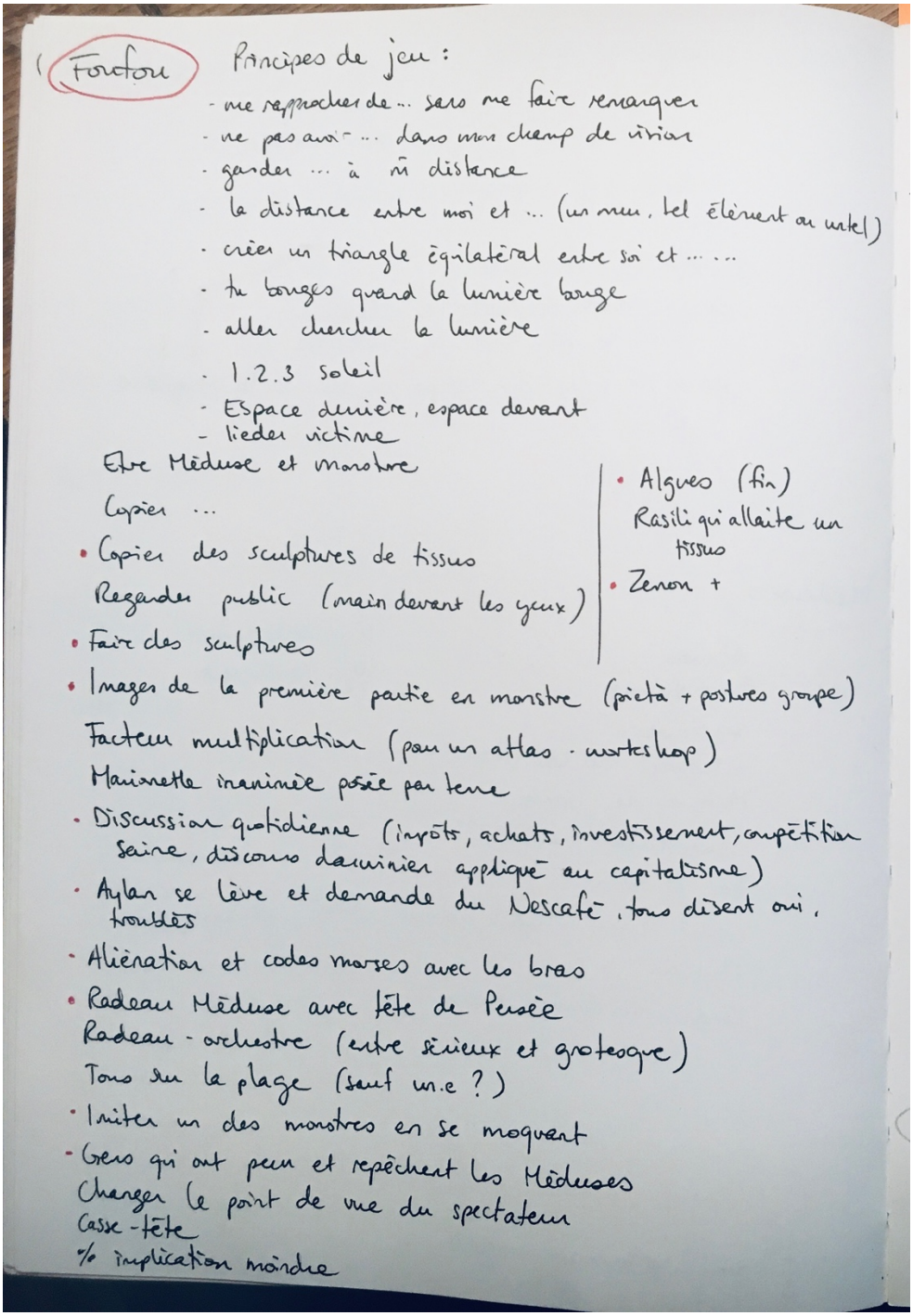
placer la figure du satyre au sein de la tragédie

