UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION SURRÉALISTE DE LA MISE EN SCÈNE DE L'ANIMAL DANS UNE INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

HÉLÈNE DELAVAUD

AVRIL 2019

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

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue pendant cette aventure autant sur le plan personnel qu'académique. Je remercie mes directrices et directeur de recherche-création à savoir Sylvie Readman, Alain Paiement et Gisèle Trudel d'avoir cru en ma recherche et dans mes productions. Je tiens à exprimer ma gratitude envers Gisèle Trudel et Chantal Gamache pour leur précieuse aide et leur bienveillance à mon égard. Sans elles, je n'aurais pas pu mener à bien cette aventure. Cette maitrise n'aurait pas été la même sans leur aide. Je suis également reconnaissante à l'École des arts visuels et médiatiques, particulièrement, à Claire Savoie, et au Bureau d'accueil et d'intégration des étudiants étrangers de l'UQAM, en particulier, à Dolores Otero. De plus, je félicite tous mes collègues étudiants qui ont passé cette épreuve et qui m'ont épaulée : Laura Gonçalves, Andréanne Le Hudon et Angela Cardona. Un grand merci à toutes les personnes bienveillantes et éclairées de mon entourage personnel.

Je remercie également les organisateurs et les participants du colloque *L'animal et l'humain*, qui a eu lieu en avril 2018 au Carrefour des arts et des sciences, Université de Montréal. Ils ont permis de rassembler des disciplines et des institutions afin d'interroger la représentation des relations interespèces dans les productions esthétiques et dans l'imaginaire socioculturel occidental depuis le milieu du XXe siècle.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v

RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION .....

CHAPITRE I MISE EN CONTEXTE 5

1.1 Formation académique et polyvalente, Beaux-arts Bruxelles et Nantes. 5

1.2 Démarche entre documentation et fiction : inspiration *Staged photography* 7

1.3 Productions antérieures 9

1.3.1 Fictionnaliser le documentaire : inspiration de faits réels et mise en scène fictives. 10

1.3.2 Photomontage : Création d'une fiction inspirée de décors réels, mise en scène du réel et de la fiction. 10

1.3.3 Fiction, intrigue et fantasme cinématographique 11

1.3.4 Ambiguïté de la photographie : entre document et fiction 12

1.3.5 Doute des images, « image-fiction » 12

CHAPITRE II PHOTOGRAPHIE ET SURRÉALISME 14

2.1 Démarche globale 14

2.2 Quel réel en question ? 18

2.3 Fragments, espaces et intrigues 19

2.4 Processus de création 21

CHAPITRE III LES MISES EN SCÈNES 22

3.1 Capter/Capturer 23

3.2 Dispositifs de contrôle : dioramas, zoos, aquariums 30

3.2.1 Diorama 31

3.2.2 Le zoo 35

3.2.3 L'aquarium - Dispositif de l'écran-image 36

3.3 Art et Science 40

CHAPITRE IV CADRAGES DE L'ANIMAL 44

4.1 L'entre deux mondes 46

4.2 Effet Écran, Imaginaire Cinéma 51

4.3 Cinéma et Science-fiction : fictionnalisation des rapports humains-animaux : expérimentation des limites du visible. 52

CHAPITRE V SYNTHÈSE DES PROCÉDÉS 56

5.1 Le musée et le zoo : une recomposition en continu 59

5.2 La fiction d'une nature idéalisée, sous contrôle, observable à merci 60

5.3 Procédés 61

CONCLUSION 75

ÉPILOGUE 80

WEBOGRAPHIE 83

BIBLIOGRAPHIE 86

LISTE DES FIGURES

Figure Page

Figure 3.1 Delavaud, H. (2011). *Chien Noir sur surface.* Supports et dimensions variables. 24
Figure 3.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 29
Figure 3.3 Delavaud, H. (2018). *Diorama.* Supports et dimensions variables. 32
Figure 3.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 34
Figure 3.5 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 38
Figure 4.1 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 48
Figure 4.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 50
Figure 4.3 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 50
Figure 4.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 55
Figure 5.1 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 57
Figure 5.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 60
Figure 5.3 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 62
Figure 5.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 63
Figure 5.5 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 64
Figure 5.6 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables. 65

RÉSUMÉ

Par différentes approches, j'explique les motivations de ma démarche et mon processus de création. Ma démarche s'inscrit dans la réalité paradoxale des relations entre humain et animal, en lien avec la science et la fiction. Je m'intéresse à *l'artifictionnalisation* des mondes animaux dans des lieux de mise en scène entre science et fiction, ces mises en scènes étant créées par des dispositifs d'illusion, habités du passé et empreints de futur.

J'ai choisi d'interpréter cette réalité par la création d'images photographiques. Ces images résultent d'une vision dissonante entre réalité et imaginaire, traduite dans les mises en scène ambigües entre naturel et artéfact.

La photographie permet d'expérimenter cette vision, de jouer de faux semblants qui servent de socle à un univers fictionnel. J'expérimente les qualités et les défauts d'enregistrement du réel par des procédés techniques qui troublent la perception. Je conduis ce processus jusqu'à la matérialisation de l'image et je reconstruis un univers fictionnel entre réalité documentaire et fiction surréaliste.

Mots clés : photographie, surréalisme, animal, mise en scène, ambigüité

INTRODUCTION

Ma recherche s'inscrit dans la question du rapport au réel par la photographie, qui est celle de son ambigüité. Cette ambigüité est mise en abyme par l'ambigüité des mises en scènes des mondes animaux qui traduisent des fictions de vie (reconstitution du naturel en artifice). En effet, la réalité est manipulable et l'artifice, le faux, se confond dans notre rapport au réel.

Dans ma recherche, je m'interroge sur l'artificialisation des mondes des animaux au sein de lieux ayant des dispositifs de mise en scène du vivant ou du mort.

Le contexte de ma recherche s'inscrit entre science et fiction, à la fois dans des réflexions philosophiques et anthropologiques sur la question animale et l'ambivalence des rapports entre humains et animaux. Ces réflexions posent un regard critique, tout en proposant d'autres pistes de réflexion sur des mondes des animaux, permettant ainsi une remise en question des rapports culturels que les humains entretiennent avec ces mondes.

Je me situe dans une esthétique photographique proche de celle des surréalistes. J'ai choisi d'explorer la question de la fiction et du surréalisme par des procédés photographiques qui visent à troubler la perception de la réalité. La photographie permet d'enregistrer le réel tout en construisant un regard distant et ambigu. Elle crée une ambigüité entre documentaire et fiction. Cette ambigüité est liée aux pratiques de croisement du théâtre et du cinéma et a été accélérée par les procédés de production des images du tournant numérique, qui a installé un doute généralisé dans la production des images.

J'ai donc privilégié un regard de doute réaliste qui résulte d'un sentiment entre absurdité et irréalité, qui met en exergue et découpe ce qu'il observe pour le questionner.

Je me suis positionnée comme enquêtrice de l'étrange, en investiguant des lieux d'entre-deux et en collectant des traces de ces différents espaces-temps.

Ainsi, le sentiment confond réel et fiction et a influencé mon processus de création. C'est ce sentiment de double regard qui m'amène à produire des images et à abstraire ses fragments de réalité afin de questionner le réel et sa perception de lui-même et sa vérité qui m'apparaît parfois surréaliste, lorsque des étrangetés se rencontrent.

J'ai donc exploré ce phénomène par ce matériel photographique argentique/numérique enregistreur.

J'ai provoqué des accidents plus ou moins volontaires du dérèglement de sa qualité d'enregistrement du réel (sous exposition, flou, traces de développement argentique, etc.). Ces accidents m'ont permis de m'intéresser plus précisément à la construction technique et chimique du processus d'une image photographique et, par cela, de me questionner sur les procédés techniques spécifiques de ces dérèglements pour opérer des associations (sous exposition et cadrage en plongée).

Et enfin, je m'interroge sur la possibilité d'une autre perception du réel par l'impact du réel sur la qualité mimétique de la photographie.

J'utilise principalement la qualité de fragmentation du réel par le cadre de l'appareil photographique. La découpe permet d'abstraire les référents d'espace et de temps et de jouer des simultanéités de ces espaces-temps entre fiction et réalité.

Ainsi, ses expériences m'ont permis de m'interroger sur la présentation de ces expériences afin de les déployer dans une mise en espace d'exposition.

Ce texte d'accompagnement reflète un état des lieux de ma recherche et de mes réflexions.

Une mise en contexte fait état de mes recherches antérieures menées lors de mes formations artistiques, ces recherches m'ayant motivée à prolonger ma réflexion sur ma pratique photographique. Ma pratique est devenue un hybride entre réalité documentaire et fiction au travers des dialogues entre photographie, théâtre et cinéma par la mise en scène.

Puis j'aborde ma démarche globale et mon processus de création qui cherche à perturber la perception de la réalité sous l'influence de la vision du mouvement surréaliste dans mes réflexions et mes procédés techniques.

Puis j'expose ma réflexion sur la mise en scène du réel et, en particulier, de l'animal par les réflexions de philosophes et d'anthropologues. Dans un premier temps, j'explique le rapport relatif au réel et à l'animal et de la zone d'affect qui influence cette perception. Puis, j'évoque les relations ambivalentes entre humains et animaux et sur la vision faussée que l'humain porte sur les mondes des animaux. Ces relations qui se retrouvent reflétées dans les dispositifs de contrôle et de mise en scène d'exhibition des mondes animaux, que sont les dioramas des musées zoologiques, les zoos et les aquariums.

Alors, je reviens plus spécifiquement sur les lieux de cadrages de l'animal, par une réflexion sur ces lieux d'entre-deux mondes, en particulier, cinématographique. J'évoque mes influences cinématographiques entre science et fiction afin de fictionnaliser le réel pour l'appréhender sous un autre regard, plus critique. Car ces

films fictionnalisent les rapports humains-animaux tout en expérimentant les limites du visible.

Et enfin, je fais la synthèse de mes recherches et des procédés qui m'ont amenée à écrire des récits entre réalité et fiction.

CHAPITRE I
MISE EN CONTEXTE

Dans ce chapitre, il se sera question du contexte de ma création, c'est à dire des projets antérieurs qui m'ont conduite à ma démarche actuelle. Ces projets m'ont permis de développer une pratique hybride entre documentaire et fiction, l'ambigüité de la photographie trouvant écho dans le contexte d'une mise en doute généralisé des images. Ce doute s'immisce dans l'ontologie des images photographiques comme le montre la question des images-fictions.

1.1 Formation académique et polyvalente, Beaux-arts Bruxelles et Nantes.

Mon parcours académique débute à l'Académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles, en Baccalauréat Photographie (2009-2011) se poursuivant par des études en Maitrise Arts plastiques aux Beaux-Arts de Nantes (2011-2013).

Lors de ces années académiques, notamment au sein de l'atelier photographique de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles, j'ai été marquée par les visions personnelles et engagées d'enseignantes artistes-chercheuses, Chantal Maes[1] et d'Isabelle

[1] Chantal Maes est une photographe belge, chef de l'atelier photographie de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, dont la démarche et l'enseignement privilégient l'approche sensible de la réalité documentaire et une vision poétique de l'existence des choses et des êtres. Son travail a été reconnu dans le cadre de l'exposition BEYOND THE DOCUMENT, à BOZAR (Bruxelles, 2011), « La photographie belge, n'échappe pas à l'ambiguïté entre trame documentaire et narrations métaphoriques et conceptuelles [...] combinant sur un même support objectivité et subjectivité, fiction et réalité, reportage et concept, document et œuvre » (BOZAR, 2011)

Detournay[2]. J'en ai retenu qu'une démarche artistique s'accompagne d'une vision philosophique et poétiquement engagée face au monde et à l'humain. Je me suis alors questionnée sur l'essence de la photographie (entre art et document) et sur le rapport sensible au réel.

Cet atelier m'a permis de pratiquer la photographie dans un esprit d'expérimentation entre photographie documentaire et artistique. J'y ai expérimenté la photographie comme non seulement un document ancré dans le vif du réel, mais aussi un médium entretenant un rapport ambigu avec la fiction et l'imaginaire, grâce à sa capacité de construire une réalité subjective.

Depuis, la photographie est, pour moi, un instrument de témoignage subjectif et un outil sensiblement engagé face à la réalité et, surtout, un outil d'enregistrement et de transformation plastique. Ainsi, j'ai développé le sens de l'observation du détail et une approche sensible du réel interférant avec l'imaginaire, l'importance du cadrage faisant office de metteur en scène du réel et l'orientation de la lumière suggérant un drame. En ce sens, attirée par les atmosphères énigmatiques, j'ai développé une démarche documentaire et je me suis intéressée aux détails ancrés dans des faits d'apparence banale se révélant étranges lorsqu'on les observe de plus près.

Lors de l'atelier photographique de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, les workshops studio de techniques photographiques m'ont appris la construction d'une image, de sa mise en scène ainsi que de l'utilisation de lumières sculptant l'espace et les formes. Les cours de retouche et d'impression numériques en laboratoire

---

[2] Isabelle Detournay est une photographe belge, elle réalise des reportages à thématique sociale et notamment publié en 2009 un ouvrage intitulé *Majorettes,* constitué d'une série de photos de majorettes.

numérique m'ont appris à manipuler numériquement l'image, de la postproduction à l'impression sur différents supports.

Ma formation en arts plastiques aux Beaux-arts de Nantes m'a permis de développer un langage plus plastique, axé sur une pratique pluridisciplinaire, moins restreinte à l'image photographique et plus ouverte à l'espace et à la troisième dimension. Je me suis alors intéressée à d'autres médiums ainsi qu'à d'autres supports d'expression et de construction d'une fiction entre réel et imaginaire : installation photographique, sculpture d'objet, dessin, vidéo et approche picturale de l'image photographique (clair-obscur, maniérisme). J'ai également expérimenté l'objet photographique par la sérigraphie sur tissu dont *Mer* (2013), une installation associant objet photographique et support d'accrochage dans le cadre d'un *workshop cartographie.*

1.2 Démarche entre documentation et fiction : inspiration *Staged photography*

Pendant mon cheminement académique, j'ai choisi de développer une démarche artistique mélangeant documentaire et fiction, inspirée par les hybridations entre photographie, cinéma et théâtre du courant américain des photographes de la *Staged photography* ou la mise en scène photographique. Je m'intéressais aux techniques de construction et à la fabrication d'une image fixe au potentiel fictionnel et j'avais pour référence des artistes comme Jeff Wall et Gregory Crewdson. Ceux-ci associent une démarche revendiquant les liens entre théâtre, cinéma et photographie, une photographie proche de la peinture et du cinéma qui ne prétend pas être un fragment du réel mais une allégorie de la réalité, comme le décrit si bien Thierry Grizard[3] (2017) : « Une reconstruction fictionnelle dont la mise en scène mime le réel de façon

[3] Thierry Grizard est webmaster et auteur d'articles sur l'art contemporain et la photographie.

illusionniste pour servir un sujet, une idée ou un récit. Les photographies de Jeff Wall, sont comme un « tout », une sorte d'image allégorique de la réalité. »

J'ai exploré la mise en scène dans le documentaire lorsque je me suis intéressée à traduire de façon plus personnelle ma vision de la réalité, proche d'une vision surréaliste – expliquée un peu plus loin – dans le but de subvertir la réalité et de l'ouvrir sur un espace imaginaire autre, mêlant familier, rêve et étrangeté.

Je m'intéressais plus particulièrement à la construction des photographies oniriques de Gregory Crewdson, leur dimension spectaculaire ainsi que leur caractère étrange et énigmatique. Il mêlait aux codes de la photographie documentaire (détails réalistes et sujets sociaux) des techniques de tournage de films, comme les forts contrastes lumineux qui créent des ambiances mystérieuses ou encore des décors et des effets artificiels. De plus, ses photographies agissent comme référents culturels américains (représentations critiques de l'Amérique), entre l'horreur fantastique de l'écrivain Stephen King[4] (*Shinning*, 1974; *IT*, 1986; *Carrie*, 1976), l'ambiance colorée la mise en scène de la lumière et les compositions rappellent les peintures mélancoliques de la vie moderne américaine nostalgique d'une nature perdue, celle du peintre réaliste américain : Edward Hopper (1924-1967) (*Soleil du Matin*, 1952) ainsi que l'univers onirique, énigmatique et inquiétant du cinéaste David Lynch (1946-) (*Twin Peaks*, 1990-2017; *Blue Velvet*, 1986, *Mulholland Drive*, 2001).[5]

Ces références se rapprochent de mon intérêt pour le fantastique faisant irruption dans le banal et le domestique afin de révéler l'envers du décor. Ce fantastique agit comme

---

[4] Stephen King (1947-) décrit de façon naturaliste, la violence et l'horreur des failles de la culture américaine sur l'humanité. Des individus, des animaux et des objets quotidiens se transforment en figure monstrueuse)

5 Lisha Pu est auteur et webmaster pour le magazine Web Maze.

une catharsis visant à exacerber la part cachée et sombre du banal afin de libérer l'humain des conventions sociales et d'ouvrir à d'autres degrés de perception de la réalité.

Ces auteurs utilisent à leur manière le sentiment de l'inquiétante étrangeté, *Das Unheimlich*, concept freudien. Freud[6] analyse le malaise qui naît d'une rupture de la rationalité de la vie quotidienne. Cette expérience est celle du vacillement des limites. Pour Freud, c'est la question de l'inconscient qui apparaît à la surface de la conscience; la perception du réel se trouble par le phénomène de l'imaginaire, de l'inconscient.

Ainsi, « la réalité qui n'est pas ce que nous croyons voir, elle est étrange, elle est pleine de mystère. L'expérience de l'inquiétante étrangeté, fait partie du rapport à la réalité car la réalité est extérieure à nous, nous la construisons. » [7]. Elle insiste sur le fait que cette notion a été inspirée et développée avant Freud par Marie Bonaparte, qui nomma ce phénomène : la pensée magique.

