

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES SINGULARITÉS ET LES EXPÉRIENCES OFFERTES PAR LA
PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

JULIA DA ESCOSSIA MELO VIANA

JANVIER 2016

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.01-2006). 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

J'aimerais tout d'abord remercier Jean-François Renaud, mon directeur de recherche. Je lui suis reconnaissante aussi bien pour la confiance qu'il m'a très tôt témoignée que pour son soutien dans la construction et l'organisation de ce mémoire.

Mes remerciements vont également aux membres de mon jury, André Mondoux et Christian Agbobli. Ces derniers et d'autres m'ont proposé de belles pistes de réflexion, m'aidant ainsi à mieux cerner mon sujet.

Merci à Antonio Fatorelli et Teresa Bastos de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) qui, lors de mon passage dans cette université, m'ont encouragé à travailler sur ce sujet passionnant qu'est la photographie.

Je remercie aussi tous ceux qui, à un certain moment de mon parcours scolaire, ont croisé mon chemin en stimulant les réflexions et en m'encourageant à poursuivre ce travail intellectuel, notamment mes amis « réviseurs » Étienne et Nicolas.

Finalement, et principalement, je remercie mes piliers affectifs et intellectuels, André, Liliana et Maurício. Grâce à votre aide, vos encouragements et vos conseils, j'ai pu me dévouer à mes études avec rigueur et avec énergie, deux conditions nécessaires pour la réalisation de ce mémoire.

À toutes et à tous, un immense merci!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	iii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Introduction.....	4
1.2 Mise en contexte.....	8
1.2.1 Objet d'étude.....	8
1.2.2 Pertinence communicationnelle et son utilité.....	10
1.3 Questionnement général.....	12
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE.....	14
2.1 Introduction.....	14
2.2 Définition des concepts clés.....	16
2.2.1 Concept d'ontogenèse.....	16
2.2.2 Le processus d'individuation et l'objet technique esthétique.....	18
2.2.3 L'invention technique comme opération transindividuelle et l'importance du milieu associé pour les nouvelles images.....	19
2.3 De l'objectivité de l'espace « physique » aux singularités spatio-temporelles photographiques.....	27
2.4 Temps du sensible.....	30
2.3 Synthèse.....	34
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE.....	35
3.1 Introduction.....	35
3.2 Proposition de la démarche qualitative.....	37

3.3 Définition du corpus d'images.....	40
3.4 Méthodes et théoriciens retenus.....	43
CHAPITRE IV	
ANALYSE ET DISCUSSION.....	46
4.1 Introduction	46
4.2 Les singularités des nouvelles images.....	47
4.2.1 Les formes et les forces artistico-politiques de la nouvelle image.....	47
4.2.2 Le mouvement et le changement temporel de la nouvelle image	58
4.3 Des expériences esthétiques inaugurales	60
4.4 Modes de présentation des nouvelles images dans notre société.....	67
4.5 Synthèse	75
CONCLUSION	77
APPENDICE A	
LES EXPOSITIONS VISITÉES ET LES ŒUVRES DOCUMENTÉES.....	85
BIBLIOGRAPHIE	88

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Exemple du format d'une photographie à des fins documentaires	28
2.2 Tableaux printaniers	30
3.1 Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012	49
3.2 Homeless Projection	49
3.3 Inside Out (2015) - Le photomaton	52
3.4 Inside Out (2015) - Projection du visage d'une seule personne	52
3.5 Inside Out (2015) - Projection du visage d'un couple	53
3.6 Inside Out (2015) - La vue des visages sur <i>twitter</i>	53
3.7 Make-A-Move (2015)	54
3.8 Make-A-Move (2015)	55
3.9 Lunes Asynchrones (2014)	59
4.0 Body Movies, Relational Architecture 6	65
4.1 Exemple d'un <i>cinemagraph</i>	71
4.2 Exemple d'un <i>robophot</i>	73
5.0 Signé Montréal	83

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Démarche méthodologique	37
1.2 Approche dynamique constituée d' <i>allers-retours</i>	44
1.3 Tableau des singularités	76

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite des images photographiques artistiques contemporaines, plus particulièrement des œuvres qui offrent un cadre d'appréciation différent de la photographie traditionnelle ou de celui d'un tirage sur papier. Nous voulons réfléchir aux singularités de ces « *nouvelles images* » et aux expériences esthétiques qu'elles provoquent chez l'observateur.