Méduses

Algues
Très simple
aérique
échouent sur le rivage
Masques de Gray
Sculptrices (tiges ?)
Sac et ressac
Loud, léger, jellyfish, aqueux, aérien, mécanique
Madison
Ronde main dans la main

léger balancement,
léger tremblement

↓ transition lumière vagues



Fonfon

Principes de jeu :

- me rapprocher de ... sans me faire remarquer
- ne pas avoir ... dans mon champ de vision
- garder ... à ni distance
- la distance entre moi et ... (un mur, tel élément au mur)
- créer un triangle équilatéral entre soi et ... ...
- tu bouges quand la lumière bouge
- aller chercher la lumière
- 1.2.3 soleil
- Espace dernière, espace devant
- lieder victime

Etre Méduse et monstre

Copier ...

- Copier des sculptures de tissus

Regarder public (main devant les yeux)

- Faire des sculptures

- Algues (fin)

Rasili qui allaite un tissus

- Zenon +

- Images de la première partie en monstre (pietà + postures groupe)

Facteur multiplication (par un atlas - workshop)

Marionnette inanimée posée par terre

- Discussion quotidienne (impôts, achats, investissement, compétition saine, discours darwinien appliqué au capitalisme)
- Aylan se lève et demande du Nescafé, tous disent oui, troublés
- Aliénation et codes morses avec les bras
- Radeau Méduse avec tête de Persée

Radeau - orchestre (entre sérieux et grotesque)

Tous sur la plage (sauf un.e ?)

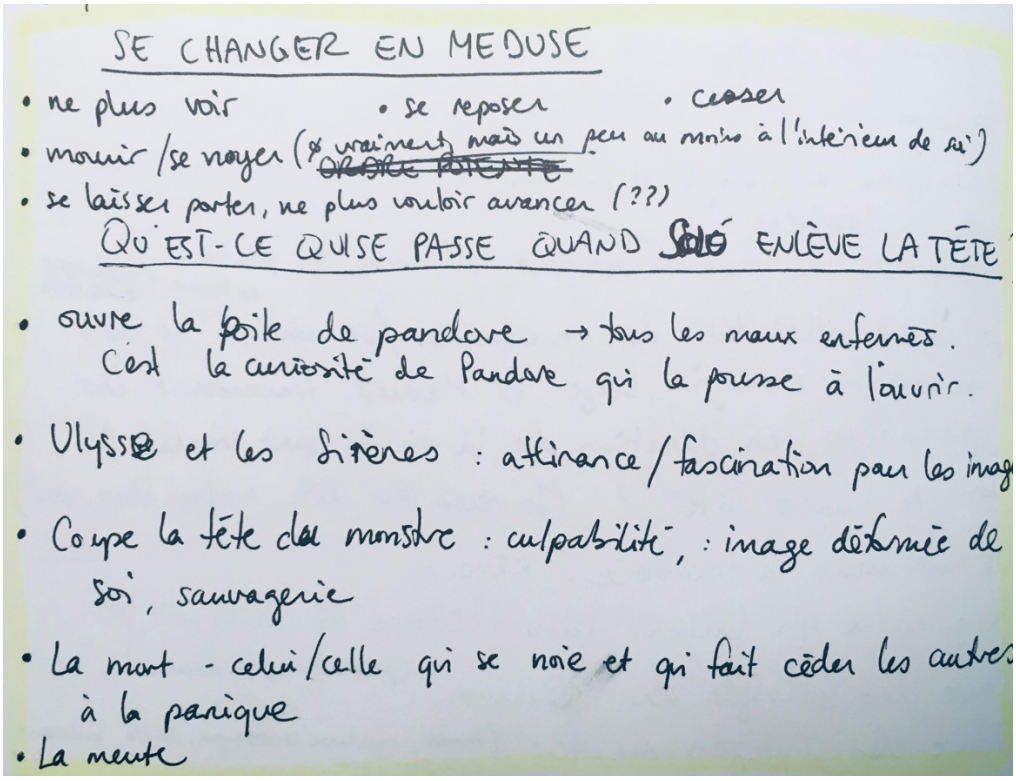
- Imiter un des monstres en se moquant
- Gens qui ont peur et repêchent les Méduses