1.3 Productions antérieures

> La photographie théâtralisée permet alors d'élargir la dialectique entre art et document à celle du réel et de l'imaginaire
>
> Michel Poivert (2010)

---

6 Sigmund Freud est psychanalyste.

7 Simone Korff-Sausse est psychanalyste.

1.3.1 Fictionnaliser le documentaire : inspiration de faits réels et mise en scène fictives.

J'ai travaillé la mise en scène lors d'une thématique autour du portrait adolescent. Dans la série *Kimberlay* (2011), j'ai réalisé des saynètes dont le personnage principal est une jeune adolescente que j'ai choisi de mettre en scène comme modèle et comme sujet dans le décor de sa réalité quotidienne. Par contre, les postures des corps et l'éclairage *in situ* ainsi que les costumes ont été mis en scène. J'ai mis en scène mon reportage documentaire en performant par le positionnement de son corps dans l'espace de l'image créant des saynètes théâtralisées, ces portraits scéniques étant inspirés de sa vie personnelle.

J'ai travaillé la mise en scène de la lumière naturelle et *in situ* à la manière d'artistes de la « mise en scène photographique », comme Philip-Lorca DiCorcia, photographe américain né en 1951, dont les œuvres se caractérisent par la mise en scène de la lumière et les peintres classiques portraitistes flamands dont la lumière crée la dramaturgie du visage. J'ai produit des compositions picturales proches du pop art et du photomontage comme les scènes de vie quotidienne chaotiques de Rauschenberg. Ainsi, j'ai voulu aborder une approche hybride de la photographie entre théâtre, cinéma et peinture. Cette démarche m'a permis de fictionnaliser l'aspect documentaire conduisant ainsi à confondre le réel et l'imaginaire afin de suggérer une narration, dramatique, comme celle de cette jeune fille.

1.3.2 Photomontage : Création d'une fiction inspirée de décors réels, mise en scène du réel et de la fiction.

J'ai également travaillé la notion de mise en scène dans ma série *Once upon a Time* (2012). J'ai réalisé un *story-board* qui m'aidait pour le choix des mises en scène retravaillées en photomontage. Il est question d'images reprenant l'esthétique de films d'action, tel que *Duel* (1971), un film américain de Steven Spielberg, jouant

entre l'intrigue policière et l'action (course, poursuite, collision). Ce sont des images d'un film qui n'existe pas. Les images fixes évoquent le mouvement, l'action en devenir, l'attente, la tension. Ces photographies dépourvues de personnes mettent en scène la voiture au centre de l'image, elle devient ainsi personnage. Manipulable par sa miniaturisation, telle une marionnette dans le décor urbain nocturne de la ville de Bruxelles, la voiture est pour moi le théâtre de faits divers que j'exploite : meurtres ou accidents de la route.

1.3.3 Fiction, intrigue et fantasme cinématographique

Dans la série *Nuit américaine* (2013), j'ai exploré la photographie entre fantasme et réalité par l'itinérance sur un territoire fantasmé par le cinéma (l'Amérique).

J'ai manipulé l'image photographique par la retouche en créant des effets de fiction proche du cinéma (par exemple, la technique de la nuit américaine effectuée par l'ajout de filtres colorés pour simuler l'effet nocturne) afin de créer une ambiance intrigante et mélancolique dans le cadre d'un atelier sur l'art minimal et le *western*.

Le western étant lié à l'idée de dualité manichéiste sur un territoire sauvage domestiqué et exploité, il s'agit d'une confrontation entre nature et culture. J'ai travaillé autour d'une fiction intrigante par des ambiances mélancoliques, retouchée numériquement. Inspirée par le courant de la figuration narrative des débuts des années 1960, qui en peinture puis en photographie explore la narrativité de l'image, j'ai construit une trame narrative qui laisse place à l'interprétation des indices à travers le paysage urbain et les paysages naturels, vide de présence humaine. Seules la voiture et une figure animale meurtrie symbolisent la présence humaine et ses actions. Cette fiction a pris la forme d'une séquence de diaporama avec une trame sonore dramatique et contemplative, suggérant une narration intrigante avec des

phases de climax (apogée du suspens, dénouement de l'intrigue). La problématique était celle de construire une fiction à partir d'images fixes et d'un récit non linéaire.

1.3.4 Ambigüité de la photographie : entre document et fiction.

Ces expérimentations réalisées pendant mes études m'ont permis d'explorer les différents rapports que l'image photographique entretient avec la réalité et la possibilité de construire un langage plastique de l'image, c'est-à-dire un langage poétique, qui fait appel à l'imaginaire, aux sensations, permettant d'ouvrir d'autres perceptions et d'autres interprétations de la réalité.

J'ai abordé la dialectique entre approches documentaires ancrées dans le réel et la construction d'une fiction s'inspirant de la réalité, par des jeux de mise en scène de l'image, qui était ensuite photographiée (objets, personnes, lumières) et puis manipulée par retouche et découpe (ajout de filtres colorés : colorimétrie, balance des lumières et recadrage, etc.) et du photomontage (collage). Ainsi, en manipulant l'image photographique, de la mise en scène construite à l'acte de la prise de vue cadrant la réalité, à la postproduction (retouche), j'ai pu explorer la capacité du médium photographique à créer de l'illusion et de la mise en scène afin d'invoquer le surréel, une ouverture à l'imaginaire.

Ma position artistique s'articule ainsi au cœur de l'ambigüité de la photographie, entre document et fiction.

1.3.5 Doute des images, « image-fiction »

Dans « De l'image-trace à l'image-fiction » (Philippe Dubois, 2016), concernant le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours, Philippe Dubois aborde la question du doute face aux images numériques et à la remise en question

d'images photographiques à l'ère du numérique (depuis 20 ans) et il s'interroge sur la photographie comme un univers de fiction.

Il fait référence au « *digital-turn* », tournant numérique des années 2000, qui a affecté et a questionné toutes les formes d'images (du cinéma aux images « ancestrales » (pictural et graphiques) et a institué une reproduction généralisée des images. L'impression numérique photographique, la numérisation des négatifs, le traitement post-photographique numérique et la projection numérique ont ajouté des questionnements aux fondements ontologiques de l'image photographique, face à son statut indiciel et référent du réel. Une photographie qui montrerait un monde parallèle et qui pourrait donc ouvrir à un «ça a possiblement été» et non plus «ça a été» (indiciel), donc à une théorie de Mondes possibles, un monde qui sera a–référentiel (Gunthert, 2007), «un monde plausible qui a sa logique, sa cohérence, ses règles, bien à lui et qui ne doit rien à un au-delà de référence». (Dubois, 2016)

C'est-à-dire, comment penser la vérité de l'image lorsqu'elle devient hors-monde? Et comment penser le réel à travers l'image photographique? Quelles conséquences cela a sur le document archive et sur la question de l'unité spatio-temporelle de l'image? Ce tournant numérique a été dramatisé par Baudrillard (1981), profond septique face aux images numériques, croyant en la simulation du monde et en la victoire des simulacres sur la réalité, qui poussent l'humain à se détacher du réel. Cette question du détachement a rejoint mon questionnement sur les rapports entre humains et mondes animaux reconstitués, fictifs. En simulant ces mondes animaux comme un monde artificiel découpé et idéalisé, quel rapport l'humain entretient-il avec lui? Et comment le vivant se transforme-t-il?

CHAPITRE 2
PHOTOGRAPHIE ET SURRÉALISME

L'étrangeté, l'absurdité et l'ambigüité visuelle influencent mon processus de création et plus globalement ma démarche artistique. Je cherche à concevoir un autre rapport au réel qui s'inspire de l'abstraction surréaliste et des procédés de mise en scène du réel qui vise à subvertir le réel pour l'ouvrir à l'imaginaire.

2.1 Démarche globale

Ma recherche plastique actuelle porte sur l'exploration de la fiction photographique et du surréalisme ainsi que sur les liens indissociables de deux aspects de la photographie : le documentaire et la fiction. Ma pratique est devenue un hybride entre ces deux séries de pôles, s'inspirant également de la mise en scène cinématographique et théâtrale.

J'explore le processus de création de l'image fixe et de ses capacités d'enregistrements ainsi que celui de l'optique à la chimie de la photographie argentique, son écriture sur une surface sensible et, en particulier, la découpe. De ces rencontres entre surface et cadre se créent des interférences avec la réalité captée. En tant qu'enregistrement, la photographie capte des réalités sur le vif. En tant qu'interprétation de ces réalités, elle construit autant qu'elle observe.

Par un travail avant et après la prise de vue, l'acte photographique peut amalgamer une démarche documentaire et une invention de mondes fictifs et étranges. (Dubois,

2016)[8] Je cherche à détourner les qualités d'enregistrement de la photographie. Cette vision est une tentative d'inventer un autre monde, qui serait l'imitation décalquée du monde réel sous un autre regard, plus perturbant. En créant une esthétique entre clair et obscur, contrastée, je cherche à donner l'impression d'étrangeté, que l'humain entretient avec la nature et le monde animal, à travers ces dispositifs scéniques. Un rapport qui *artifictionnalise* et miniaturise la nature et l'animal, en le rendant lisse et plastique pour servir de paysage-décor camouflant une réalité environnementale fragile. En recadrant et en faisant apparaître les cadres établis de ces représentations du monde animal fragmenté par l'humain, je cherche à rassembler ces différents espaces-temps. Je cherche à évoquer une fiction par la mise en abyme du processus de fabrication d'une image photographique.

J'aborde une approche poétique de la photographie, comme décrit chez Bismuth[9] « qui traite le médium photographique de façon brute, comme « lumière et obscurité et temps sur une surface. [...] La photographie tout comme l'écriture, son ambition est de créer une embrasure afin d'emprisonner une visibilité entraperçue. » (2014, p. 40), Cet article m'a beaucoup influencée dans mon processus de création d'images et de texte, car l'auteur réaffirme un positionnement proche des surréalistes, où rêve (espace autre) et réalité se confondent. Bismuth fait l'analogie entre la chambre noire (camera obscura) et la boite crânienne humaine dans laquelle flottent les images.

Mon champ d'investigation porte sur l'intrigue photographique comme la transformation d'un espace-temps réel en un univers étrange, espace-temps suspendu entre matérialité réelle et surréelle. J'utilise la capacité d'enregistrement et de transformation de la photographie pour exprimer l'étrangeté du monde et, en

---

[8] Professeur à l'Université de Liège et maître de conférences à l'université de Paris III, Philippe Dubois est spécialiste du cinéma, de la vidéo et de la photographie.

[9] Léa Bismuth est auteure et théoricienne de la photographie.

particulier, les artificialisations. Son écriture permet de générer des interférences avec la perception visuelle du réel et de troubler le regard. J'utilise ses capacités d'abstractions de la réalité, entre un langage formel découpant (le cadre) et des transformations optiques et chimiques. La photographie permet de dissoudre la réalité ou d'en faire surgir des facettes étranges qui sont camouflées à première vue. Elle permet de dépasser la surface visible afin d'entrevoir l'invisible, l'immatériel, l'indistinct.

Ma démarche artistique s'articule ainsi au cœur de l'ambigüité de la photographie, entre réalité et fiction. Je cherche à réaffirmer la capacité de la photographie à construire des images surréalistes et à libérer l'imagination, dans un espace de jeu mettant en récit des énigmes qui jouent et déjouent le visible. Cette pratique n'envisage pas le documentaire photographique comme un document interrogeant la réalité, mais comme un moyen de détourner la prévisibilité du réel et de subvertir des conventions de la représentation du réel. L'enjeu est donc de construire des images visant à émanciper l'imaginaire. Ainsi, je capture des fragments photographiques qui sont plus ou moins transformés afin de révéler la part d'étrangeté et le caractère fantasmé de la réalité, en particulier, les relations étranges, absurdes et trompeuses de l'altération de la nature par l'humain. Il s'agit d'un double regard, par lequel j'opère une critique de l'enfermement du monde animal.

J'éprouve ainsi de l'ambivalence et de la dissonance entre le plaisir de voir, l'esthétique de la beauté étrange de l'animal entre vivant et mort m'attire, mais l'aspect pathétique de la condition de l'animal enfermé, coupé de son monde naturel, crée un malaise.

J'utilise différents procédés (présentés dans le quatrième chapitre de ce document) se rapprochant du mouvement surréaliste afin de perturber le réel observé des animaux

sous l'angle de l'objectif de la caméra et en manipulant les qualités d'enregistrement et d'inscription du matériau. (Rouillé, 2003) Cette écriture surréaliste se décline par du photomontage abstrait, qui s'intéresse aux formes et aux compositions.

Je cherche à rendre compte de l'expérience de mon regard qui résulte d'un phénomène perceptif. Je développe mon langage photographique à travers le phénomène d'une perception oscillant entre imaginaire et réalité, qui interroge les interférences qui créent de la tension, du paradoxe et des sens contraires. Ceci provoque une instabilité dans la rationalité et rend floue la frontière entre réalité et imaginaire. C'est par le pouvoir de la vue qu'est évoquée l'image à double entrée qui montre le pouvoir du regard oscillant entre deux perceptions, illusion et désillusion. Ainsi on ne parvient pas à se limiter à une seule impression optique; c'est une superposition entre deux visions.

Dans mes photographies, l'humain est absent, seuls ses artefacts marquent sa présence. J'accentue la construction des artéfacts, ce que les animaux deviennent peu à peu. Finalement, j'utilise la même impression de malaise que les artistes du mouvement surréaliste face au monde des objets et au monde humain. Je cherche à confondre l'animé et l'inanimé. Ce mouvement s'est beaucoup intéressé aux objets comme s'ils étaient d'un monde à part, habité par des fantômes. (Atget, série *Vitrines*, 1925-1927) Quelle est la place de l'humain dans le monde des objets ?

C'est un jeu entre le corps et l'esprit, la raison et l'inconscient. Le mouvement surréaliste exprime ces jeux de duel et cherche à déconstruire la prétendue réalité

sociale et quotidienne, en détournant la photographie du réel, par des mises en scènes de corps et d'objets, grâce à des photomontages, à des découpages.[10]

2.2 Quel réel en question ?

> Une image, et surtout une image photographique, ne donne du réel qu'un instant de son apparence. Derrière cette mince pellicule qui moule un aspect des choses, à l'intérieur même de cette image il en existe à l'état latent une autre, ou plusieurs autres superposées dans le temps et que des opérations le plus souvent dues au hasard décèlent brusquement.
>
> Raoul Ubac (1942)[11]

Le mouvement photographique chez les surréalistes est une expérimentation marquante de ses aspects techniques et théoriques afin d'apporter un questionnement sur la perception du réel, face à l'absurde. Les artistes surréalistes ont revendiqué les liens entre photographie et imaginaire en remettant en question la surface des choses visibles et la dépendance des formes photographiques avec leur référent. Ils ont utilisé différentes techniques, le photomontage et l'expérimentation de l'écriture photographique et de ses effets visuels déformants par intérêt pour l'ombre, le double, le clair/obscur, la découpe.

Dans le but de subvertir la réalité et de se révolter contre l'absurdité de la première guerre mondiale et des conventions sociales de l'ancien régime, l'appareil photographique a permis de questionner un mouvement social réel qui était celui de l'entrée dans la modernité en déstabilisant les repères entre le corps et l'esprit, machine et humain.

---

[10] Exemple de l'artiste-photographe, Claude Cahun (1894-1954) qui utilise la photographie pour questionner le genre et la métamorphose.

[11] Raoul Ubac (1910-1985) est photographe, peintre et sculpteur du mouvement surréaliste

À la manière des surréalistes, je détourne le processus mécanique, chimique de l'image photographique, pour déconstruire les concepts et les référents de la réalité, entrainant ainsi un effet de vertige, de chute.

Par ces procédés et ces poésies de l'image photographique, je cherche à remettre en scène les liens entre humain et animal, pour exacerber leur caractère étrange et proposer une fiction énigmatique sans résolution. Je crée des images d'un espace surréaliste où les figures et les artéfacts se confondent.

J'utilise les transformations optiques et chimiques pour créer un langage de découpe et de distanciation du réel qui coupent les liens de référents avec la réalité. J'utilise ce langage tout au long de mon processus, de la prise de vue jusqu'à la mise en espace des objets photographiques.

La photographie est un médium qui permet de dissoudre la réalité ou d'en faire surgir des facettes étranges qui sont camouflées à première vue. Elle permet de dépasser la surface visible afin d'entrevoir l'invisible, l'immatériel, l'indistinct.

2.3 Fragments, espaces et intrigues

La notion d'intrigue évoque le domaine de la fiction littéraire et du cinéma. Dans mes projets, elle implique une réflexion sur les relations entre les images, tout comme sur les particularités figuratives de ces images. Elles ne sont pas descriptives, mais plutôt évocatrices, suggestives et métaphoriques, dans lesquelles la composition, les assemblages et les ambigüités des ombres et lumières ont une dimension énigmatique associée à un regard surréaliste.

Dans mon travail photographique, mon vocabulaire pictural s'élabore ainsi :

Dans mon travail photographique, mon vocabulaire pictural s'élabore ainsi :

- l'humain étant symbolisé par l'artéfact, l'artificiel, les dispositifs scéniques (cadre, vitre, mise en scène, lumières, présentoirs, objets artificiels, décors, maquettes, etc.)

- l'animal étant symbolisé par des fragments, des traces entre figuration et abstraction : forme, contre-formes et informe, etc.

J'utilise différents procédés afin de construire ces espaces de fiction, entre rêve et réalité, de la prise de vue à l'impression sur support matériel et projection immatérielle sur support. La photographie me permet d'abstraire le réel par son double jeu entre enregistrement et construction d'une écriture graphique qui permet de développer un langage photographique poétique proche du surréalisme et de l'abstraction.

Vouloir voir, mettre en lumière, créer des clichés, se saturer d'images, comme si les images répondaient un besoin premier de répondre aux angoisses du temps. Des images pour essayer de comprendre ce qui ce qui échappe à la vision et à la vie. Cadrer, contrôler, rationnaliser les peurs, et surtout, ouvrir des espaces de liberté.

C'est ainsi que je suis arrivée à vouloir détourner les cadrages des dispositifs scéniques de mise en scène de la nature et du monde animal venant des musées d'histoire naturelle et de la nature. Je m'intéresse aux notions de cadrage en photographie qui ont façonné le regard porté sur la nature et l'animal. Je cherche à exprimer l'étrangeté créée par les artéfacts humains du monde naturel. Ces artéfacts créant une distance rationnelle, mais rendue absurde. Pour cela, j'emploie des effets de fiction liés au processus et procédés photographiques argentiques et numériques (cadrage, découpage, assemblage et montage, lumière et ombres, mises en espace des images).