Nous comptons aborder des singularités sur le plan des forces sociopolitiques, des changements spatiaux et temporels et de l'implication corporelle du spectateur. De plus, nous estimons que ces images ont la propriété de provoquer une expérience inaugurale, qui se dévoile dans le lien entre l'observateur et l'œuvre. Cela implique que la relation devient le matériau structurant premier de l'œuvre et que l'observateur acquiert une place spécifique dans la coproduction. En conséquence, la perception de ces *nouvelles images* dépendra de notre propre comportement et de notre ouverture à vouloir vivre les expériences. Enfin, notre tentative de mieux comprendre le processus d'individuation de la photographie est également une invitation à analyser ces objets *techno-esthétiques* au niveau philosophique, au-delà de l'individuation physique de l'artefact.

Dans ce mémoire, nous utilisons les concepts des auteurs tels que Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Milton Santos et André Rouillé. De plus, nous empruntons une démarche méthodologique qualitative axée sur l'observation directe. À travers cette démarche, nous avons recueilli des données écrites et photographiques de quelques installations photographiques, afin de les présenter et de les approfondir.

Mots clés : nouvelles images, photographie artistique contemporaine, individuation technique, singularités spatio-temporelles et sociopolitiques, expérience esthétique.

INTRODUCTION

« Il ne s'agit pas de savoir si un art technique est possible mais comment la technologie change l'art. »

E. Couchot

Les dernières décennies ont été marquées notamment par l'ascension de la photographie dans les galeries, les musées et les bâtiments publics. Néanmoins, les nouvelles formes d'images présentées par les artistes contemporains qui, en utilisant les possibilités offertes par le numérique, laissent percevoir plus qu'une image. Elles rendent visibles des affects, des sensations et des expériences esthétiques inaugurales, au point que ces œuvres ne puissent encore être qualifiées simplement d'« image photographique ».

Ce mémoire a donc pour objectif de réfléchir sur les nouvelles formes de présentation de la photographie à des fins artistiques, particulièrement celles créées à partir des années 90 : à savoir leurs singularités - par rapport au mode de production, de diffusion et d'observation - et leur apport dans notre société. Nous proposons surtout d'approfondir les questions à propos de nouvelles possibilités d'expériences esthétiques provoquées chez les observateurs par ces « images ».

Nous consacrons le premier chapitre à la présentation de notre objet d'analyse. À savoir l'appellation « *nouvelles images* », à présenter les questions de départ et la pertinence communicationnelle que possède la photographie artistique contemporaine.

À la suite de la mise en contexte de notre sujet aux lecteurs, nous approfondirons le

dit sujet dans le deuxième chapitre. Ce chapitre servira alors à présenter les concepts clés, ainsi que les principaux théoriciens et idées sur lesquels nous nous sommes basée pour réfléchir à notre objet d'analyse, à savoir *le concept d'ontogenèse, le processus d'individuation de l'objet technique esthétique et l'importance du milieu associé pour la photographie artistique contemporaine* - concepts travaillés principalement à partir de la pensée de Gilbert Simondon. De plus, dans ce chapitre, nous introduirons quelques singularités que possèdent *les nouvelles images* afin de les approfondir dans le chapitre IV, celui de l'analyse et de la discussion.

Étant donné que ce mémoire a la caractéristique d'une recherche théorique, nous avons exposé les collectes de données (les figures résultant de la visite des expositions et des recherches des œuvres en ligne) à l'intérieur du chapitre IV. Dans ce chapitre nous ferons le lien entre les théories et les œuvres collectées. De cette façon, il sera possible d'analyser, de souligner et de discuter en profondeur de principales singularités de la photographie artistique contemporaine et des conséquences ainsi que les expériences esthétiques inaugurales offertes par elles.