Changer le point de vue du spectateur

Casse-tête

% implication moindre

Autres notes

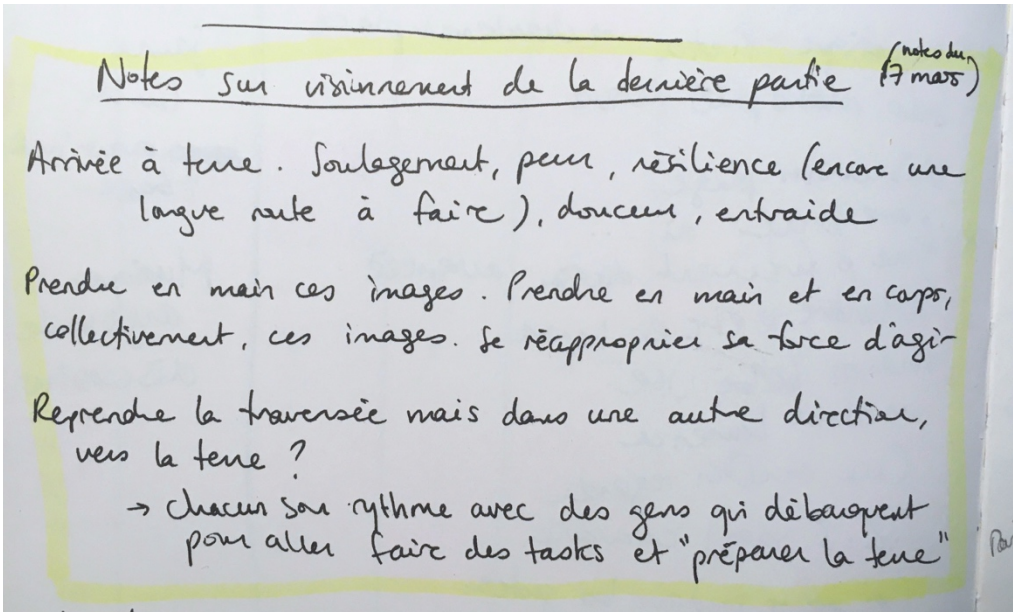


SE CHANGER EN MEDUSE

- ne plus voir
- se reposer
- cesser
- mourir / se noyer (~~vraiment~~ mais un peu au moins à l'intérieur de soi)
- se laisser porter, ne plus vouloir avancer (??)

QU'EST-CE QUI SE PASSE QUAND SOLÉ ENLÈVE LA TÊTE

- ouvre la boîte de pandore → tous les maux enfermés. C'est la curiosité de Pandore qui la pousse à l'ouvrir.
- Ulysse et les Sirènes : attirance / fascination pour les imag
- Coupe la tête du monstre : culpabilité, : image déformée de soi, sauvagerie
- La mort - celui/celle qui se noie et qui fait céder les autres à la panique
- La meute



Notes sur visionnement de la dernière partie (notes du 17 mars)

Arrivée à terre. Soulagement, peur, résilience (encore une longue route à faire), douceur, entraide

Prendre en main ces images. Prendre en main et en corps, collectivement, ces images. Se réapproprier sa force d'agir

Reprendre la traversée mais dans une autre direction, vers la terre ?