2.4 Processus de création

J'envisage mon processus artistique comme un voyage nocturne dans la machine photographique, entre science et fiction, proche d'un rêve éveillé, mes images sont teintées de mélancolie et de surréalisme. Cette fiction aborde la figure animale, entre présence et absence. L'ambiance est intrigante, entre visible et invisible et l'espace s'ouvre à d'autres dimensions. La fiction se construit par le regard et l'imaginaire de chaque spectateur. La mise en espace (jeu d'échelle, support) et l'agencement entre les photographies participe à la construction d'un univers fictif où les formes, les figures et les décors peuvent dialoguer. Comme l'exprime Deleuze (1985, retranscription audio) [12] : « Le processus c'est le cheminement d'un flux [...] c'est l'image toute simple [...] d'un ruisseau qui creuse son lit. [...] C'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet. »

[12] Gilles Deleuze (1925-1995) est un philosophe français.

CHAPITRE III
LES MISES EN SCÈNE

> Rien que l'espace de cette course, rien que cet instant furtif et malgré tout banal, bien d'autres fois, et sur des terres plus lointaine, j'ai vu des bêtes sortir de la nuit. Mais cette fois-là, j'en fus retourné, saisi, la séquence avait eu la netteté, la violence d'une image de rêve. [...] comme si de mes yeux à cet instant, j'avais touché à quelque chose du monde animal. En aucune façon j'avais pénétré ce monde, au contraire, [...] comme si son étrangeté s'était à nouveau déclarée, [...] soit cette autre façon d'être au monde...
>
> Jean-Christophe Bailly (2007) [13]

J'aborde la question animale et le geste de photographier par celle d'une rencontre entre deux univers, en faisant référence à la philosophie et à l'anthropologie portant sur la question animale et sur les rapports entre humains et animaux. Cette rencontre étant mise en scène dans des dispositifs de contrôle. J'ai choisi de documenter ces mises en scène par une vision surréaliste.

Mon regard est porté sur une vision fantasmée de la réalité entre l'imaginaire et le réel, un espace trouble, un regard entre deux, qui s'évade dans les interstices du réel. Cette expérience visuelle survient le plus souvent lorsque plusieurs mondes qui semblent être opposés, se rencontrent, dialoguent du regard et dans l'espace physique. C'est la rencontre avec les animaux, les non humains. Leur regard me perturbe et me rappelle notre humanité, car la relation de communication entre humain et non humains passent par le ressenti, notamment, par le regard.

---

[13] Jean-Christophe Bailly est philosophe et écrivain spécialiste de la question animale.

C'est un regard qui interroge en soi. Pour le philosophe Jacques Derrida, c'est à partir de la gêne créée par le regard de son chat sur son corps nu, qu'il s'interroge sur l'animalité de l'être humain. Ainsi dans l'introduction de son livre *L'animal que donc je suis* [14] (2016) : « Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne. Pourquoi ce mal ? » Pour Derrida, ce regard le renvoie à son humanité, à sa pudeur et cette gêne pourrait être celle d'une convention culturelle et sociale.

3.1 Capter/Capturer

C'est à travers mes rencontres avec différents vivants non-humains que j'envisage, en pensée et dans ma pratique artistique, d'autres manières de percevoir le monde, d'autres manières d'être, d'autres formes d'existence. Les différentes formes de vie me fascinent par leur étrangeté et leur beauté singulière, la figure animale agissant comme un véhicule fantastique. Elle apparait pour moi comme un passeur entre le monde réel et le monde imaginaire, le monde spirituel, qui permet de percevoir la réalité autrement de façon plus empathique et moins cartésienne.

Par exemple, sur une plage du nord de la Belgique, sur le sable ocre devenu blanc et aveuglant sous l'effet du soleil d'hiver, un chien noir marchant se transforme par la photographie : le noir de sa robe et la silhouette de son ombre s'additionnent pour composer une autre figure évoquant une créature imaginaire entre terre et mer, méduse terrestre. Je cherche donc à capturer l'instant où rêve et imaginaire se confondent avec la matérialité du monde.

---

[14] Jacques Derrida (1930-2004) est un philosophe français. L'ouvrage paru en 2006 est une publication posthume qui regroupe les textes d'une série de conférences données par l'auteur sur la question de « l'animal ».

Figure 3.1 Delavaud, H. (2011). *Chien Noir sur surface.* Supports et dimensions variables.

Le philosophe et écrivain Jean-Christophe Bailly décrit l'expérience sensorielle de sa rencontre visuelle furtive avec un animal sauvage dans la nature, surgissant dans la nuit, et qui invite à une réflexion philosophique sur la multiplicité hétérogène du vivant et du monde animal. Bailly s'intéresse à ce monde étrange dont on ne peut saisir la présence dans le visible que par des images furtives, des traces laissées par leur passage qui marquent leur absence. Cette expérience visuelle atteint la puissance d'un rêve. À travers la vitre et le cadre de la fenêtre de sa voiture, Bailly a le sentiment de toucher des yeux « quelque chose du monde animal ». (2007, p. 11)

C'est cette volonté de rencontre qui anime mon travail.

La réflexion de Bailly porte sur la zone d'affect, entre humains et animaux, domestiques ou familiers en premier lieu, les plus proche de nous, et ceux au-delà de la sphère familiale, qu'on peut approcher dans un zoo ou une réserve. Ainsi, pour lui :

> C'est la totalité de notre rapport au monde animal ou, [...] aux mondes animaux, qui est traversée par l'affect, et qui est trouble, troublée.
>
> Contre cette puissance d'affect, la pensée surtout occidentale, a cru bon de devoir s'armer, moins en édifiant des murailles autour d'elle qu'en parquant les animaux dans de vastes espaces-concepts. [...] c'est que les animaux n'ont jamais pu tenir en place – ni par eux-mêmes ni dans la pensée et les rêves des hommes - , c'est que cette limite-frontière entre l'homme et la bête, les animaux, sans effort, librement, n'ont jamais cessé de la rendre vacillante. (Bailly, 2007, p. 11)

Troubler les frontières, les distances entre animal et humain. Troubler la zone contrôlée et rationnalisée par la science dans des « espaces-concepts », que sont les instituts zoologiques (zoos, aquariums, etc.), et par extension les musées zoologiques qui sont des lieux construits par des dispositifs régissant la rencontre entre les mondes animal et humain.

Ainsi, pour Jean-Christophe Bailly et Jean Estebanez (2010)[15], la pensée occidentale moderne a jugé bon de mettre la zone d'affect à distance en la dominant par des dispositifs spatiaux[16] (nous y reviendrons plus tard) qui mettent en scène cette juste distance entre l'humain et l'animal.

---

[15] Jean Estebanez est agrégé et docteur en géographie de l'Université Paris Diderot et de Genève. Ses travaux en géographie culturelle portent sur l'animalité, en s'intéressant aux zoos comme dispositif spatial. Il enseigne à l'École Nationale Supérieure de Paris.

[16] Le concept de dispositif est proposé par Michel Foucault (1994) a été reformulé par Michel Lussault (2007) et travaillé récemment dans une thèse sur les prisons (Milhaud, 2009).

> Mon hypothèse principale est que le zoo est un *dispositif spatial*, c'est-à-dire un système qui rend concrets, efficaces mais discrets un pouvoir et des normes en les inscrivant matériellement en un lieu bien précis. (Estebanez, 2010, p. 172)

> Le grand intérêt du dispositif est de ne pas réduire un lieu à son architecture mais de le réinsérer dans un système hétérogène de règlements, de discours, d'outils et de technologies. En somme, le dispositif permet de penser l'articulation entre matériel et symbolique qui semblent toujours les deux faces d'un même tout. (*Ibid.*, p. 174)

Ces espaces-concepts sont régis par des frontières. C'est un monde cadré, miniaturisant le monde animal par des représentations d'espaces paysages, dans lequel la nature et l'animal deviennent des ombres d'eux-mêmes.

Herbert Wendt[17], écrivain naturaliste, s'intéressant à l'histoire de la zoologie et de l'anthropologie, a publié *Les Animaux* (1958). Ce livre n'est pas un traité de zoologie mais une sorte de roman illustré d'héliographies en noir et blanc. Les phénomènes qu'il commente sont appuyés de recherche scientifique. Dans sa préface, il explique les raisons qu'ils l'ont amené à écrire ce livre.

> L'Homme est certes un animal qui vit parmi les autres animaux; mais il lui est quand même impossible de les voir autrement qu'avec ses yeux d'homme. Cependant, le fait qu'on s'en rendre compte est déjà un progrès; à partir du moment où l'on commence à se dire que la réalité de la nature nous échappera toujours presque entièrement, on s'aperçoit aussi qu'elle n'a rien à voir avec l'idée caricaturale que s'en faisait la science traditionnelle : « Recréer le créer pour l'empêcher de se figer, c'est la loi éternelle de la création vivante.» Cette phrase de Goethe qui fut l'un des premiers à faire du respect de la vie un principe moral, résume les raisons qui m'ont amenée à écrire ce livre. (Wendt, 1958, p. 8)

[17] Herbert Wendt (1914-1979) est un écrivain naturaliste, anthropologue et zoologiste allemand.

Selon Wendt, en humanisant la nature, en attribuant aux actes des animaux des mobiles imaginés par comparaison avec les nôtres on a vulgarisé le monde animal par l'anthropomorphisme, dont se moque Jean Painlevé dans ses films, (nous y reviendrons plus tard). Ainsi la véritable nature animale est tout à fait différente de la conception qu'on en a. La science, en schématisant la nature par des découpages hétéroclites, en classifiant par espèce et spécificités, a isolé les créatures les unes des autres. Dans ces espaces de découpage scientifique que sont les zoos et les musées d'histoire nature, la nature est rarement représentée comme un tout qui est interconnecté, solidaire et indissoluble.

> « De même que les animaux et les plantes, l'homme participe à ce cycle vital; soumis aux lois de la nature, si les liens qui le rattachent aux autres créatures étaient coupés, il serait condamné au même titre que l'arbre dont on sectionne les racines.» (Wendt, 1958, p. 9)

Ainsi, en reproduisant la nature dans des contextes artificiels, sa réalité en est transformée et d'un certain point de vue déconnectée. Le point de vue défendu par Wendt place le progrès technique, la civilisation matérielle et capitaliste comme des facteurs responsables du détachement de l'humain à la nature. À grande échelle, les paysages terrestres, océaniques et les êtres vivants sont plus ou moins menacés par l'activité humaine. L'image d'une nature préservée et vierge de l'impact humain est utopique. Encore selon Wendt : « Le mirage de l'exotisme et la magie de la nature vierge ont vécu ; la foi dans le progrès s'est muée en malaise » (*Ibid.*, p. 8)

La rencontre trouble entre le naturel et le culturel m'intéresse au sein de mon environnement proche, celui de la société occidentale moderne. Ces sociétés sont habitées par l'ambigüité des rapports entre nature et culture, par la perception d'un monde vivant contrôlé et artificiellement dominé par l'humain, un monde vivant global auquel l'humain appartient, mais auquel il semble s'opposer. Cette fausse opposition entre culturel et sauvage, nature et culture a créé des relations et des

visions ambivalentes de l'humain avec la nature, lui conférant une place supérieure et dominante aux autres animaux. « Différentes stratégies permettent le rappel/ou le renforcement de leur position inférieure, rappel hiérarchique tout autant que soulignement d'« bonne » distance, d'une frontière à respecter. » (Gouabault et Burton-Jeangros, 2010)[18]. Ces recherches précisent que les relations anthropo-zoologiques permettent d'étudier parallèlement les rapports de l'humain à son environnement social et naturel : « Les développements de la société moderne – technique et scientifique - ont renforcé la distanciation et la domination des humains sur la nature en général et sur l'animal en particulier ». (Gouabault et Burton-Jeangros, 2010, § 2)

Par ailleurs, dans l'essai *Sur la photographie* (1977), Susan Sontag[19] comparait l'appareil photo moderne à « un pistolet à rayon » et elle y voyait une exaltation de l'arme à feu. Pour elle, photographier « est une sublimation de l'assassinat » ou de la chasse : « Une situation où l'on échange les balles contre la pellicule est celle du safari-photo qui remplace le safari au fusil [...] ; au lieu de viser à travers une lunette télescopique pour pointer le fusil, ils [les chasseurs] regardent à travers un viseur pour cadrer une photo. » (Sontag, 1977, p. 30-31)

Susan Sontag, faisant un constat pessimiste de son époque, écrit : « C'est maintenant la nature, domestiquée, menacée, mortelle, qui a besoin d'être protégée. Sous

---

[18] Emmanuel Gouabault est professeur à la Haute école de travail social à Genève et Claudine Burton-Jeangros est professeur de sociologie à l'université de Genève. Leurs recherches portent sur l'ambivalence des relations humain-animal à travers une analyse socio-anthropologique du monde contemporain. (2010)

[19] Susan Sontag (1933-2004) est une essayiste, romancière et militante américaine, spécialiste de la photographie, Le livre *Sur la Photographie* (1977) rassemble six essais écrits en anglais entre 1973 et 1977 (*Dans la caverne de Platon*, *L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies*, *Objets mélancoliques*, *L'Héroïsme de la vision*, *Évangiles photographiques*, *Le Monde de l'image*).

l'emprise de la peur, nous tirons. Sous celle de la nostalgie, nous prenons des photos. » (Sontag, 1977, p. 32) rendre une photo, c'est aussi faire un *shot,* c'est le coup de feu et le coup de photographier, de saisir et mettre à l'arrêt.

Figure 3.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

3.2 Dispositifs de contrôle : dioramas, zoos, aquariums

La même emprise nostalgique de la perte est sollicitée dans les jardins zoologiques, les zoos et les musées zoologiques, ces lieux de conservations et de protection des espèces à vocation pédagogique, dont l'objectif est d'étudier l'animal, mais en l'enfermant à jamais. Ces lieux sont empreints de paradoxe et de controverse. Dans la civilisation de l'image contemporaine et moderne, ils représentent des mondes cadrés dont on peut explorer les vestiges des passés coloniaux et des passés pré-cinématiques.

Je m'intéresse à ces lieux hébergeant un imaginaire d'entre-deux, mondes non humains et monde humain. Lieux de confrontation d'artéfacts et de naturel, entre illusion et réalité, ces lieux d'exposition du monde animal contrôlé par l'humain délimitent des frontières, mettant à distance et caricaturant le monde animal par des dispositifs qui conditionnent l'animal pris en image.

> Un zoo, une fois ôté le public, le personnel et les animaux est essentiellement composé de limites, parfois habillées d'un décor. Pour autant, en l'absence d'acteurs, l'architecture ne produit ni spectacle, ni surveillance : elle perd un sens qui n'existe que dans le contexte culturel dans lequel elle s'inscrit. (Estebanez, 2010, p. 173)

En résultent des pratiques sociales dérivant entre science, politique et art : capture, chasse, captivité, taxidermie. Ces activités alimentent les instituts scientifiques, lieux de savoir, puis sont devenus jardins ou musée zoologique et parc d'attraction, réserve safari photographique suivant les époques médiatiques. Ces lieux sont des représentations de la Nature au sein des sociétés, ils reflètent un certain regard que la société porte sur la Nature et le monde animal.

Pour comprendre les lieux d'enfermement de la nature avec animaux vivants, il s'agit de faire un retour sur le dispositif du diorama.

3.2.1 Diorama

Les dioramas sont les ruines de la culture des médias, les ancêtres de photographie et de cinéma, des studios pré-cinématique. En effet, ils sont les prémisses de la culture des médias au XIXe siècle avant l'invention du cinéma, avec l'émergence des salles de spectacle où étaient présentés des images faisant intervenir des moyens optiques pour créer l'illusion d'un espace visuel étendu[20]. Les études postcoloniales ont également analysés de façon critique ces dispositifs comme des outils de connaissance reflètent une idéologie dominante occidental colonialiste véhiculant des idéaux d'exotisme racistes.

Vers 1822, Louis Daguerre, d'abord peintre, invente le diorama et le panorama. Il élabora ce procédé de trompe l'œil en peignant d'immenses toiles translucides et animées par des effets d'éclairage, ce qui crée l'illusion du jour et de la nuit. (*Encyclopédie Universalis*, 2018). Louis Daguerre s'associera, par la suite, avec des chimistes pour créer le procédé qui inventa la photographie, le daguerréotype, qui produit une image sans négatif sur une surface d'argent photosensible grâce à une *camera obscura*, avec comme principe de développement l'image latente sur une plaque photosensible, et la vapeur de mercure comme révélateur de l'image puis la fixation d'images par une saturation de sel marin. Le concept de l'illusion du réel est indissociable à la genèse même de la photographie.

---

[20] L'exposition *Diorama* au Palais de Tokyo, Paris (été 2017), commissaires : Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende « L'exposition déconstruit de manière inédite l'histoire du regard, au croisement de l'histoire, de l'histoire de l'art, du cinéma, du monde de la scène, des arts populaires et forains et de l'histoire des sciences et techniques » (Garnier, Le Bon, Ostende, 2017)

Figure 3.3 Delavaud, H. (2018). *Diorama.* Supports et dimensions variables.

Dans son entretien avec Lutanie (2012), la photographe Dune Varela se questionne sur la représentation du réel en brouillant la frontière entre naturel et artificiel, réel et fictif, elle associe à ces photographies de dioramas de « vrais » paysages, dans l'idée de créer une histoire sur l'artificialisation de la nature. Ses dispositifs recréent l'illusion d'une « vraie » nature. Elle s'intéresse à la théâtralisation par laquelle l'humain se réapproprie la nature et la reconstitue à vocation culturelle ou scientifique. C'est ainsi qu'elle photographie des dioramas naturalistes, en s'intéressant à ces images archétypes, non pas de façon nostalgique mais afin d'évoquer le désenchantement et le sentiment de perte de naturel. L'état de nature se conjugue avec les artéfacts humains, il ne s'agit pas de créer l'image exacte de la nature préservée de l'humain. Varela explique :

> Le diorama constitue aussi une forme d'encadrement de la nature. J'avais dans l'idée de réaliser une mise en abyme à travers l'image photographique qui, elle-même, est une délimitation d'un champ visuel. Le diorama naturaliste est comme la photographie, à la fois une reproduction et un fragment du monde réel. C'est une construction scénographique qui cherche aussi à dépasser ce réel en créant sa propre image du monde. (Lutanie, 2012)[21]

Les dioramas d'histoire naturelle furent créés à partir de 1913 par Carl Akeley[22], ayant inspiré les scénographies modernes dans les zoos. Akeley a amélioré les techniques de taxidermie et développé un fusil à béton (*cement gun)* afin de figer les corps et les postures. De nombreux spécimens qu'il a naturalisés proviennent de sa chasse. Ses créations qui sont toujours présentes au Musée d'histoire naturelle de New York.