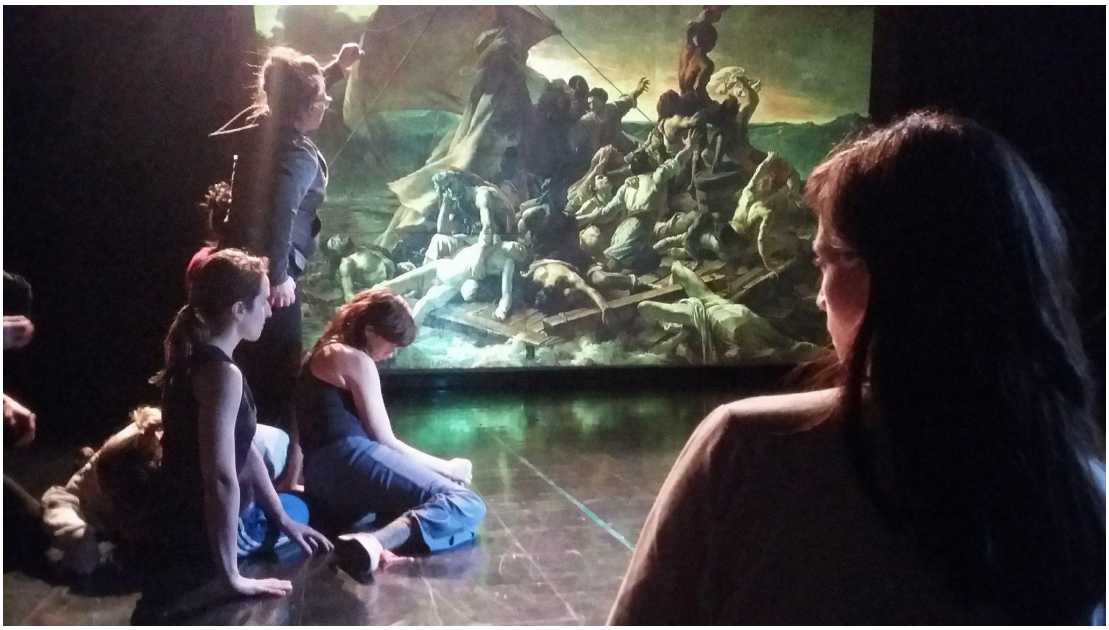
→ chacun son rythme avec des gens qui débarquent pour aller faire des tasks et "préparer la terre"

ANNEXE D

PHOTOGRAPHIES DE RÉPÉTITION

©M.A.Goulet, 2017. Sur la photo : Alex B. Martin, Florence Blain, Rasili Botz, Catherine Cédilot, Luc Chandonnet, Jérémie Desbiens et Geneviève Gagné

Processus de mise en corps de la photographie prise au Pakistan lors de la première séance d'essai, avant la constitution de l'équipe finale. Les interprètes observent l'image et tentent de reproduire le corps d'un.e des protagonistes sur la photographie.



©J.Dulong-Savignac, 2018. Sur les photos : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Solo Fugère, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne, Morena Prats, Eve Pressault et Nahéma Ricci

Processus de mise en corps d'une des photos d'embarcation et du *Radeau de la Méduse*. Les interprètes, après les avoir mis en corps, la reproduisent ensuite face à moi, de manière à ce que je puisse les sculpter, tout me référant à l'image-source qui est derrière eux.elles.

©W.Forget, 2018. Sur les photos : Rasili Botz, Joé Côté-Rancourt, Laurence Dufour, Marc-André Goulet, Isabelle Lavigne et Nahéma Ricci

Premier laboratoire d'exploration avec l'équipe finale : ces photographies ont été prises lors d'une improvisation de groupe, où je leur avais demandé.es d'explorer les possibilités d'interaction de leurs corps dans l'espace, en lien avec les tissus et un prototype de costume. Ces exercices ont permis de développer l'écoute et la confiance entre les interprètes et ont servi à nourrir les composantes d'interaction de la dernière partie intitulée foufou.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, L., Didi-Huberman, G. (2013, 6 novembre). Georges Didi-Huberman (2/5) [Webradio]. *Hors Champs*. Récupéré de http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-georges-didi-huberman-25-2013-06-11

Adorno, F. (2000). Fiction et histoire. *Cités*, (2), 83-96. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/40620635

Alhalbi, A. (2016). *Père tenant son enfant*. [Photographie]. AFP/Ameer Alhalbi

Ali, A. (2010). *Les inondations de 2010 au Pakistan*. [Photographie]. AFP/Arif Ali

Alloa, E. (dir.). (2010). *Penser l'image*. Paris : Les presses du réel.

Alloa, E. (dir.). (2017). *Penser l'image III : Comment lire les images ?*. Paris : Les presses du réel.

Alloa, E. (anim.), Mondzain, M. J. (anim.). (2016, 25 novembre). Rencontres philosophiques : Troubles dans la transparence et lumières de la fiction [Webradio]. Dans *Duuu (prod.), *Conversation #54*. Récupéré de https://www.duuuradio.fr/episode/rencontres-philosophiques

Agamben, G. (2005). *Profanations*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Aranda, S. (2011). *La Pietà islamique*. [Photographie]. AFP/Samuel Aranda.

Arendt, H. (2019). *Nous autres réfugiés*. Paris : Éditions Allia.

Atlas Farnèse (IIe siècle). [Statue]. Villa Farnèse

Augé, M. (1992). *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

Bachman, J. (2015). *Ieshia Evans, Black Live Matters*. [Photographie]. Reuters.

Bailly, J.-C. (2008). *L'instant et son ombre*. Paris: Seuil.

Bailly, J.-C. (2020). *L'Imagement*. Paris: Seuil.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil.

Bene, C., Deleuze, G. (1979). *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Benjamin, W. (2000). *Oeuvres, II*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2003). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia

Benjamin, W. (2015). *Petite histoire de la photographie*. Paris : Éditions Allia

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.

Beuvelet, O. (2013). World Press Photo ou l'esthétique du trauma... *Le Club de Mediapart*. Récupéré de https://blogs.mediapart.fr/olivier-beuvelet/blog/240213/world-press-photo-ou-lesthetique-du-trauma

Boucher, M. (dir.). (2009). *Claudie Gagnon : monographie*. Saint-Hyacinthe : Expression.

Boucher, M. (dir.). (2017). Colloque. *Stay still, translate. Performance, présentation, conservation du tableau vivant au Canada*. Musée d'art contemporain, Montréal, 17-18 février 2017. Montréal : MAC.

Boucher, M. (2017). Effets de sculpture en performance : l'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney. *Espace art actuel*, 115, 36-45.

Bouvier, M. (2014). Polysémie de la figure. *Pour un atlas des figures*. Issu de http://pourunatlasdesfigures.net/articles/le-figural-derives-a-partir/polysemie-de-la-figure.html

Bouvier, M. et Touzé, L. (2018) Le grain de l'image. Entretien avec Loïc Touzé. *www.pourunatlasdesfigures.net*. Mathieu Bouvier (dir.). Lausanne : La Manufacture (He.so)

Brook, P. (1977). *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

Brunelle-Côté, L. (2004). *De la complexité chez Claudie Gagnon: Dialogue entre deux approches analytiques possibles pour ses tableaux vivants*. Récupéré de http://search.proquest.com/docview/305087209?accountid=14719

Calame, C. (2002). Ulysse, un héros proto-colonial ?. *L'Homme*, (164), 145-154.

Canova, A. (1800). *Persée*. [Statue]. Musée du Vatican.

Cappelletto, C. (2011). Bill Viola ou l'image sans représentation. *Images Re-vues*, (8). Retrieved from http://imagesrevues.revues.org/497

Capriotti, G. (2017). *Boys will be boys*. [Photographie]. Giovanni Capriotti

Carducci, B. (1588). *Zénon d'Élée et ses disciples*. [Peinture]. El Escorial

Carracci, A. (1600). *La Pietà*. [Peinture] Napoli nel Museo di Capodimonte

Careri, G. (2003). Aby Warburg : Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. *L'Homme*, n° 165(1), 41–76.

Castellucci, C. et R. (2001). *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis du théâtre.* Paris: Les Solitaires Intempestifs.

Castoriadis, C. et Ricoeur, P. (2016). *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*. Paris : Éditions Ehess

Cellini, B. (1554). *Persée tenant la tête de Méduse*. [Statue]. Piazza della Signoria

Cole, T. (2014). The Atlas of affect. *The New Inquiry*, 42, 60-72.

Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles: Actes Sud.

Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris : Éditions Gallimard.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en occident*. Paris : Gallimard.