Ce sont les dioramas de Akeley que photographie l'artiste Sugimoto. Le point de départ de sa série fut le constat culturel courant selon lequel les appareils photo montrent toujours la réalité brute et que les représentations visuelles affectent et altèrent la compréhension du spectateur sur l'histoire. Sugimoto cherche à piéger le spectateur qui, observant la photographie, pense que les sujets captés sont vivants, quand il ne s'agit que d'une mise en scène. Il débute sa série *Dioramas* en 1976 et la plus récente photographie de cette série est de 2012. À travers sa série, il brouille les frontières entre la réalité et l'illusion. Il photographie des mises en scène d'animaux naturalisés dans leur environnement derrière les vitrines des muséums d'histoire naturelle. On ne voit pas le dispositif du cadre mais la mise en scène truquée. A l'aide d'une chambre technique corrigeant les défauts de perspective, il soigne la lumière par un éclairage de studio afin de rendre le plus réaliste possible ces dioramas et créer

---

[21] Entretien avec Dune Varela par Manon Lutanie, sur la série de photographies: *Impalas, lycaons* (Varela, 2012) pour les Éditions Lutanie, consulté en ligne.

[22] Carl Ethan Akeley est un naturaliste, taxidermiste et inventeur né le 19 mai 1864.

l'illusion du vrai. Il utilise le noir et blanc pour évoquer des photographies d'un autre temps, celui d'une nature perdue.

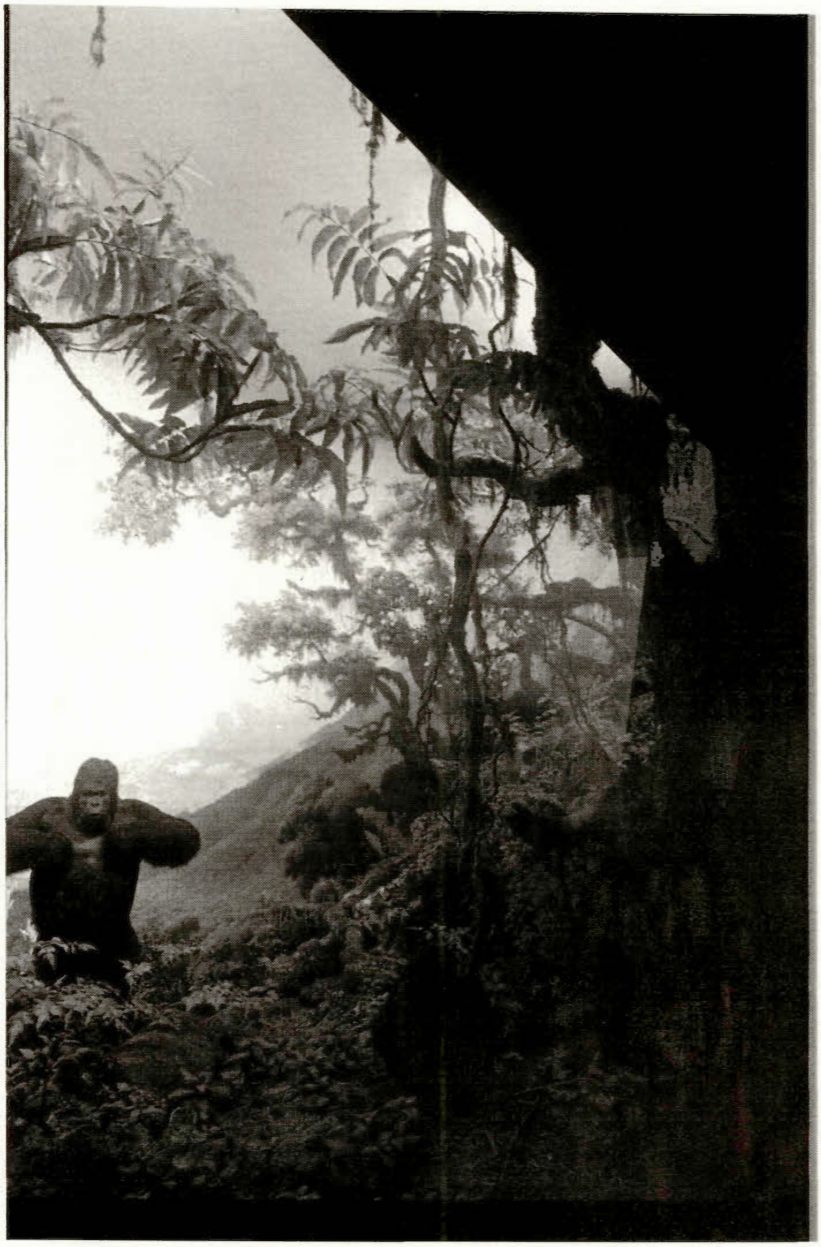

Figure 3.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

3.2.2 Le zoo

> Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal.
>
> Jean Estebanez (2010)

Je me suis intéressée à ces lieux paradoxaux, apparus au moment de la disparition des animaux serviles de la vie industrielle moderne, les animaux domestiques se substituant à des animaux exotiques exhibés dans des jardins zoologiques, emblèmes des empires coloniaux. En 1980, Berger (cité par Eskildsen[23], 2006) proposait « Les zoos sont apparus au début de la période qui allait voir la disparition des animaux de la vie quotidienne. Le zoo où les gens vont découvrir les animaux, les observer, les voir, est en fait un monument commémorant leur disparition. » Il interprète les zoos comme une démonstration du pouvoir colonial : « Capturer les animaux représentait symboliquement la conquête de tous les pays lointains et exotiques. » (Berger, 1980)

Les musées d'histoire naturelle, les zoos participent à ce mouvement de recontextualisation en collectionnant. Ils requalifient l'animal en objet en l'orchestrant dans des dispositifs de mise à distance avec l'humain.

Au début du XXe siècle, le zoo permet d'expérimenter la domination de l'humain sur l'animal, on met en scène l'enfermement de l'animal, les cages avec d'énormes barreaux marquent la distance et le contrôle de l'humain sur l'animal. En Europe, les jardins zoologiques sont aussi appelés jardins d'acclimatation et avant cela, jardins coloniaux. Ces jardins étaient ouverts dans le cadre d'expositions coloniales et ils

---

[23] John Berger est cité par Ute Eskildsen (professeur et directeur du Musée Folkwang) et Hans-Jürgen Lechtreck (docteur en histoire et écrivain) de l'exposition) dans la préface de l'ouvrage, *the photographed animal, useful, cute and collected (L'animal photographié, utile, mignon et collectionné)* édité par le Musée Folkwang d'Essen pour l'exposition du même nom, en 2006.

hébergeaient une ménagerie d'animaux exotiques. Leur création a été une étape dans la recherche scientifique, les jardins zoologiques du vivant sont couplés avec des instituts de recherche zoologiques puis des musées zoologiques pour exposer le résultat des recherches. C'était un enjeu politique qui montrait la puissance et l'avancée technologique des puissances occidentales, de posséder et de collectionner la nature sauvage à l'intérieur de l'urbanité des métropoles modernes.

Puis dans les années 1960-1970, avec l'émergence des mouvements écologiques et environnementalistes, une prise de conscience citoyenne face aux catastrophes écologiques sans précédents (pétrole, déforestation, exploitation et disparition d'animaux sauvages), de nouveaux discours apparaissent sur la protection des espèces et de leur milieu naturel. Peu à peu l'animal devient individualité subjective. On prend en considération le bien-être de l'animal. Les barreaux du XXe siècle ont fait place à des nouveaux systèmes de captivité et de camouflage des dispositifs d'enfermement. Le barreau s'est transformé en plexiglass, formant des écrans luminescents, créant un sentiment surréaliste.

Aujourd'hui, la législation des zoos contemporains occidentaux replace le bien-être de l'animal dans leurs préoccupations. Le rôle de ces lieux zoologiques se veut pédagogique et responsable/écologique.

3.2.3 L'aquarium - Dispositif de l'écran-image

Tout comme les dioramas et panoramas, l'aquarium est une construction architecturale complexe entre l'eau et la terre, ses parois vitrées forment des écrans dont les cadres mettent en scène une image en mouvement. Dans ces images se camouflent des êtres vivants qui semblent eux aussi jouer des zones d'ombres.

vivants, à la fois microcosme, tableau vivant, ancêtre du cinéma et théâtre moral. Son invention date du XIXe siècle qui caractérise une époque marquée par le progrès technique, scientifique et la domination de l'humain face à la nature. Les inquiétudes face à ce monde aquatique et mystérieux s'apprivoisent par un imaginaire fantastique en littérature et en arts. C'est l'entrée du divertissement et de l'évasion grâce à cette machine à fabriquer des « images ». Le naturel est mis en scène et crée des images surnaturelles, peu familières. L'aquarium est comme un tableau vivant, une image cinématique qui sous l'effet de la lumière qui compose, transforme et confond formes, couleurs et matières en fonction du mouvement des plantes et des animaux aquatiques. La vitre transparente crée une distance optique tel un écran troublant la perception. La vitre peut créer l'illusion d'être sous l'eau, source d'émerveillement.

L'aquarium est une machine optique capable de cadrer des images, la paroi de verre accentue la proximité jusqu'à produire une impression de l'immersion : les parois plates et rectangulaires constituent autant d'écrans, et de point de vues différents. Il permet de projeter en imagination le fond des océans autrefois obscurs et mystérieux. Le monde aquatique indomptable réduit dans des petits réservoirs de verre, observables à merci. Le cadre de l'architecture faisant office de cage, les animaux étaient prisonniers du cadre de l'image. L'animal étant à la fois acteur et spectateur de notre regard et de nos gestes.

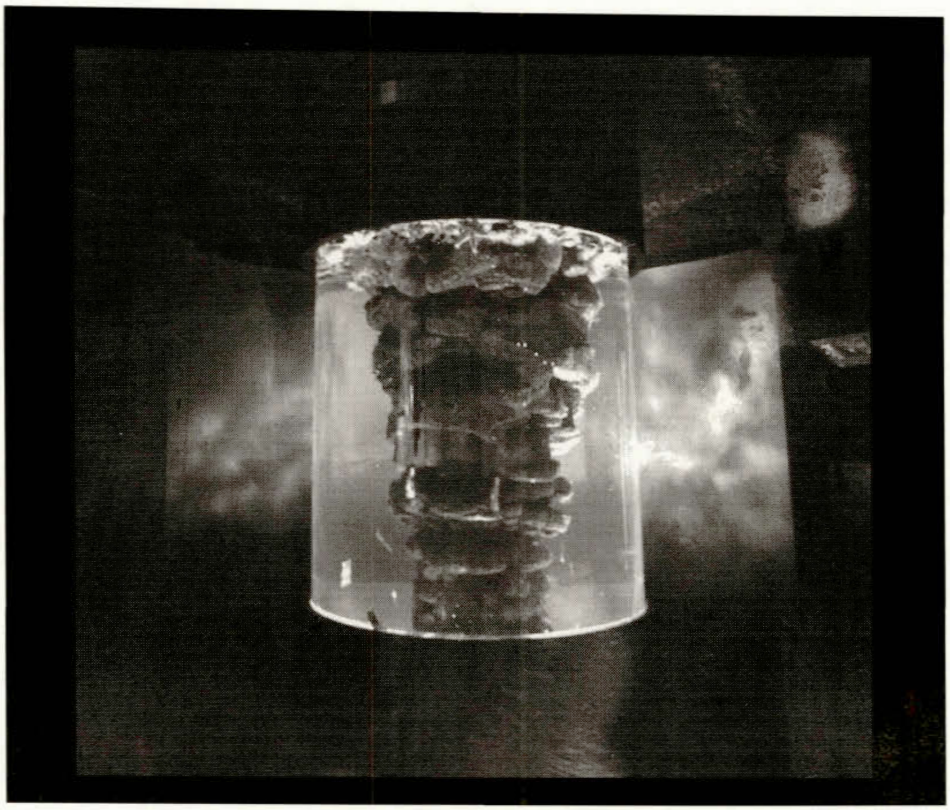

Figure 3.5 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Le réalisateur et scientifique Jean Painlevé (1902-1989) s'est penché sur cet aspect. Son approche permet d'interroger la construction des images liées au monde animal. Sa mise en scène vulgarise la science au plus grand nombre, et soulève la question du lien qui existe entre science et fiction. Car la question de l'anthropomorphisme, tendance naturelle de l'être humain face à l'étrangeté de la nature animale, nécessite d'être remise en question, car elle fausse la réalité du monde animal, entrainant un rapport distancié et souvent caricatural. Ses films soulignent l'importance d'un esprit critique face aux images du monde animal. En mélangeant contenu scientifique et dramaturgie, il met en fiction la science que Denis Guedj nomme « fiction scientifique » ou « fiction vraie » :

> Fictions, parce que les auteurs, ici, ne sont pas des "rapporteurs" mais des "créateurs", créateurs d'histoires qu'ils mettent en scène. Vraies, parce que chaque fois qu'il sera fait référence à un résultat, à une expérience, à une situation précise, etc., cela se fait en conformité avec la vérité scientifique. Mais vraies également parce qu'elles tirent leur substance et leur dramaturgie du contenu scientifique lui-même. (Guedj, 1994, p. 219)

Les fictions scientifiques, précise Guedj, par la stratégie du récit et de la mise en scène dramatique permettent au spectateur d'appréhender la réalité du monde animale et de se documenter et donc de s'instruire. Rappelons que le mot documenter vient de *documentum* : ce qui sert à instruire. (*Encyclopédie Universalis*, 2018)

Dans les films de Painlevé, tels que *L'oursin* (1929), *Crabes et crevettes* (1929), *L'hippocampe* (1934), la reconstitution des conditions naturelles dans les décors d'aquarium est calculée, un effet réaliste se rapprochant d'un documentaire classique. L'esthétique de l'étrange est au cœur de ses films, le réel est grossi pour révéler le surréel, la vision humaine est troublée, l'optique et la chimie du noir et blanc permettent de déformer et de dissoudre les formes familières du monde. La voix-off du commentateur décrit des scènes de vie quotidiennes, tel qu'un match de football, en décalage avec la beauté étrange et monstrueuse d'une pieuvre utilisant une roche pour sa survie. Il joue avec humour de l'anthropomorphisme.

Ses fictions ont inspiré le mouvement des avant-gardes, par la plasticité des images et l'univers qui réunissaient les mêmes intentions, à savoir une subversion du réel par le détail dû au grossissement de l'objectif qui accentue l'étrange beauté des créatures.

À la manière des dioramas qui signifient « voir à travers » (*Encyclopédie Universalis*, 2018) et qui ont aussi des lentilles qui transforment la vision humaine de la Nature, l'expérience du regard est mise en scène par l'aquarium. La distance créée par la vitre, entre l'observateur et l'intérieur de la « boite » dont les éléments intérieurs sont

agencés par les lumières qui participent aux illusions (objet animés/inanimés, ombres inquiétantes) de profondeur, de perspective.

Ces boîtes noires éclairées par des lumières artificielles rappellent analogiquement des *camera obscura* sauf qu'elles sont inversées. Ancêtre d'instrument au service de la perspective et de la représentation du paysage, ce sont des boîtes d'observation de différentes échelles, des espaces de reconstitutions dont le nom est doté du suffixe –*rium*, ce qui signifie lieu ou structure.

Dans mon travail artistique, je m'interroge sur la fabrication des dispositifs des musées de science naturelle, une analogie avec la fabrication des images photographiques et cinématographiques.

3.3 Art et Science

« Qu'est-ce que l'humain cherche à connaître du monde animal sinon, avant tout, lui-même ? » C'est la question posée par les commissaires de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, Marie Fraser et François LeTourneux, lors de l'exposition *ZOO* en 2012. Depuis plusieurs années, l'animal et la Nature intéressent l'art contemporain, les commissaires remarquent que cet intérêt relance les débats sur l'histoire naturelle et surtout sur notre rapport envers l'animal, qui est marqué par des bouleversements écologiques sans précédent. « Il est impossible de s'arrêter sur le sujet des animaux sans considérer les rapports que les humains ont avec eux, voire la façon dont les humains se perçoivent et habitent le monde. » (Fraser et LeTourneux, 2012, texte d'introduction à l'exposition)

Les artistes réunis pour l'exposition se questionnent sur ce qui façonne notre expérience et notre connaissance de la nature et de l'animal: entre mythologie et sciences naturelles, idéologie et économie. Les œuvres rappellent que l'humain a

sciences naturelles, idéologie et économie. Les œuvres rappellent que l'humain a transformé le monde animal en objet, signe que l'anthropomorphisme persiste: entre l'artificiel et le naturel, le vivant et l'inanimé, l'humain et l'animal.

Cette exposition fait un parallèle sous-jacent entre le musée d'art et le zoo/musée d'histoire naturelle, comme des institutions partageant des méthodes de travail : collection, classification, conservation, monstration et interprétation.

Notamment, le travail de Mark Dion questionne les liens entre art et science. Il détourne les codes et méthodes des cabinets de curiosité. (2011, *Sea Life,* installation) Ses installations font un parallèle entre des méthodes et des codes d'expositions entre les musées artistiques et scientifiques (histoire naturelle). Elles imitent, par exemple, la classification des documents des sciences naturelles, prétendant à l'objectivité.

Il cherche à déconstruire les codes visuels et les conventions scientifiques qui ont formaté l'expérience humaine face à la nature et à la connaissance de la nature. Ses cabinets de curiosité proposent de questionner les codes de classifications traditionnelles taxinomiques basés sur des conventions scientifiques qui séparent en catégories les mondes animaux. Ainsi, par des collections hétéroclites d'artéfacts, d'objets naturels et d'animaux taxidermisés, il remet en question toute hiérarchie esthétique et temporelle (allant du beau au vulgaire, du récent au plus ancien) et confond artifice et naturel pour souligner l'impact humain sur son environnement.