Delannoy P.-A. (1998). L'image et le savoir partagé : la Pietà de Bentalha. *Communication et langages*, n°115, pp. 52-57. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1998_num_115_1_2828

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1983). *L'image mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Despret, V. (2017). *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*. Paris : Éditions La Découverte

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Editions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2004). L'image est le mouvant. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (3), 11. Issu de http://doi.org/10.7202/1005466ar

Didi-Huberman, G. (2006). *Le Danseur des solitudes*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2008). Image, événement, durée. *Images Re-vues*, Hors-série 1. Récupéré de http://journals.openedition.org/imagesrevues/787

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire, 3*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants*. L'Oeil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. et Giannari, N. (2017). *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2019). *Ninfa Dolorosa : Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris : Gallimard.

Dilkoff, D. (2007). *Lac et croix*. [Photographie]. AFP/Dimitar Dilkoff

École flamande. (1590). *Le déluge*. [Peinture]. Collection privée.

Espagne, M. (2003). Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg. *Revue Germanique Internationale* (RGI), 23, 221-236.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.

Frayer-Laleix, A. (2015). *Dans la peau d'un migrant*. Paris : Fayard.

Frontex. (s.d.). *Migratory Map*. Récupéré de https://frontex.europa.eu/along-eu-borders/migratory-map/

Gafas, J. (2017). Corps et objet : une histoire de friction. *Espace art actuel*, 115, 52-57.

Géricault, T. (1818). *Le Radeau de la Méduse*. [Peinture]. Le Louvre.

Ghirda, V. (2016). *Migrants traversant une rivière en Macédoine*. [Photographie]. Vadim Ghirda

Gombrich, E.H. (2001). *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon.

Goethe, J.W. (1980). *Les affinités électives*. Paris: Gallimard.

Gosselin, P., & Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Quebec : Les Presses de l'Université du Québec.

Guillot, C. (2005, 6 octobre). L'encombrante « madone » d'Hocine Zaourar. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/10/06/photographie-l-encombrante-madone-d-hocine-zaourar_696439_3246.html

Hannah, A. (2009). *The Raft of the Medusa (100 Mile House).* [Installation vidéographique]. Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.

Hanrot, J. et Clévenot, D. (1997). Fabrique d'une icône : La Madone de Bentalha. *Écrire l'histoire : Mensonges* (1), 111–118. Paris : CNRS Éditions. Récupéré de https://doi.org/10.4000/elh.252

Henrot, C. (2013). *Grosse Fatigue*. [Vidéo, couleur, sonore]. Paris: Silex Films.

Herschdorfer, N. (2015, 11 septembre). Ces images qui bouleversent le monde. *La Liberté*. Récupéré de https://www.laliberte.ch/dossiers/histoire-vivante/articles/ces-images-qui-bouleversent-le-monde-298612

Houssa, É. (2011). *Les images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien* [thèse de doctorat inédite]. Université du Québec à Montréal.

Hufnagel, J. (2017, 6 avril). Les Enfants d'Assad. *Libération*, p. 1.

Kohn, E. (2017). *Comment pensent les forêts*. Paris : Zones sensibles.

Konstantinidis, A. (2015). *Lesbos, naufrage*. [Photographie]. Reuters/Konstantinidis

Laborde, B. (2009). Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker. *Image & Narrative*. Récupéré de http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/30

Lachance, J. (2017). *Les images terroristes : la puissance des écrans, la faiblesse de notre parole*. Toulouse : Éditions érès.

Latour, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris : Éditions La Découverte

Launay, I. et Roquet, C. (2008). De la posture à l'attitude. *Posture(s)/Imposture(s),* MAC/VAL, p.80-89. ⟨hal-00803827⟩

Le Caravage. (1597). *Meduse Murtola*. [Peinture]. Collection privée

Le Greco (1608-1614). *L'Ouverture du cinquième sceau*. [Peinture]. Metropolitan Museum of Art.

Le Titien. (1519). *La Madone et la famille Pesaro*. [Peinture]. Santa Maria Gloriosa dei Frari

Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.

Le Maître, B. (2004). *Entre film et photographie : Essai sur l'empreinte*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes

Le Monde. (2015, 27 novembre). Après les attentats, l'Europe se referme. *Le Monde* (Paris), p. 1. Récupéré de http://fr.kiosko.net/fr/2015-11-27/np/lemonde.html

Le Monde. (2016, 2 septembre). Crise des migrants : ce qu'a fait l'Europe, un an après la mort d'Aylan Kurdi. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/international/article/2016/09/02/crise-de-migrants-ce-qu-a-fait-l-europe-un-an-apres-la-mort-d-aylan-kurdi_4991868_3210.html

Le Petit Larousse illustré. (2010). Paris : Larousse

Le Run, J. (2005). D'un millénaire à l'autre, Méduse. *Enfances & Psy*, no26 (1), 43-54. doi:10.3917/ep.026.0043.

Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Bruxelles : Contredanse.

Lowenhaupt Tsing, A. (2017). *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris : Éditions La Découverte.

Lyotard, J-F. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Macé, M. (2017). *Sidérer, considérer : Migrants en France, 2017*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Malécot, V. (2018, 28 juin). Migrations vers l'Europe, les chiffres et les routes. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/europe/article/2018/06/28/migrations-vers-l-europe-les-chiffres-et-les-routes_5322410_3214.html

Maurin, F. (2010). *Robert Wilson : le temps pour voir, l'Espace pour écouter*. Paris : Actes Sud.

Martens, R. (2008). *Enjoy Poverty*. Pays-Bas, Belgique. Récupéré de http://video.enjoypoverty.com/

Martin, J. (1852). *Christ Stilleth the Tempest*. [Peinture]. York Museums Trust

Meloche-Holubowski, M. (2018, 6 mai). Les routes de migrants en mouvement. *Radio-Canada*. Récupéré de https://ici.radio-canada.ca/nouvelles/special/2018/route-migrants/frontieres-clotures-barrieres-migration-europe/

Mérillon, G. (1990). *La Pietà du Kosovo*. [Photographie]. Georges Mérillon.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Michaud, P-A. (2012). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula.

Minguet, A. (2019, 17 octobre). Sémantique de la migration. *La Vie des idées*. Récupéré de https://laviedesidees.fr/Lendaro-Rodier-Vertongen-Crise-accueil-Frontieres-droits-resistances.html

Morin, E. (2014). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Editions Points.

Mondzain, M. J. (2003). *Le commerce des regards*. Paris : Seuil.

Mondzain, M. J. (2013). *Homo spectator*. Paris : Bayard.

Mondzain, M. J. (2015). *L'image peut-elle tuer ?.* Paris : Bayard.

Mondzain, M. J. (2017, 3 avril). *[Mais où va la France ?] Des médias et de l'image violente* [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=wn_SzAiBgEM&ab_channel=Mucem

Navarro, P. (2012). Les tableaux vivants d'Édouard Levé. Dans C. Buignet et A. Rykner (dir.), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène* (p. 269-279). Pau : Éditions puppa.

Demir, N. (2015). *Aylan Kurdi*. [Photographie]. AP/SIPA.

Ovide. (1953) *Les Métamorphoses*. Paris: Garnier.

Ponomarev, S. (2015). *Méduse contemporaine*. [Photographie]. The New York Times.

Radio-Canada. (2019, 27 août). Photojournalisme : le World Press Photo, de retour à Montréal. *Radio-Canada*. Récupéré dehttps://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1277192/photojournalisme-world-press-photo-2019-montreal

Rafman, J. (2008). Nine Eyes of Google Street View. [Photographie]. Jon Rafman.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions.

Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris : La fabrique éditions.

Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.

Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

Rancière, J. (2017). *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan.* Paris : Éditions du Seuil.

Ricci, S. (1705). *Persée affronte Phinée.* [Peinture]. The J. Paul Getty Museum.

Robert, A.-C. (2018). *La stratégie de l'émotion*. Montréal : Lux Éditeur.

Robin, M.-M. (1999). *Les Cent photos du siècle*. Paris : Hachette.