Un autre artiste s'intéresse au lien entre art et science. En effet, les œuvres de l'artiste espagnol, Joan Foncuberta, questionnent la véracité du document photographique. Elles imitent la mise en scène d'images ancrées dans la mémoire collective et leur humour dénonce la manipulation cachée et les vérités préétablies, en particulier scientifiques. Dans ses séries en particulier, *Fauna* (1985-1989) et *Herbarium* (1983), l'artiste utilise les conventions de la photographie scientifique, prétendument

objective. Il va jusqu'à créer une fiction scientifique, *Fauna*, se mettant lui-même en scène comme un professeur scientifique mystérieux, ayant découvert d'incroyables créatures. Il mélange réalité documentaire et fiction par différents effets visant à troubler les croyances et les codes du document photographique. Il utilise la mise en scène truquée du photomontage de faux animaux taxidermisés et de plantes imaginaires photographiées en studio et reprend la photographie argentique en noir et blanc pour perturber la temporalité de l'image et récupère les perspectives frontales documentaires qui se référent inconsciemment à l'objectivité. Il développe ses installations photographiques en matérialisant ses documents photographiques sur des supports d'impression imitant d'anciens documents officiels scientifiques et en ajoutant des objets faussement authentiques (carnet jauni artificiellement, écriture manuscrite, photographies glacées et vieillies). Dans son projet *Orogenesis* (2002), il questionne les limites de la représentation à l'ère du numérique entre réel et simulation par le détournement d'un logiciel utilisé pour simuler des paysages naturels (logiciel/générateur d'images Terragen). Il cherche ainsi à remettre en question le rapport que l'humain entretient avec la nature à l'ère du numérique.

L'artiste Pierre Huygues, quant à lui, crée des expositions de type écosystème, en rassemblant objets et êtres vivants. Les animaux vivants permettent de faire dialoguer art et vie, et invite à considérer l'existence d'autres réalités, formant d'autres mondes possibles. Huygues déploie le processus d'impact de la culture de l'image sur la nature animale, en transformant l'animal-image en objet mouvant ou en nature morte : *zoo drama*. Cette utilisation d'êtres vivants porte à polémique, en les considérant comme des objets devenant l'œuvre d'art. Alors les zoos sont-ils des sortes de musées, vestiges de paradis perdus, animaux dénaturés prisonniers des images?

Les expositions de Pierre Huyghes apportent un questionnement sur la rencontre dichotomique entre nature et culture, une interrogation sur la place du monde animal au sein de nos sociétés. Il questionne la rencontre dichotomique entre nature et culture et interroge la place du monde animal au sein de notre monde. Il crée des expositions qui questionnent l'environnement sensoriel de l'humain, en proposant des œuvres mouvantes qui en rentrant en interaction crée une perte de repères pour le spectateur. De plus, Pierre Huyghes, mélange les registres entre réel, fiction et symboles. Il cherche à développer un entrelacement des ordres du réel et de l'imaginaire, d'autres mondes possibles à spéculer et qui peuvent se mêler à notre réalité humaine.

Il développe cette notion de fiction en collaboration avec le philosophe Quentin Meillassoux, qui développe les caractéristiques d'un genre littéraire appelé fiction hors-science.

> Les mondes hors-science sont des univers dans lesquels la cohérence générale de la science s'est effondrée. Ils présentent des irrégularités comme des "accidents de choses", des brusques "sortie de routes", des moments de dissolution spatiale ou temporelle, sans explication causale. Ainsi ne répondant plus aux lois naturelles, le monde deviendrait une succession d'évènements contingents et l'expérience ne permettrait plus de prédire un possible futur. (Meillassoux, 2013)

CHAPITRE IV
CADRAGES DE L'ANIMAL

> La photographie présente une nature tout à fait paradoxale. Tout en étant frottée de réel, elle invente sa réalité propre. Comme avec le trompe-l'œil en peinture, la représentation en photographie se dédouble ou se déchire, elle se met en scène comme réalité truquée.»
>
> Pascal Bonitzer (1987) cité dans Chantal Boulanger (1996)

> L'image alors peut s'offrir à nouveau, non plus comme renoncement à l'imagination, mais comme son accomplissement au contraire [...] L'image n'est plus l'image de quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace ; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence ; elle ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un.
>
> Michel Foucault (1994)

Dans ce chapitre, j'explique le paradoxe de la mise en scène de monde animal dans ces lieux d'immersion d'entre-deux mondes. Par des effets liés à un imaginaire cinématographique, ces lieux créent un sentiment ambivalent entre illusion et désillusion. Je crée alors des images photographiques, influencée par du cinéma entre science et fiction qui explorent les limites du visible et l'apprentissage de nouvelles connaissances par la fiction.

Dans mon projet actuel, je m'intéresse plus particulièrement aux représentations du monde animal, représentation de paysages et de figures animales transformée en natures « mortes ». J'ai choisi de photographier des contextes d'exposition de l'animal vivant et mort (taxidermie) : jardin zoologique, zoo, aquarium, musée

d'histoire naturelle, musée zoologique. Par mon travail de collage et de mise en espace des images, je réfléchis aux dispositifs scéniques précinématiques des dioramas et des aquariums, des scénographies pour de nouveaux espaces imaginaires entre l'humain et l'animal.

Pendant mes études à la maitrise, j'ai effectué plusieurs séjours dans ces lieux pour élaborer la fiction de la vie animale. Je me suis déplacée pour photographier l'Océarium du Croisic en France, l'Aquarium à la ville de Québec, le Biodôme de Montréal (aquarium, vivarium et volière). Je suis allée également au Parc zoologique de la Tête d'Or de Lyon en France, au Parc zoologique de Rome en Italie, et au Parc zoologique de Vincennes, France. J'ai également visité le Musée zoologique de Montréal, le Musée zoologique de Rome et l'Institut/Aquarium de Naples, tous deux en Italie, et finalement, le Musée d'Histoire naturelle de New York.

Le choix des lieux s'est effectué en fonction d'un trajet géographique et historique, en commençant avec les premiers dioramas du Musée d'Histoire naturelle de New York et les premiers parcs zoologiques européens (Lyon, Rome) menant ensuite aux scénographie actuelles (Aquarium de Québec et Biodôme) jusqu'aux scénographies plus contemporaines du Nouveau Zoo de Vincennes à Paris. Je me suis intéressée à l'univers aquatique en me rendant à l'Aquarium de Québec et au Biodôme de Montréal puis, ensuite, à l'Aquarium/Institut de Naples, vestige le plus ancien d'Europe.

Les dispositifs de capture des animaux sont analogiquement liés au processus de fabrication des images : capter, cadrer, classifier, figer, montrer.

4.1 L'entre deux mondes

La question d'interférence et d'entre-deux entre réel et imaginaire trouve écho dans la réalité des lieux que j'ai photographiés.

Ces lieux et leurs dispositifs scéniques impliquent des liens ambigus entre animalité et humanité, entre proximité et distance.

La photographie permet d'observer et de construire un regard questionnant sur le monde animal dénaturé par l'humain pour l'ouvrir à d'autres espaces possibles. Je me suis intéressée à déconstruire les images de ces dispositifs matériels et à jouer des distances entre imaginaire et réalité. Afin de les reconstituer à différentes échelles et créer un monde cadré miniaturisé. L'enjeu est de créer un univers fictionnel dramatique et une dimension énigmatique sur la réalité de ces lieux.

N'ayant plus que rarement ce contact avec la Nature, les animaux sont semi domestiques dans les villes, les animaux sont devenus « inutiles » ou nuisibles aux activités humaines ou à l'extrême, exploités. Perdant ce contact avec l'étrangeté animale que je trouve nécessaire, je me suis intéressée aux endroits citadins de rencontre entre les mondes animaux et l'activité humaine. Des lieux permettant de tester les limites entre animalité et humanité.

Je me questionne ainsi sur ces lieux qui créent des simulations de la nature, en accentuant l'impression de surréalisme. Ce sont des copies miniatures du monde réel plongé entre science et fiction. Ce sont des lieux mélancoliques sombres entre beauté et tristesse des animaux, qui m'apportent compassion et empathie à leur insu. On y interprète des tragi-comédies, les personnages principaux sont les animaux vivants et les humains sont les metteurs en scène. La nature est souvent caricaturée, réduite au grotesque.

les humains sont les metteurs en scène. La nature est souvent caricaturée, réduite au grotesque.

Ces lieux de paradis perdus font office de monument à la disparition de certaines espèces (celles qui sont les plus menacées sont placées en réserve de protection). Ce sont aussi des lieux de divertissement, aux croisements des dispositifs du cirque et du parc d'attraction où l'animal est objet marchandise et dont son animation crée un spectacle lucratif[24].

On peut ajouter que le monde animal « sauvage » sous vitre est conditionné à une image idéale, transformé en image « parfaitement maitrisable » et finalement malgré tous les discours bien-pensants, il reste capitalisable, son étrangeté est réduite à un phénomène de cirque, réduit au grotesque car prisonnier d'un décor qui le réduit en objet. Les connexions entre le monde animal et le monde humain se sont vues enchantées puis désenchantées en soulevant des questions éthiques sur la domestication des animaux.

Le paradoxe de la mise en scène du vivant est exprimé dans l'idée de l'immersion enchantée dans un autre monde. Cette immersion illusionniste est créée par l'utilisation de dispositifs scénographiques, empruntés au cinéma et au théâtre comme le souligne l'atelier d'architectes en charge de la rénovation du nouveau zoo de Vincennes. Ainsi, le cinéma et le théâtre sont des références directes pour l'atelier paysagiste concepteur de zoos. L'atelier Jacqueline Osty a redessiné le Nouveau Zoo

---

[24] Le documentaire *Blackfish*, réalisé par Gabriela Cowperthwaite, en 2013, sur SeaWorld démontre les dérives de ces pratiques et les dangers de la captivité pour les animaux sauvages. Ces lieux de mises en scène du monde des animaux font apparaître des rapports paradoxaux entre humains et animaux. Des chartes éthiques sur le bien-être animal et l'éthique environnementale afin de règlementer le rôle et la fonction de ces lieux au sein des sociétés et de l'environnement global (comme la réintroduction des espèces dans leur milieu naturel d'origine ou la sensibilisation du public à leur environnement proche en choisissant des espèces proches communes).

permettre l'évasion et la rêverie pour en dépasser les frontières ». (Jacqueline Osty 2014, p. 4) [25]

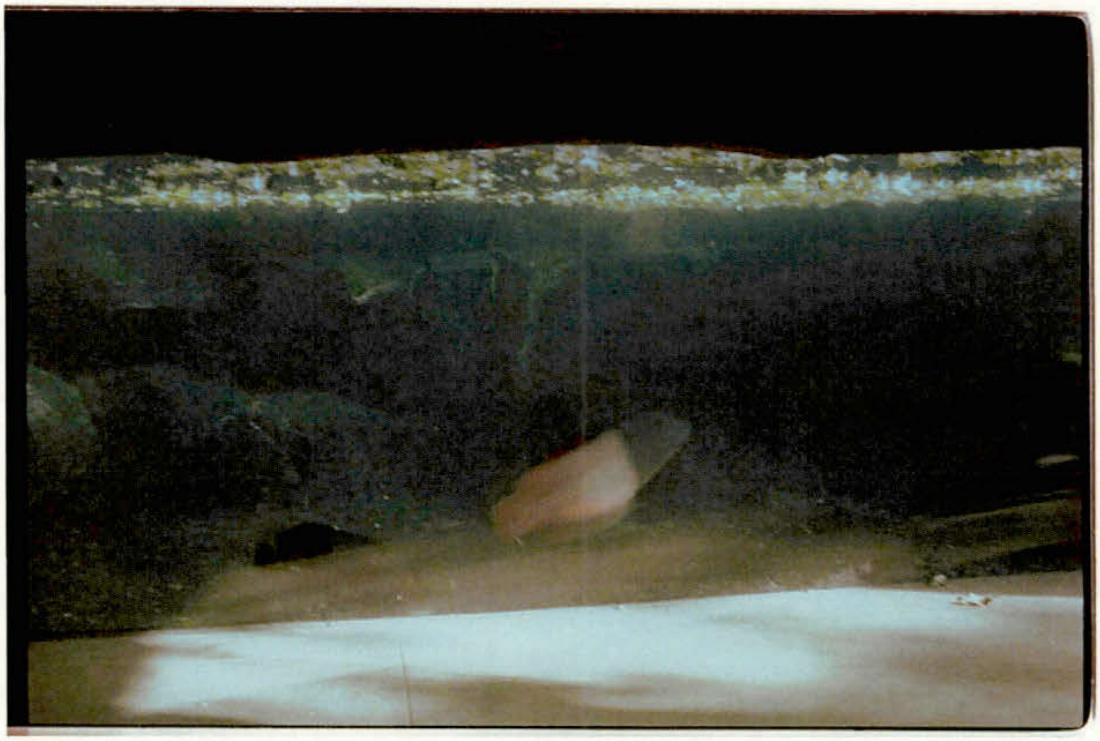

Figure 4.1 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Le nouveau zoo est pensé en termes de paysage mental. L'image fixe doit s'animer sous les pas du visiteur. « Ces paysages « naturels » sont composés pour évoquer les milieux des animaux dans leur immensité et font donc appel à une cinquième dimension : celle du paysage mental que chacun porte en soi, ce moment où l'on

[25] Jacqueline Osty est architecte DPLG, a étudié l'architecture aux Beaux-arts de Paris et le paysage à l'ENSP de Versailles. Elle enseigne à l'École nationale supérieure de la Nature et du Paysage de Blois depuis 2005. Elle a créé l'Atelier Jacqueline Osty & Associés en 2006.

milieux des animaux dans leur immensité et font donc appel à une cinquième dimension : celle du paysage mental que chacun porte en soi, ce moment où l'on superpose l'ensemble de notre imaginaire rempli de souvenir, de voyages, de lectures, d'images photographiques et cinématographiques (fixes et animés).», comme le précise Jacqueline Osty, paysagiste responsable du réaménagement du zoo de Vincennes.

Mes images photographiques et mentales sont un arrêt sur image de mes fantasmes cinématographiques au moment de la prise de vues. Ces fantasmes étant nourris par la fiction cinématographique. En effet, je retrouve la sensation d'être plongée dans un film à la fois spectatrice et réalisatrice de films silencieux. Il est question d'immersion dans un univers mental à l'intérieur de paysages « 5D » (espace, temps, lieu physique, réel, mental), comme le souligne les architectes paysagistes du Zoo de Vincennes. Être à la fois dans l'image et à l'extérieur. C'est le cas des dispositifs de captivité pour les spécimens aériens, on peut rentrer à l'intérieur de la cage. L'immersion avec la nature vivante est proche de la réalité augmentée, car la distance avec l'animal est subtilement mise en scène par des effets de transparence et la mise en scène de la lumière crée des images spectaculaires en particulier avec les éléments aquatiques.

C'est dans un entre-deux que j'aborde ces lieux, entre deux désirs : croire à l'illusion ou en construire une autre se rapprochant de l'univers cinématographique mis en jeu dans ces lieux. Dans mon travail, photographie et cinéma s'influencent, par le rôle de l'écran.

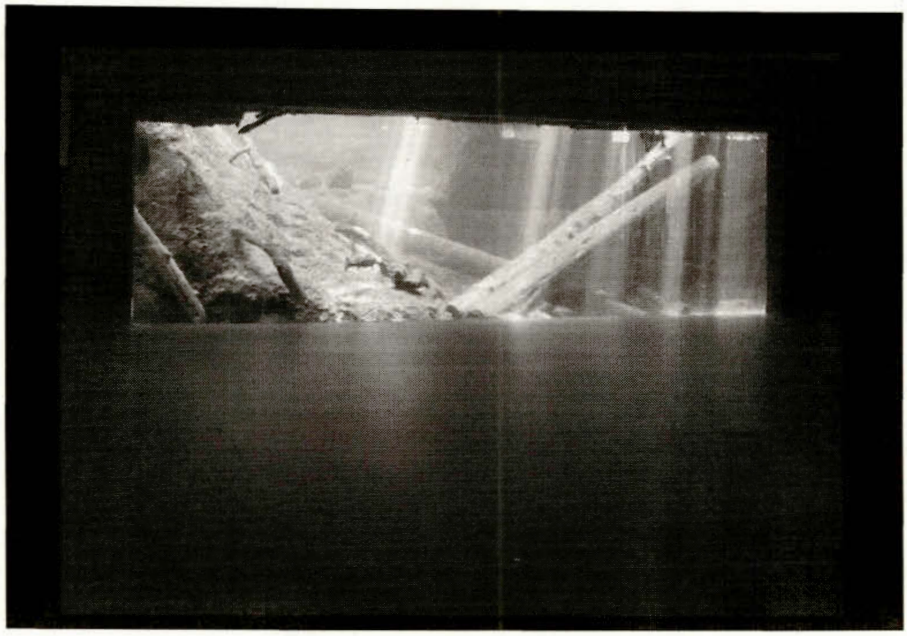

Figure 4.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

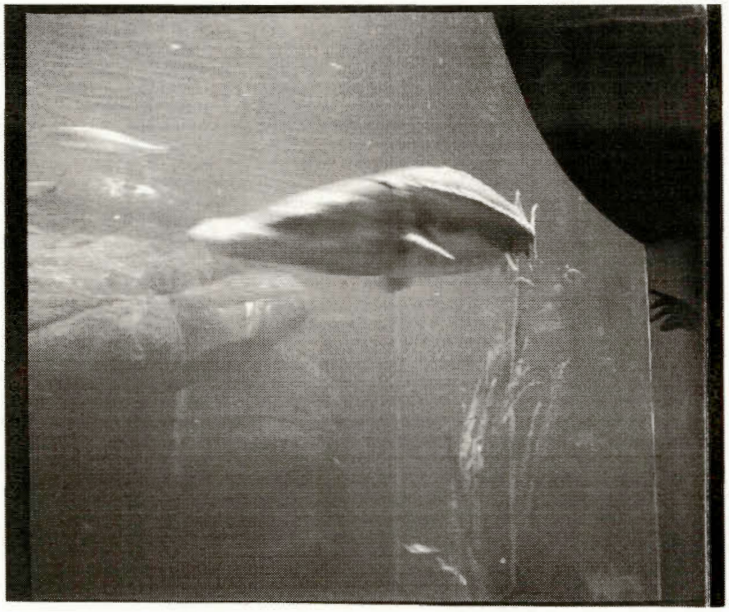

Figure 4.3 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

4.2 Effet Écran, Imaginaire Cinéma

C'est à travers l'écran, la surface transparente que se crée un malaise, ces dispositifs sont créés pour voir et pour satisfaire la pulsion scopique de regarder l'étrange beauté animale. En capturant ses réalités-écrans, ces espaces-temps déconnectés de la vraie réalité naturelle, il se crée une brisure ouvrant à un entre deux, entre imaginaire et réalité. Soit un entre deux: entre se laisser séduire par l'illusion et en oublier la réalité de la captivité, jouer le jeu du dispositif et se projeter dans l'image proposée qui permet de contempler la beauté de faune animale et se laisser raconter par le texte ou l'oral, l'histoire naturelle prétendument objective. Ou être entre deux en cherchant l'arrière-décor, et en m'intéressant à l'artifice de ces espaces-temps images. J'utilise les artéfacts de ces studios cinématographiques afin de développer une autre histoire entre science et fiction, qui s'intéresse à l'étrangeté du rapport que l'humain entretient avec la nature, la vie et la mort. Cette fiction entre photographie et cinéma, superpose différents espaces-temps par le montage.

Dans les décors des institutions zoologiques, des référents cinéma surgissent, un imaginaire cinéma s'infiltre dans mon imaginaire photographique et en arrière-plan mental, pour reprendre le terme « l'imaginaire infiltré » d'Alain Bergala (2012, p. 76)[26] dans les *Carnets du Bal*, consacré à l'image-document entre réalité et fiction. Bergala fait le constat que le cinéma a fourni un imaginaire aux photographes de la modernité qui ont commencé à voir le monde avec des images de cinéma en arrière-plan mental. C'est-à-dire des images absentes qui ne sont pas toujours conscientes mais qui se référent inconsciemment à des univers cinématographiques qui créent leurs propres référents. Il y a invention d'un imaginaire visuel propre à chaque film

[26] Alain Bergala est l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, réalisateur et commissaire d'exposition.

dans le cinéma surréaliste ou fantastique, l'imaginaire créé transcende les référents visuels de la réalité commune.

Je m'inspire en particulier de l'univers cinématographique de David Lynch et de David Cronenberg. Leur cinématographie exprime les malaises de la société contemporaine piégée entre science et fiction. Ils utilisent les mises en abymes de l'univers de la vidéo et du cinéma tout développant des esthétiques particulières. Leurs univers contiennent des aspects psychologiques qui influencent mon processus de création (l'aliénation, le double, mise en abyme, obsession, voyeurisme) et des dramaturgies basées sur une morale qui vise à mettre en doute la perception de la réalité. Il y a transgression du réel, de l'animalité, de la machine, une métamorphose entre artifice, nature et humain.

La démarche artistique de David Lynch relève du surréalisme. Pour lui, il y a un envers du décor qui donne à percevoir d'autres réalités. Pour lui, le rêve est une expérience psychique personnelle contrairement au film qui est censé s'adresser à un nombre important de personnes, selon un langage visuel présumé universel. Les souvenirs, l'inconscient, l'enfance, sont autant de poésie et d'immersion dans ces mondes pouvant influencer la compréhension de notre univers et notre personnalité propre. La connaissance n'est pas uniquement rationnelle, elle est également subjective et sensorielle. Pour lui, l'esprit du spectateur s'éveille à une autre perception d'un monde qu'il croyait connaître, duquel il peut s'échapper et vagabonder autour. (Rodley, 1999)

4.3 Cinéma et Science-fiction : fictionnalisation des rapports humains-animaux : expérimentation des limites du visible.

Ainsi selon Wendt (1958), en humanisant la nature, en attribuant aux actes des animaux des mobiles imaginés par comparaison avec les nôtres, par des phénomènes

sociaux d'anthropomorphisme, on a vulgarisé le monde animal. L'univers anthropomorphique et populaire de Walt Disney a eu une forte influence dans l'imaginaire collectif dont s'en ironise Jean Painlevé dans ses documentaires-fiction.

Ainsi la véritable nature animale est tout à fait différente de ce qu'on l'imagine, plus complexe et doté de capacités intellectuelles trop évoluées pour vivre en captivité. De nombreux films de science-fiction et d'horreur mettent en scène la figure de l'animal intelligent supérieur à l'humain.

Certains films utilisent la dimension cosmique et extra-terrestre afin de faire une parabole extrapolée des relations complexes entre humanité et animalité. Ces films utilisent des expérimentations visuelles qui permettent de réfléchir aux limites du visible et de l'esprit : *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick inspiré d'une nouvelle de Clarke, *La sentinelle*, relate l'histoire de liens entre extra-terrestres et humains : de mystérieux monocytes noirs rentrent en communication et influencent l'évolution humaine. *La planète des singes* (1968) de Frankin J. Schaffner, une adaptation du roman de Pierre Boulle (1963) est inspiré par les recherches darwinistes sur l'évolution humaine. *Phase IV* (1974), réalisé par Saul Bass est un film où un mystérieux signal lancé de l'espace sur terre, dans le désert d'Arizona, interagit sur des fourmis noires d'une espèce inconnue qui attaquent les humains.

Ces films agissent comme des paraboles de la vanité de l'humain à vouloir contrôler la nature, ces films sont à la fois des films fables écologiques/humanistes et des films expérimentaux des années 1970. La frontière avec l'espace, l'extra-terrestre permet également de faire une parabole entre humanité et animalité pour réfléchir à la condition de l'humanité, c'est le cas du scénario de *L'Arrivée*, adapté d'une nouvelle de Ted Chiang, *L'Histoire de ta vie*, (*Story of Your Life*), réalisé par Denis Villeneuve en 2016.

La mise en scène de ses films utilise les limites du visible et joue avec la perception du spectateur/observateur. Les mises en scènes sont minimalistes afin de mettre en valeur la sensation de la perception, ce sont des performances visuelles, quasi psychédélique, les contrastes, les monochromes colorés laissant place aux cadrages, aux effets optiques entre gros plan et plan large panoramique-cosmique. A noter que les films des années 1970 témoignent des mouvements artistiques américains des années 1970, à savoir une réflexion sur les nouvelles technologies et leur impact sur le corps et la perception visuelle du monde (expérimentation visuelle du film), la complexité grandissant entre nature et culture, humain et animal face aux premières catastrophes écologiques; les liens entre espace, corps et esprit, la découverte et conquête de l'espace pendant la guerre froide visible sur écrans.

Je cherche donc à représenter un autre espace, proche de l'univers cinématographique, en utilisant la pellicule en noir et blanc, j'évoque l'univers du cinéma pour faire basculer le réel dans un autre univers qui crée sa propre réalité. Les images fixes sont montées et assemblées dans l'espace d'exposition. Les images fixes sont des écrans de projection de l'enfermement animal. En rassemblant des images dans un même espace, je cherche à créer une fiction qui permet d'entrevoir d'autres perceptions.

Figure 4.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

CHAPITRE V
SYNTHÈSE DES PROCÉDÉS

Cette synthèse regroupe les procédés photographiques qui m'ont amenée à remettre en scène ces images. Par la suite, des récits entre réel et fiction reflètent ma démarche et mon processus de création influencé par l'imaginaire technique photographique et cinématographique.

Telle qu'explicitée dans les chapitres précédents, ma démarche artistique repose sur un questionnement de l'image photographique qui tente d'appréhender le visible de l'invisible du monde animal mise en scène. Elle métamorphose la réalité des choses perçues et tente de saisir ce qui ne cesse de se transformer, le vivant. Dans mon processus, je manipule l'écriture graphique de la photographie en opérant une découpe décalquée du réel. Je fais des mises en abymes photographiques, c'est-à-dire que je suis amenée à remettre en scène mes images.

La photographie permet d'avoir un contact avec la réalité et, en même temps, de créer une distance avec elle. Distance de l'objectif, distance de l'œil, qui regarde à travers un prisme optique, constitué de miroirs, fragmentant, par le cadre et l'optique, la réalité observée.

La photographie permet de matérialiser les rêves et les fantasmes, de construire un monde imaginaire, de saisir la pensée en image et d'éprouver un contact sensible avec le monde. Ainsi, j'explore ses différentes facettes dans mon travail, en tant que reproduction et représentation subjective de la réalité.

La réalité observée sous le regard de l'objectif, se détache d'un usage documentaire dès lors que j'interfère en composant des images par la photo qui crée l'espace intermédiaire ouvrant sur un autre monde, où se mêlent des jeux d'apparence, entre présence et absence. La photographie a une nature paradoxale et ambigüe, elle se met en scène comme réalité truquée comme disait Pascal Bonitzer (1987), une présence automne en s'adressant à quelqu'un, elle est un fait social tout en inventant sa propre réalité.

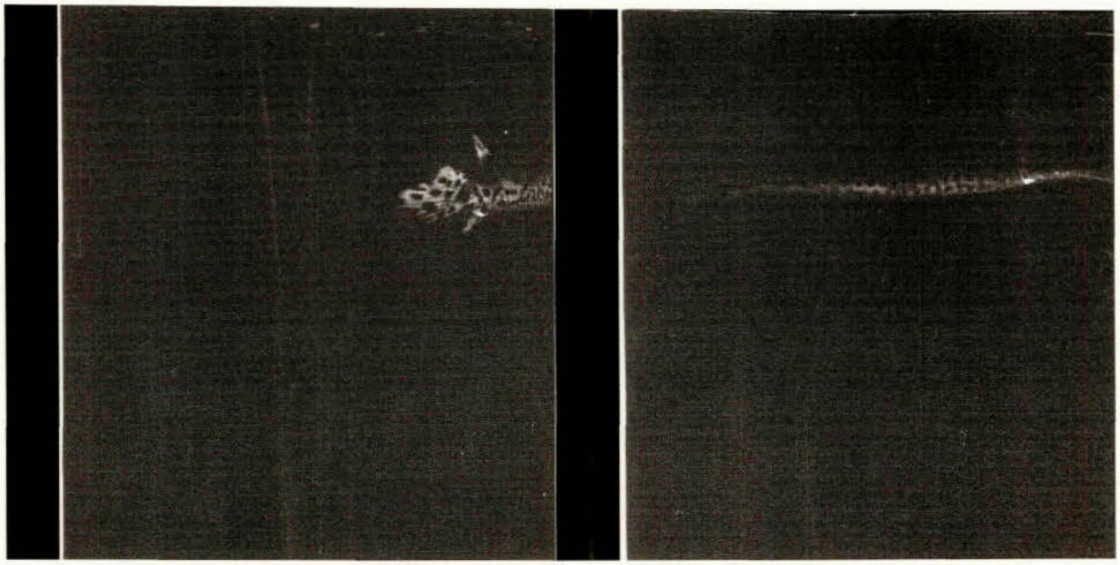

Figure 5.1 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

J'expérimente la double perception qui vise à confondre imaginaire et réalité. J'interfère l'appareil photo entre le réel et mon imaginaire. Cette subjectivité résulte de l'expérience d'un phénomène qui se rapproche du sentiment de l'inquiétante étrangeté, mais qui serait celui d'une vision double, qui oscille entre illusion et désillusion. Je viens opérer une autre mise à distance de cette réalité par la photographie dès l'acte de prise de vue. Je cherche alors à retrouver cette vision tout au long de mon processus en amenant un trouble dans mes images et un état de

questionnement inquiet sur la réalité par les projections visuelles de mon imaginaire, imprégné d'univers de fiction surréaliste, de cinéma noir et fantastique, ainsi que la réalité observée qui apparait comme absurde et étrange.

Le geste de photographier nait de ce sentiment, photographier permet d'exprimer ce sentiment, en créant une image de cette réalité perçue de façon troublante. C'est une ambivalence du regard qui se joue lorsque je photographie, un double regard empathique. Une forme de malaise s'installe créant une dissonance entre la pulsion scopique créée par les dispositifs scéniques séduisants qui mettent en scène l'étrange beauté animale dans des scènes contemplatives et l'empathie envers la condition de l'animal, privé de liberté et la projection presque animique de l'animal mort taxidermisé prisonnier de son corps.

Ainsi, l'expérience esthétique décrite par Serge Tisseron dans le Mystère de la Chambre Claire, comme l'expérience du « un-visible » (Tisseron, 1996) a un impact émotionnel et sensoriel autant que visuel, ces clichés instantanés répondent à ce sentiment d'étrangeté.

> Le « un-visible » est l'espace qui enveloppe dans un même grain, le proche et le lointain, l'inanimé, le vivant et l'inerte. Le geste de la photographie efface la frontière entre les objets, le photographe et la colle du monde, il possède le pouvoir de créer l'illusion de cet effacement pour son spectateur. (Tisseron, 1996)

C'est dans cette optique de collage que je compose mes photographies, c'est-à-dire que je compose afin de créer l'illusion d'un espace entre réel et surréel, entre vivant et inerte, des interférences pour troubler le réel, pour inviter à de sombres rêveries. La matière de l'image résonne pour moi comme une énigme, une sorte de matière noire entre lumière et obscurité. Je suis attachée à la mélancolie, au ressenti et à l'aspect surréaliste de la réalité, quand on se surprend à rêver en étant éveillé, quand les

apparences sont trompeuses, quand l'émotion prend la part du rationnel, quand la réalité se trouble. Je cherche à réaffirmer la capacité de la photographie à construire des images surréalistes et à libérer l'imagination, dans un espace de jeu mettant en récit des énigmes qui jouent et déjouent le visible.

5.1 Le musée et le zoo : une recomposition en continu

Dans mon projet actuel, je joue avec la construction de ses représentations en exploitant les différents éléments visuels statiques et furtifs. J'observe les dispositifs techniques d'illusion qui sont ceux du théâtre et du cinéma. Ces lieux sont des studios photographiques et cinématique entre éléments en mouvement et fixes. J'explore ces lieux qui maintiennent une distance entre le visiteur et l'animal : vitre, cage, cadre qui dirigent le regard, pour jouer de la perspective de profondeur de champ illusoire. Les barrières, barres, les écrans plexiglass maintiennent les corps. Les effets de lumières modélisent l'espace et les décors peints en arrière-plan créent l'illusion d'une profondeur de champ. Et de cette distance se crée un sentiment proche de l'inquiétante étrangeté.

Ainsi j'envisage mes images comme celle d'un film qui n'existe pas, extraits de ces studios photographiques ou pré-cinématique. Ces images peuvent apparaître comme des photogrammes en attente de mouvement, elles s'activent par l'imaginaire du spectateur. Dans la réalité de ces lieux zoologiques à vocation scientifique et de divertissement, j'ai l'impression d'être immergée dans un gigantesque studio cinématographique produisant un film absurde entre deux jeux acteurs-spectateurs, humains et animaux dialoguent par le regard ou parfois par des gestes mimétiques. Les dispositifs de captivité sont camouflés par le décor et le clair-obscur crée la dramaturgie. Ce sont des images contemplatives de fiction de vie, un spectacle dont

les animaux sont prisonniers de la scène et de l'écran. Ils sont à la fois témoin et acteur d'un spectacle qui se joue d'eux.

Figure 5.2 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

5.2 La fiction d'une nature idéalisée, sous contrôle, observable à merci

Je crée des fictions inspirées de faits réels, une fiction qui est une manipulation de la réalité, une mise en scène du réel pour créer une fiction imaginaire, pour m'interroger sur l'apparente réalité.

Dans mon travail, c'est le monde animal qui tente de s'échapper de ces dispositifs image-contrôle en résistant par son absence, par son camouflage ou par la fuite dont

on ne peut distinguer la présence seulement par des traces furtives ou des fragments de corps.

C'est aussi le grossement de la réalité des cadres de ces dispositifs afin de les détourner pour offrir une vision surréaliste qui cherche à renforcer le sentiment d'enfermement vécu par l'animal. Mais cette vision tend à devenir trouble pour proposer d'autres pistes à suivre. C'est une fiction métaphorique sur la photographie, une mise en abyme de l'imaginaire photographique, celui d'un cadrage dans la réalité, d'un écran de visée, d'un miroir, d'obscurité et de lumière qui tend vers l'abstraction de la réalité pour effacer les repères.

Ainsi, c'est aussi l'œil humain curieux qui cherche à voir l'animal sous différentes facettes afin d'apprécier son étrange beauté. C'est une rencontre entre le monde humain et le monde naturel. Il n'y pas de présence humaine présente dans mes images mais la présence de l'humain se manifeste par son impact et ses artéfacts artificiels, les dispositifs optiques et scéniques. Cette présence humaine refait surface par l'ombre des spectateurs qui vient interférer dans la projection des images sur les différents supports de projection.

5.3 Procédés

J'ai choisi de détourner la mise en scène des lieux de monstration déjà discutés – dioramas, zoos, aquariums – par des effets de fiction inhérents aux processus photographiques. Je cherche à rassembler ces différents lieux pour construire une fiction surréaliste par les moyens de reproductions photographiques. J'utilise des effets d'abstraction liés aux processus et procédés photographiques argentiques et numériques (cadrage, découpage, assemblage et montage, lumière et ombres, reproduction imprimés et mise en espace des images).

Je cherche à révéler le caractère étrange de ces lieux de domestication des animaux en proposant une vision énigmatique, qui joue entre présence et absence de la figure animal entre vie et mort, pantomime dans des décors entre nature et artifice. Je remets en scène le surréel en les questionnant, ces espaces entre science et fiction à travers des opérations de mise en scène et d'abstraction. Dans la section suivante, je décris les procédés à l'œuvre.

Figure 5.3 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Abstraction

J'utilise des effets de fiction pour évoquer l'imaginaire, en décontextualisant par le cadre et par l'utilisation de la pellicule noir et blanc.

La photographie permet d'abstraire le réel, son écriture graphique interfère avec le réel. J'utilise ses interférences graphiques, mon langage formel est de l'ordre de l'abstraction, il vise à dissoudre, à camoufler une autre réalité par l'ajout de matière noire, créée par le contraste et les-sous expositions de la prise de vue.