Rogers, D. (2015). *Argentina v Australia - Semi Final: Rugby World Cup 2015*. [Photographie]. Getty Images.

Rubinstein, R. P. (prod.), Romero, G. A. (réal.). (1978). *Dawn of the dead*. [Film]. United Film Distribution Company.

Sainte Bible. (s.d.). *Livre de l'Exode, chapitre 20:4*. Dans Ancien Testament. Récupéré de https://saintebible.com/exodus/20-4.htm

Schaeffer, J-M. (2015). *L'Expérience esthétique*. Paris: Gallimard.

Schapiro, M. (2011). *Les Mots et les Images*. Paris: Éditions Macula.

Shutterstock (2015). *Méduses sur la plage*. [Photographie]. Shutterstock

Slovic, P., Västfjäll, D., Erlandsson, A., & Gregory, R. (2017). Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 114(4), 640 LP – 644. https://doi.org/10.1073/pnas.1613977114

Sontag, S. (2000). *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgeois.

Sontag, S. (2002). *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgeois.

Stiegler, B. (2005). *L'attente de l'inattendu*. Genève : École supérieure des beaux-arts de Genève.

Taraval, H. (1767). *Persée pétrifiant Phinée*. [Peinture]. Château de Versailles.

Tzortzinis, A. (2015). *In search of the European dream*. [Photographie]. AFP/Tzortznis

Ulysse et les sirènes. (IIIe siècle). [Mosaïque]. Dougga

UNESCO. (s.d.). Migrations et réfugiés : les médias font-ils bien leur travail ?. *UNESCO*. Récupéré de https://fr.unesco.org/news/migrations-refugies-medias-font-ils-bien-leur-travail

UNHCR. (2019, juin). Routes towards the Mediterranean : reducing risks and strengthening protection [Document PDF]. *UNHCR (The UN Refugee Agency).* Récupéré de https://www.unhcr.org/5d1327ab7.pdf

Vasak, A. (2018). Les nuages entre science et art, Lumières et romantisme. Dans P. Glaudes et C. Klettke (dir.), *Nuages romantiques : des Lumières à la Modernité* (p. 77-108). Berlin : Frank & Timme GmbH.

Vernant, J.-P. (1985) *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne.* Paris : Hachette.

Vernant, J.-P. (1991). La mort dans les yeux [Questions à Jean-Pierre Vernant]. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens.* (6), n°1-2. (p.283-299).

Vernant, J.-P. (invité), Unger, C. (anim.). (2002, 18 avril). La mort de la Méduse. Dans Radio Télévision Suisse (prod.), *Les grands entretiens*. Récupéré de https://notrehistoire.ch/entries/xN7BGgg5B6d

Von Kleist, H. (2010). *Sur le théâtre de marionnettes.* Paris: Editions Sillages.

Vouilloux, B. (2012). Le tableau vivant, entre genre et dispositif. Dans C. Buignet et A. Rykner (dir.), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène* (p. 91-103). Pau : Éditions puppa.

Vouilloux, B. (2015). *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion.

Warburg, A. (2007). *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Boticelli*. Paris : Éditions Allia.

Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnémosyne*. Paris : L'Écarquillé.

Warburg, A. (2015). *Fragments sur l'expression*. Paris: L'Écarquillé.

Warburg, A. (2015). *Le Rituel du Serpent*. Paris: Éditions Macula.

Warburg, A. (2015). *Essais Florentins*. Paris: Éditions Hazan.

Willcocks, M. (2016). *Mediterranean Migration*. [Photographie]. Mathieu Willcocks.

World Press. (s.d.). *Photo Contest Code of Ethics*. Récupéré de https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/code-of-ethics/28580

Youssi, Y. (2017). “Les enfants d’Assad” en une de “Libé” : quand la photo choque. *Télérama*. Issu de https://www.telerama.fr/medias/les-enfants-d-assad-en-une-de-libe-quand-la-photo-choque,156442.php

Zaourar, H. (1997). *La Madone de Bentalha*. [Photographie]. AFP/SIPA.