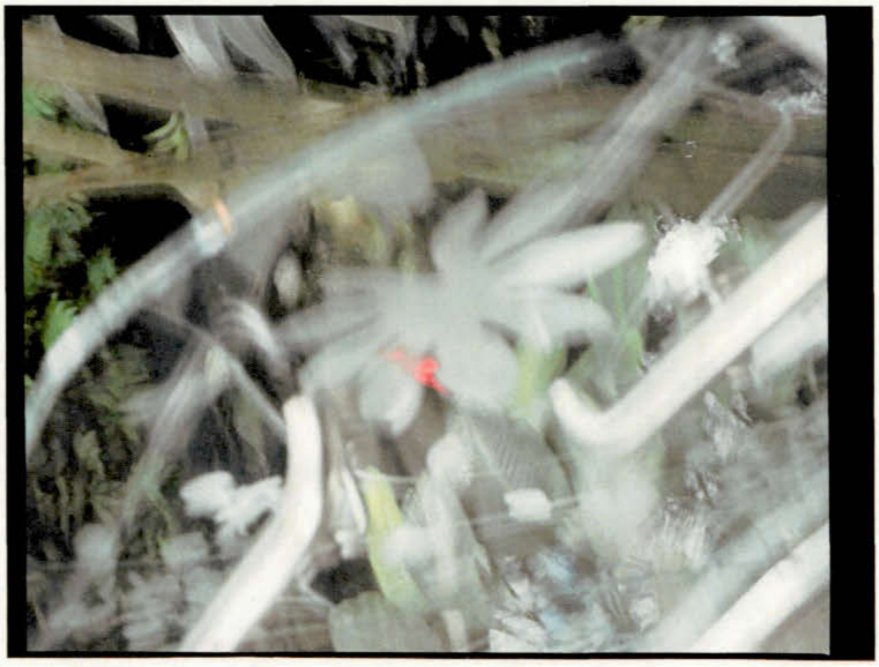

Figure 5.4 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Figure 5.5 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Flou

> Il y a cependant une sorte de philosophie derrière cette "tendance". Derrière le "flou", il y a l'intuition d'une mise au point impossible sur le réel, l'impossibilité de rendre compte du monde dans sa fluidité, son éphémérité, son inexactitude - et donc d'en être témoin et d'en porter son témoignage. C'est le parti pris d'en saisir le mouvement, le mode d'apparition, dans une sorte d'anamorphose et d'improvisation. (Baubrillard, 1999, p 2)

C'est tenter de saisir l'immatériel et l'invisible.

En utilisant le flou ou des effets de trouble optiques, je cherche à créer de l'abstraction pour évoquer d'autres espaces et des métamorphoses. Une sensation de mouvement vers un autre espace comme une échappée ou une fuite. Un entre deux, qui est celui de la netteté objectivante et d'un flou impressionniste.

Cadrage

Le cadrage photo vient en supplément de la vision habituelle. Pour saisir le réel, il faut le cadrer, c'est une logique de structure, le cadre compose et fait apparaitre d'autres éléments. La photographie agit sur le réel et le transforme en surface plane ... Le choix du cadre lors de la prise de vue vient abstraire la réalité observée. Cette découpe par le cadrage transforme la réalité observée sous un autre angle.

L'extraction de cet élément de la réalité fait effet de décontextualisation par le hors-champ. Toute photographie emploie l'acte d'abstraire. Cela crée une distance qui invite à entrer dans un univers irréel et de s'interroger sur le caractère fantasmé de la réalité et l'ambigüité de la photographie.

Je cherche à perturber les référents avec la réalité, j'utilise le noir et blanc qui décontextualise et crée une sorte d'intemporalité, la distance avec le référent est d'autant plus éloignée. Ce qui amène un potentiel de fiction, car cela crée une distance immédiate avec la vérité du réel et de la couleur.

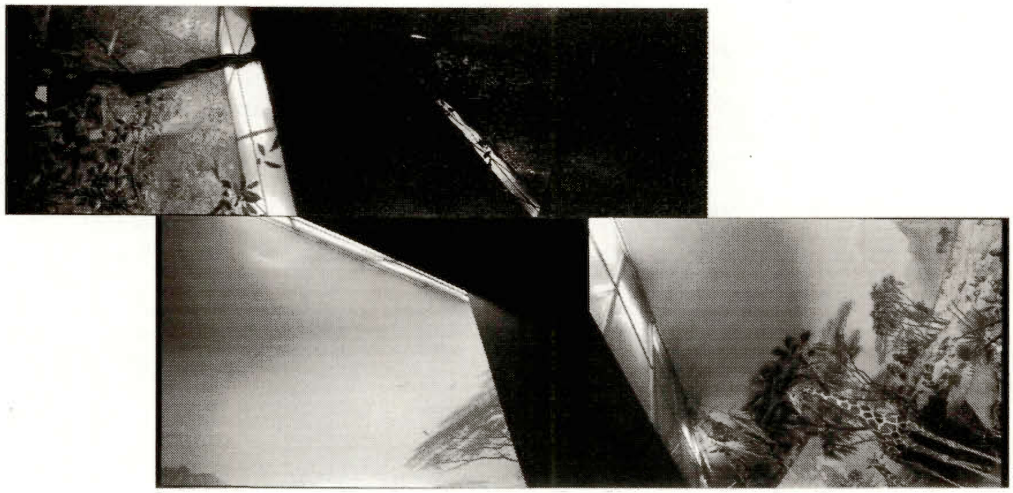

Figure 5.6 Delavaud, H. (2018). *Sans titre.* Supports et dimensions variables.

Découpage

Cette découpe par le cadrage transforme la réalité observée sous un autre angle. L'espace du cadre de la photographie aussi comme un espace pictural, je joue avec la composition à la manière de la construction d'un tableau en fonction du format du cadre, du carré au rectangle, je manipule par la suite les formats de l'image pour ajouter d'autres cadres et fonds.

Les formes sont abstraites car je joue des clairs obscurs, des formes géométriques, lignes, obliques que j'accentue. Je recadre aussi pour mettre en valeur certains éléments et équilibrer une composition. Je n'ajoute pas d'autres éléments numériquement, je soustrais par le recadrage pour intensifier de la décontextualistation et rendre l'effet de fiction plus visible.

J'utilise la découpe photographique (cadrage) et la découpe de matière pour jouer des ombres et lumières afin de créer une dimension sculpturale. C'est l'ombre qui crée et métamorphose l'objet en sculpture.

Noirceur

La nuit, l'obscurité est animale, on semble la saisir mais elle nous englobe et inconsciemment, elle nous renvoie à nos faibles sens primitifs humains. Nos sens se troublent, notre champ de vision se rétrécit, les formes deviennent floues. La matière du réel semble se dissoudre dans l'espace qui confond terre et ciel. De cette fusion nocturne, d'autres mondes peuvent apparaitre sous différentes formes. C'est par l'absence de lumière que la réalité qui nous échappe. Car la réalité semble mise en scène par les lumières, la perception du réel crée à elle seule des images qui s'inscrive dans la mémoire.

Lumière et Noirceur

> Je peins seulement à la lumière naturelle et celle-ci est comme un animal. Elle respire, change d'humeur. La lumière artificielle est rigide et stérile.
> Borremans (2014)

Et tel un animal sauvage pris dans une boîte, la lumière se cache, en se camouflant derrière des artifices : reflet flouté, clair-obscur, diffraction. Et instantanément elle peut nous échapper. Alors, comme le chien de la fable de La Fontaine, on peut abandonner quelque chose de réel pour quelque chose d'incertain et relâcher sa proie pour le reflet et l'illusion de la représentation.

Chacun se trompe ici-bas.
On voit courir après l'ombre
Tant de fous, qu'on n'en sait pas
La plupart du temps le nombre.
Au Chien dont parle Ésope il faut les renvoyer.
Ce Chien, voyant sa proie en l'eau représentée,
La quitta pour l'image, et pensa se noyer;
La rivière devint tout d'un coup agitée.
A toute peine il regagna les bords,
Et n'eut ni l'ombre ni le corps.

(De La Fontaine, 1668)

Je cherche à troubler le reflet de la réalité en imaginaire et réel, transformer le réel en recréant des ombres afin de suggérer une autre manière de percevoir l'étrange. Étrangeté du monde humain ou du monde non humain.

Je m'intéresse à l'artifice et à la mise en scène, en jouant des rigidités…et en faisant l'exercice d'un terrain non pas stérile mais fertile à la création.

J'expérimente ce phénomène dans les rectangles obscurs aux surfaces lumineuses, aquariums et musées, écrans lumineux aux néons froids, dans les ronds et grilles exotiques des serres aux lumières chaudes.

Je reconstruis les mises en scène de ces territoires, entre réalité et artifice.

Faux semblants

J'envisage mon processus comme un voyage surréaliste entre réalité et fiction, dans les fonds marins photographiques, entre lumière et obscurité, faux semblants. Dans mon processus de création, je ne cherche pas à dissiper le mystère de la chambre noire. Je cherche à réaffirmer son vecteur poétique et son potentiel de fiction. Je cherche à créer un parallèle avec les phénomènes étranges de perception du monde, en particulier, ceux qui confondent rêve et réalité, grâce au détournement de l'optique et de la chimie.

Je me pose comme une enquêtrice de l'étrange, j'investis l'intrigue photographique et l'étrangeté. Il y a peut-être une vérité à révéler, mais elle est construite par l'imaginaire. Je fabrique de nouvelles preuves qui sont entre ces entre deux : nature et artifice, animal humain et animal non humain. Je capture cette image du réel que j'ai parcouru en pensée, contrôlée par la machine optique. Cette violence de rêve survient lors de mes rencontres, pendant mes voyages nocturnes.

Le réel, monde obscur : un voyage nocturne mécanique.

Verre, miroir carré et rectangle sont des écrans-surfaces de visée réfléchissante. Cadre et écran de visée. Distance entre l'espace réel et l'espace observé. Le proche et le lointain deviennent abstraits. Le dispositif conditionne corps, sens et regard, donnant

un sentiment proche de l'inquiétante étrangeté, entre familier et inquiétant, réel et imaginaire.

J'envisage mes recherches plastiques comme un voyage en voiture de nuit. Le silence nocturne est ponctué par des interphases musicales. L'autoradio est branché sur des fréquences nostalgiques habitées par des histoires passées intemporelles. A l'écoute, la mémoire et l'imaginaire s'entremêlent et déclenchent l'imaginaire. Souvent poétique. L'itinéraire et les potentiels sujets ont été repérés par un travail d'investigation aveugle, mais sans savoir ce que je vais y trouver sur place et si la cible sera là au moment T. Je me laisse guider par mon intuition qui est influencée par ma mémoire visuelle, certes, pas très fiable, mais qui permet de laisser le champ libre aux accidents, aux imprévus et aux rencontres inattendues. Certaines ombres m'interpellent, je guette leurs lumières. Les phares de la voiture s'arrêtent sur un animal qui traverse. Je descends du véhicule, les lumières sont toujours là. Je joue des mises en scènes qui se présentent, je tâtonne, je guette les invisibles. J'essaie de me les accaparer, elles restent parfois indomptables. Je tente de les manipuler, de les révéler en surface photosensible, mais elles peuvent m'échapper... Je reprends la voiture, le chien est toujours là. Je roule, je rentre au studio. Là, je relâche les ombres, elles sont capturées. Je les détourne parfois, je rejoue des lumières. Je les mets alors en scène.

Je relâche les ombres, elles sont capturées. Je les détourne parfois, je rejoue des lumières. Des fenêtres donnent sur des lieux silencieux plongés dans le noir.

Il cherche alors à retrouver la lumière naturelle et sauvage, celle qui révèle l'animalité et qui lui redonnera vie. Il cherche un espace de sortie. Il est alors aveuglé par des flashs semblant venir de l'extérieur, il observe, guette autour de lui, ses sens sont en

éveil. Par ce flash, son esprit est alors envahi de vagues réminiscences, son instinct est en alerte. Un sentiment de vertige surréel.

L'animal se miniaturise grâce aux instruments et à l'architecture qui le rétrécissent. Pour rentrer dans ce nouvel espace, il est découpé puis matérialisé en formes géométriques. Le voilà maintenant image, virtuellement vivant aux yeux des humains. Sujet/objet chimérique.

Je me prends à imaginer une autre réalité dès le moment où je ressens un malaise pour ses bêtes exposées. Une empathie qui permet d'appréhender une réalité absurde qui questionne les relations ambivalentes, voire excessives entre humains et non humains liées à leur domestication. La photographie permet de créer un calque d'écriture, de formes et de couleurs dans un cadre qui extrait du contexte et permet ensuite une manipulation de l'image pour évoquer de l'étrange absurde. Peu importe la reproduction fidèle de la réalité. L'enjeu est de susciter l'imaginaire. J'utilise la lumière ambiante avec les effets que cela engendre.

Les néons agressent les yeux, altèrent les couleurs, créent des surexpositions avec des blancs brûlés. Les matières naturelles rêvaient d'un aspect plastique et froid. Les formes humaines et les corps des animaux se confondent dans la découpe du cadre de visée.

Des néons d'exposition ne laissent aucune ombre planer : tout est plat et lisse. Pas de mystère en apparence lorsque les bêtes sont exposées à la grande lumière blanche, la sacrosainte lumière néon a baptisé leur âme. Dans la brochure de l'achat, il y a un temps d'exposition à respecter pour éviter qu'ils ne se brûlent et que leur enveloppe ne s'abîme et que les corps ne se figent. Derrière la vitre-miroir, subsiste l'ambiguïté : est-il vivant ou mort? En présence des yeux humains, l'animal-objet mime les faux-semblants et pour résister à son statut d'objet, il se camoufle dans les zones d'ombre.

Les corps vivent dans des structures leur permettant d'être mieux observés. Ce sont des objets symboliques de l'enfermement. Des jeux et des structures colorés servent à distraire l'animal et reconstituent artificiellement les éléments d'un environnement naturel. Sous l'effet de la photographie et du contraste, les éléments s'aplanissent et se confondent.

Je les photographie, en cherchant à avoir le plus de détails de la structure pour un éventuel assemblage en trois dimensions ou un photomontage. Puis, je découpe de façon brute des lignes de force, par logiciel numérique ou manuellement. Je redécoupe leurs formes géométriques en m'intéressant aux matières et à la sensation que cela évoque. C'est un photomontage brut projeté/collé sur surface neutre, le but est d'évoquer des dispositifs absurdes, défonctionnalisés par l'abstraction du hors champ.

Les corps deviennent difformes, découpés en fragment par la main et l'œil des humains et leurs artefacts.

Que se passerait-t-il si tous ces lieux de paradis perdu étaient coupés de l'électricité et plongés dans le noir l'espace de quelques minutes. Les animaux profiteraient-ils de l'occasion pour s'échapper? Créer un mouvement de révolte? Entendrait-t-on une cacophonie sonore mélangée de cris ? Des oiseaux battant en cadence leurs ailes contre les parois de leur cage, tel un appel à la révolte ? Nous ne sommes pas dans la Ferme des animaux de Georges Orwell de 1945, les animaux ne vont pas prendre le pouvoir et se radicaliser. Mais certains cochons ont réussi, ils sont devenus domestiques, parfois même tatoués et transformés en oeuvre d'art à la Wim Delvoye. Sont-ils des étendards de leur rébellion ou des marqueurs de leur accès au pouvoir financier? Car s'ils se mettaient encore à critiquer l'humain, le trouvant tyrannique, cela provoquerait des soupçons parmi le monde animal, voire un soulèvement des

colliers. Il y a rarement des problèmes techniques dans ces institutions. Mais certains l'ont compris, il faut se rassembler, à l'image de ces cinquante singes qui se sont échappés quelques heures de leur enclos du zoo de Vincennes en janvier 2017.

Fabriquer des territoires imaginaires mise en scène du monde animal découpé, biotope artificiel, figure animal-automate dénaturé, volonté d'offrir au regard du spectateur et de construire l'image d'un monde animal idéalisé dont l'étrangeté a été mise à distance, à la fois proche et lointaine.

Mise à distance pour l'œil, rendue visible pour satisfaire l'imaginaire humain et créer des images sous l'effet du néon, de l'arrière-plan et du cadre.

Entrer en contact visuel, pulsion scopique, contrôler du regard, mais s'évader par l'esprit et tenter de rentrer en contact par la pensée, reconstruire avec les vestiges de l'illusion, illusion d'un monde non-humain libre.

Boîte noire

Laisser aller le regard à l'intérieur de ses territoires imaginaires.

Jouer des frontières entre visible et invisible.

Redessiner les limites.

Tenter de les ouvrir.

Laisser alors échapper ses images construites artificielles dans une boîte noire.

La boîte noire fantasme le réel. Comme au cinéma, plongé dans le noir, se surprendre à entrer à l'intérieur de cet espace, illusion d'une présence pure et palpable et dont l'instant nous emporte dans un autre univers. Immersion dans un univers purement visuel, pulsion scopique, désir du voir, voir pour croire.

Imaginons que l'œil se transforme en caméra, plongée en apnée, temps suspendu. Seule une embrasure, laisse passer des rayons lumineux dans une pièce obscure. La pupille se dilate et agit comme un obturateur, elle capture la lumière mouvante dans un espace obscur refermé par un miroir cadré. Cette surface miroir reçoit des rayonnements lumineux par diffraction qui crée d'autres formes, couleurs et sensation.

Les éléments se confondent et des formes surgissent dans l'obscurité de la chambre noire. Deux espaces rentrent alors en contact, l'espace du réel et l'espace de la boite noire fusionnent pour en créer un autre. Cette fusion crée une matière latente, entre transparence lumineuse et présence opaque sur la surface sensible de ce nouvel espace.

Elle flotte en apesanteur à la surface de cet espace chimique électronique, elle vacille entre visible et invisible, scintillement de grains argentés et chromatiques par impulsion électrique. Le cadre dessine le contour de graphiques qui se découpent entre fond et forme.

Ces images sont celles d'un film qui n'existe pas, des photogrammes figés qui font apparaitre les éléments ambigus du réel qui servent de socle à l'imaginaire. La violence du rêve surgit, apparition lumineuse, flash dans l'obscurité floue. Camouflée à la surface de la réalité, l'image virtuelle est partout. Prolongement des rayons lumineux, le réel est mis en scène dans le cadre de l'écran lumineux. Dissimulée dans les reflets et les ombres, une image virtuelle se capture par copie d'écran.

Il s'agit de créer un climat qui contamine le réel avec la fiction.

La réalité peut devenir fuyante, vertigineuse, presque insaisissable face à cet amas de lumière.

CONCLUSION

Mon regard est influencé par une vision fantasmée de la réalité, un imaginaire surréaliste qui cherche à questionner la perception du réel et à percevoir les tensions invisibles. Cette expérience visuelle survient le plus souvent lorsque plusieurs mondes qui semblent être opposés se rencontrent. C'est la rencontre avec les animaux, les non humains qui me rappellent les liens indissociables entre humain et animalité. C'est à travers mes rencontres avec différents vivants non-humains que j'envisage, en pensée et dans ma pratique artistique, d'autres manières de percevoir le monde, d'autres manières d'être, d'autres formes d'existence. Les différentes formes de vie me fascinent par leur étrangeté et leur beauté singulière, la figure animale, agissant comme un véhicule fantastique, apparaît pour moi comme un passeur entre le monde réel et le monde imaginaire, le monde spirituel, qui permet de percevoir la réalité autrement, de façon plus empathique et moins cartésienne.

Ainsi, en reproduisant la nature dans des contextes artificiels, sa réalité en est transformée et, d'un certain point de vue, déconnectée. L'humain est maintenu dans sa position de spectateur face à une nature idéalisée et dont on se rappelle qu'il faut la protéger (des écriteaux/guides sensibilisant le spectateur/visiteur à l'impact des activités humaines sur son environnement et son écosystème.) Ainsi, j'ai une vision assez sceptique sur ces lieux de mise en scène de l'animal vivant. J'y vois des sortes de monuments nostalgiques, érigés à la disparition d'une nature vierge de l'impact des activités humaines, que l'humain prend en photographie. Les animaux vivants sont les ambassadeurs de leur espèce menacée de disparition. Je questionne le rôle pédagogique de ces lieux qui semblent viser à sensibiliser les spectateurs sur le monde animal et sur l'impact de l'humain sur le monde animal et le plaisir de voir

des animaux enfermés à anthropomorphiser. Les musées d'histoire naturelle proposent une vision paradoxale d'animaux taxidermisés dans des tableaux - fictions de vies animales ou comme objets de collection afin d'observer la beauté de ces corps étrangers et toute la diversité des formes et des couleurs des mondes animaux fragmentés et découpés en fonction de classifications scientifiques naturalistes. Il est possible de repenser la conservation des espèces, comme le suggère le travail sur Mark Dion sur les cabinets de curiosité hérités des musées d'histoire naturelle, en changeant les systèmes de classification et le point de vue adopté sur la place dominante et centrale de l'humain sur son écosystème. Comme l'exprime si bien Wendt : « Le mirage de l'exotisme et la magie de la nature vierge ont vécu ; la foi dans le progrès s'est muée en malaise » (Wendt, 1958)

Je me suis donc intéressée à ces lieux de mirage d'exotisme et de nature animale vierge, lieux de paradoxes, lieux d'histoire, héritage du passé impérialiste et colonialiste mais aussi lieux de progrès scientifique et technologique, lieux de confrontation d'artéfacts et de naturel, entre illusion et réalité. Ces lieux d'exposition du monde animal, contrôlé par l'humain délimitent des frontières, mettant à distance par des dispositifs qui conditionnent l'animal pris en image. Un malaise plane dans ces lieux. J'ai expérimenté ce malaise qui crée une double perception qui vise à confondre imaginaire et réalité. J'ai donc interféré l'appareil photo entre le réel et mon imaginaire. Cette subjectivité résulte de l'expérience d'un phénomène qui se rapproche du sentiment de l'inquiétante étrangeté, mais qui serait celui d'une vision double, qui oscille entre illusion et désillusion.

C'est donc dans cet entre-deux que j'ai abordé cette réalité documentaire, entre deux désirs : croire à l'illusion ou construire une autre fiction qui se rapproche de l'univers cinématographique mis en jeu dans ces lieux.

C'est à travers l'écran, la surface transparente que se crée un malaise, ces dispositifs sont créés pour voir et pour satisfaire la pulsion scopique de l'étrange beauté animale. L'écran, la vitre crée une dimension virtuelle en faisant se confondre animé et inanimé. Les corps des animaux devenant des objets images planes ou automates prêts à se réanimer.

Ainsi, ma démarche artistique repose sur un questionnement de l'image photographique qui tente d'appréhender le visible de l'invisible du monde animal mis en scène. La photographie permet de confondre réalité documentaire et imaginaire surréaliste. Elle métamorphose la réalité des choses perçues et tente de saisir ce qui ne cesse de se transformer : le vivant.

Dans mon processus, je manipule l'écriture graphique de la photographie en opérant une découpe décalquée du réel et en manipulant sa qualité d'enregistrement afin de créer de l'abstraction. Je fais des mises en abymes photographiques, c'est-à-dire que je suis amenée à remettre en scène mes images.

J'utilise les artéfacts de ces studios cinématographiques afin de développer une autre histoire entre science et fiction, une histoire qui s'intéresse à l'étrangeté du rapport que l'humain entretient avec la nature, la vie et la mort. Cette fiction entre photographie et cinéma, superpose différents espaces-temps par le montage projeté sur différents écrans/supports.

Finalement, j'envisage mes images comme celles d'un film qui n'existe pas, extraits de ces studios photographiques ou pré-cinématique. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'utiliser la projection afin de rappeler les prémisses du cinéma, celui d'une image en mouvement projetée sur un écran. Ces images peuvent apparaître comme des photogrammes en attente de mouvement. Elles s'activent par l'imaginaire du spectateur. Dans la réalité de ces lieux zoologiques à vocation scientifique et de

divertissement, j'ai l'impression d'être immergée dans un gigantesque studio cinématographique produisant un film absurde entre deux jeux acteurs-spectateurs.

Ce sont des images contemplatives de fiction de vie, un spectacle dont les animaux sont prisonniers de la scène et de l'écran. Ils sont à la fois témoins et acteurs d'un spectacle qui se joue d'eux.

Le problème posé par cette approche est que je me suis prêtée au jeu de l'enquête de l'étrange, me mettant en retrait et en observant avec doute la moindre apparition d'étrangeté. Vue sous cet angle, la banalité peut devenir surréaliste. Un effet de collection photographique et d'accumulation est apparu. Ces lieux silencieux et contemplatifs sont créés pour héberger de l'imaginaire, ils sont autant des studios photographiques que cinématographiques, certains plus propices que d'autres à la projection. Dans cet effet de capture de l'image révélatrice et également dans l'idée de reconstitution d'espace et d'objet, j'ai accumulé des séries d'images propres à chaque lieu.

Pour continuer mes recherches, je continuerai mon investigation au Biodôme de Montréal, dont la rénovation a coûté 35 millions de dollars et qui promet un concept scénographique basé sur l'immersion et la participation du spectateur afin de proposer d'autres perspectives sur les écosystèmes. Je chercherai à questionner la participation du spectateur dans ce nouvel environnement en gardant une vision proche de l'inquiétante étrangeté. J'investiguerai d'autres lieux plus spectaculaires comme les parcs d'attraction tel SeaWorld afin de documenter certaines absurdités.

Je chercherai à mettre ses mises en scène urbaines déterminées en dialogue avec des mises en scène de la nature et de son encadrement dans des paysages extérieurs. J'expérimenterai le mouvement de l'image fixe dans ses nouveaux lieux, afin de mettre en mouvement la figure animale dans ses décors et de rendre compte, par du

montage et des jeux de cadrage, de zooms, d'une vision proche du sentiment de l'inquiétante étrangeté, qui est celle de l'étrangeté des artéfacts familiers humains qui cherchent à contrôler l'étrangeté naturelle des mondes animaux en la domestiquant pour l'assimiler au monde humain.

ÉPILOGUE

NOTES SUR L'EXPOSITION

Lors d'expérimentation dans la salle d'exposition du Cdex, j'ai utilisé les cimaises blanches afin de projeter mes images par l'intermédiaire de machines à diapositive disposant de carrousels. En utilisant la projection, j'ai joué de la mise en scène de l'image photographique par des agrandissements qui créent des effets spatiaux et illusionnistes reconstituant l'effet virtuel d'immersion grandeur nature, utilisé par les dispositifs des zoos et des aquariums.

Les images ont été placées de façon aléatoire dans les carrousels afin de créer un collage automatique lié aux minuteries propres à chaque projecteur. Le bruit du déclenchement de chaque machine s'effectuant de façon désynchronisée. Cela crée un bruit industriel rappelant la production et la diffusion des images photographiques avant l'ère numérique. C'est-à-dire, la machine de diffusion fait partie intégrante de l'expérience du spectacle. Ce bruit mécanique rajoute une sensation de découpage. Ces cinq machines étaient placées aux extrémités de l'espace afin d'agrandir les images photographiques, une située en hauteur permettant un plus grand agrandissement afin de projeter les images de cadres et des structures mettant en scène les vies animales, telles que les serres, les parois d'aquarium ou les cadres des dioramas. Cet agrandissement permettant d'obtenir un effet immersif, ceci favorisait les ombres portées sur le mur d'arrière-plan. Les quatre autres machines redécoupant les différentes images photographiques de mon catalogue thématique, j'ai choisi de

les classer suivant les couleurs et formes, allant du noir et blanc argentique aux images diapositives argentiques couleurs.

Mon processus de fabrication des diapositives fut celui de la photographie par écran numérique. J'ai scanné au préalable mes différents négatifs, noir et blanc et couleurs, que j'ai ensuite photographiés via mon écran numérique d'ordinateur. Ce qui redonne des positifs lors du développement des films argentiques noir et blanc. J'ai choisi d'utiliser une pellicule diapositive couleur qui restitue avec plus de contrastes les images couleur. Ainsi, le catalogue des photographies de mises en scène s'élève à 200 diapositives, classées suivant les lieux, puis reclassées ensuite par thématique : aquatique, terrestre, aérienne, puis par ambiance chromatique et formes, allant du plus abstrait au figuratif. Ainsi j'ai pu disposer les images dans les quatre carrousels afin que les collages s'enchevêtrent. Les différentes projections se superposent afin de créer des collages visibles par certains angles de vue qui renforcent la dimension de découpe créée par les artéfacts humains sur les mondes animaux. Ce collage surréaliste vient contester les structures qui régissent les relations entre humains et animaux et les artéfacts réducteurs que sont les images photographiques des mondes animaux que nous cherchons à contrôler et à idéaliser. Les zones d'ombres reflètent les rectangles noirs qui symbolisent les artéfacts structurels et hiérarchiques qui sont imposés aux paysages naturels et aux figures animales dans les espaces artificiels du savoir occidental. Les images photographiques, la propagande d'images idéalisées exotiques créent des stéréotypes qui formatent les regards face à l'étrangeté animale observée au plus près. L'humain est protégé derrière un cadre artificiel redonnant la sensation d'être en immersion dans l'espace sauvage de l'animal, un tel stratagème de pouvoir.

Je me questionne ainsi sur ces lieux qui créent des simulations de la nature, en accentuant l'impression de surréalisme. Ma critique veut souligner l'absurdité de

réduire la nature à des fragments artificiels. Une nature non pas distanciée et contrôlée, mais comprise et protégée, afin de vivre en harmonie. Je m'interroge donc aux mises en scène qui représentent des mondes animaux entre fiction, fantasme et réalité. Je présente donc des copies miniatures du monde réel plongé entre science et fiction, des projections de diapositives qui recréent l'effet de grandeur réelle. J'ai choisi de mettre en scène un lieu mélancolique sombre où l'esthétisme a créé l'illusion absurde qui est celle de l'abstraction du réel. La nature artificielle méprisable et étrange ainsi capturée. Mon sentiment d'empathie relatif à ces animaux morts et vivants enfermés s'est transformé en atmosphère mouvante mélancolique. Tel un rêve éveillé, les projecteurs sont aveuglants. Et ce que l'on croit voir ou reconnaître dans les fragments angulaires se répète en boucle et se confond. Les images se découpent et recoupent pour toujours se défiler au regard. On ne sait plus si l'on chasse ou si l'on est chassé. On est face à un collage géant, un kaléidoscope qui déforme la vision et rétrécit notre manière de voir, de penser et de vivre.

WEBOGRAPHIE

Canonne, X.,Andries, P. et Vanhaecke, F. (2011). Catalogue de l'exposition *Beyond the document, BOZAR, Palais des Beaux Arts,* Bruxelles. Récupéré de https://www.bozar.be/fr/activities/3106-beyond-the-document

Deleuze, G. (27 mai 1985). *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Anti-Œdipe et autres réflexions,* réalisé par l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, transcription Frédéric Astier. Récupéré sur http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

La Fontaine De, J. (1668). *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, Livre VI, fable 17. Fables de La Fontaine. Récupéré de http://www.lesfables.fr/livre-6/le-chien-qui-lache-sa-proie-pour-l-ombre

Dubois, P. (printemps 2016). *De l'image-trace à l'image-fiction*, Études photographiques, N°3, Paris : Société Française de la Photographie. Récupéré de http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593.

Encyclopédie Universalis. (2018). Récupéré de https://www.universalis.fr/encyclopedie/

Estebanez, J. (2010). *Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal.* L'Espace géographique, 39(2), Récupéré de https://www.cairn.info/revue-espace- geographique-2010-2-page-172.htm$

Fraser, M. et LeTourneux, F. (2012). Exposition *ZOO*. Musée d'art contemporain de Montréal. Récupéré de https://macm.org/communiques/zoo-au-musee-dart-contemporain-de-montreal/

Garric, A. (26 janvier 2017), *Des babouins s'échappent de leur enclos, le zoo de Vincennes évacué*. Biodiversité, Planète, Le Monde.

Récupéré de https://www.lemonde.fr/biodiversite/article/2018/01/26/des-babouins-s-echappent-de-leur-enclos-le-zoo-de-vincennes-evacue_5247788_1652692.html

Gentil, M. et Schlesser, T. (26 Février 2014). *La lumière est un animal.* Entrevue avec Michaël Borremans, Actualité Culturelle, site web RadioNova. Récupéré de http://www.nova.fr/novamag/27552/michael-borremans-la-lumiere-est-un-animal

Getty Museum. (2014). Catalogue de l'exposition Hiroshi Sugimoto, *Past tense.* Récupéré de http://www.getty.edu/art/exhibitions/sugimoto/

Gouabault, E. et Burton-Jeangros, C. (printemps, 2010). *L'analyse socio-anthropologique de l'ambivalence des relations humain-animal*, Volume 42, Numéro 1, Université de Montréal: Sociologie et Sociétés. Récupéré de https://id.erudit.org/iderudit/043967ar

Grizard, T. (2017). *Jeff Wall. L'art est-il un palimpseste? La réécriture permanente*. Artfields magazine. Récupéré de https://www.artefields.net/photographie/jeff-wall-la-photographie-mise-en- scene/

Guilleux, C. Etienne, N. (dir.) et Radwan, R. (2018). *L'art du diorama* (1700-2000). Culture et Musées, Berne : Presses de l'Université deBerne. Récupéré de https://calenda.org/411289

Longo. A. (2016). *Quention Meillassoux, Métaphysique et fiction des mondes hors-science.* Implications Philosophiques.. Espace de Recherche et de diffusion. Récupéré de http://www.implications-philosophiques.org/recensions/quentin-meillassoux-metaphysique-et-fiction-des-mondes-hors-science/

Kroff-Sauss, S. (9 février 2013). Les nouveaux chemins de la connaissance : *L'inquiétante étrangeté,* France Inter. Récupéré et retranscrit du podcast : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/linquietante-etrangete-14-freud-linquietant

Lutanie, M. (2012). *Entretien avec Dune Varela*, pour les éditions Lutanie. Récupéré de http://editionslutanie.fr/entretiens/dune-varela/

Pu, L. (2013). *Gregory Crewdson, fascinantes fantastiques photographies*. Maze Magazine. Récupéré de https://maze.fr/art/01/2013/gregory-crewdson -fascinantes-fantastiques-photographies/

Riou, F. (2009). *Jean Painlevé : de la science à la fiction scientifique*. Conserveries mémorielles,6. Récupéré de http://journals.openedition.org/cm/350

BIBLIOGRAPHIE

Bailly, J-C. (2007). *Le Versant Animal*. Paris : Bayard.

Baudrillard, J. (2006). *Sommes-Nous?* collectif photographique : Tendance Floue. Paris : Naïve Livre et Jean di Sciullo Éditions.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacre et Simulation.* Paris : Editions Galilée.

Bergala, A. (2012). *L'imaginaire infiltré*, L'image-document entre réalité et fiction, Les Carnets du Bal 1. Paris: Coédition LE BAL / Images en Manœuvres.

Berger, J. (1980). *Why Look at Animals?* Cité par Eskildsen, U. et Lechtreck, H-S. (2006), *the photographed animal, useful, cute and collected, (l'animal photographié, utile, mignon et collectionné),* Göttingen : Steidl.

Bismuth, L. (2014). *Photographier poétiquement.* trimestriel n°34, Paris : Artpress2.

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris : Galilée.

Boulanger, C. (1996). *L'irréel photographique.* Applied Semiotics/Sémiotique appliquée. Toronto: Département de Français de l'Université de Toronto.

Bonitzer, P. (1985). *Décadrages : peinture et cinéma.* Paris : Cahiers du Cinéma.

Descola, P. (2005). *Par delà Nature et Culture.* Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard.

Detournay, I. (2009). *Majorettes*. Bruxelles : Husson.

Dohm. K., Le Bon, L., Garnier, C. et Ostende, F. (2017). *Dioramas,* Catalogue de l'exposition, Diorama au Palais de Tokyo, Hors collection – Art. Paris : Flammarion.

Estebanez, J. (2010). *Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal*, L'Espace géographique, vol. 39, Paris : Belin.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits*. Paris : Gallimard.

Freud, S. (1919). *Inquiétante Etrangeté et Autres essais*, réédition 1985. Paris : Folio.

Meillassoux, Q. (2013). *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Paris : Aux forces de Vulcain.

Osty, J. (2014). *Le nouveau parc zoologique de Paris*, Jacqueline Osty&Associés, préface de Jean-Christophe Bailly, collection: Dominique Carré. Paris : Editions La Découverte.

Poivert, M. (2010). *La photographie contemporaine.* Paris : Flammarion.

Rodley, C. (1999). *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley.* Paris : Cahiers du cinéma.

Rouillé, A. (2003). *La photographie, entre document et art contemporain.* Paris : Folio essais.

Sontag, S. (1977). Sur la photographie (*On Photography).* Traduction française, 1982. Paris : Éditions Christian Bourgois.

Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la Chambre Claire, Photographie et inconscient.* Paris : Flammarion.

Ubac, R. (1942). *L'envers de la face.* Paris : Cahiers de la poésie française.

Wendt, H. (1958). *Les Animaux*. Paris: Arthaud.