D'un point de vue méthodologique, afin d'atteindre notre but, nous avons adopté une démarche méthodologique axée sur l'« observation directe » - l'observation du chercheur sur l'objet d'analyse – et une démarche inductive. Ces démarches seront expliquées en détail dans le troisième chapitre. Après la définition de notre problématique de départ, nous avons sélectionné un corpus d'images à partir de critères préétablis afin d'en faire leur observation. Parmi ces critères, nous soulignons les singularités des œuvres et leur notoriété dans le champ artistique international. De cette façon, à travers l'observation directe, nous avons recueilli les données écrites et photographiques des œuvres qui correspondaient aux critères préétablis afin de les présenter dans ce mémoire. En complément à cette collecte, nous avons approfondi les réflexions des penseurs, notamment Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Milton

Santos, André Rouillé, entre autres, en vue de relier l'expérience vécue avec les concepts et afin de mieux comprendre ce phénomène contemporain.

Enfin, en considérant les photographies artistiques contemporaines comme un objet déjà individué, cela nous amène à les voir comme un dispositif sociotechnique, porteur d'affectivités et producteur de subjectivités et, comme telles, catalyseur de singularités, de forces et d'expériences. Ainsi, ce mémoire nous permet de voir ces « *nouvelles images* » au-delà des caractéristiques ontologique et indicielle, rapprochant l'acte photographique d'un acte qui désigne des actions pour les corps et qui donne du sens aux événements.

Finalement, nous espérons que les réflexions provoquées par la lecture de ce mémoire faciliteront la compréhension des photographies artistiques contemporaines, mais surtout qu'elles rendront plus évidentes les singularités et les forces esthétiques, sociales, politiques et communicationnelles de ces images dans notre société. Nous espérons également renforcer la sensibilité des chercheurs intéressés par ce sujet, mais aussi celle des photographes, des artistes et des observateurs de photographies artistiques contemporaines de la même manière que son écriture a renforcé la nôtre.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

« Que l'homme extérieur soit une image de l'homme intérieur, et le visage une expression révélatrice de l'ensemble du caractère, voilà un postulat assez vraisemblable en lui-même et sur lequel on peut donc s'appuyer en toute sûreté, étayé qu'il est par le fait que les gens désirent toujours voir toute personne qui s'est rendue célèbre...La photographie...offre la satisfaction la plus complète à notre curiosité. »

Schopenhauer

1.1 Introduction

Au début des années 1980, une nouvelle génération d'artistes redéfinit le statut de la photographie en l'introduisant comme l'un des matériaux possibles de l'art, sinon le matériau préféré. Sous forme d'installations, les galeries, les musées et même les bâtiments publics sont pris comme des œuvres entièrement, ou partiellement, photographiques. À l'exemple de l'œuvre « Body Movies » de Rafael Lozano-Hemmer qui sera présentée dans ce mémoire à la page 65 ou des œuvres de l'artiste Krzysztof Wodiczko présentées à la page 49.

À la différence des photographies documentaires qui ont une caractéristique d'objet inerte et achevé, que les observateurs¹ sont invités à observer ultérieurement, ces

¹ Selon le dictionnaire Le Petit Robert, « *observateur ou observatrice* est la personne qui observe, s'attache à observer la nature, l'homme, la société; personne qui s'adonne à l'observation scientifique des phénomènes naturels; personne qui, dans une circonstance particulière, observe un événement auquel elle assiste ». De cette façon, dans cette recherche, nous trouvons plus appropriée l'utilisation

installations photographiques contemporaines - qu'elles soient photographiques, cinématographiques ou mixtes -, incitent le corps à expérimenter et à jouer avec les possibilités offertes par cet objet lumineux. Elles élargissent l'intervalle entre la perception et l'action afin de renforcer l'importance du corps dans l'expérience. Elles donnent à l'« image » un lieu d'expérience que Victa de Carvalho (2006) appelle *l'image-expérience* où l'expérience se donne au moyen d'un dispositif, mais elle n'est pas dans ce dispositif, ni dans l'image, ni dans l'observateur, mais dans leur interrelation. Donc, *l'image-expérience* est possible par le biais de ce dispositif grâce à la production et à l'interférence du sujet dans l'œuvre.

Cette nouvelle forme d'« image » présentée par ces artistes, suggère ainsi que la photographie dans sa facture classique, c'est-à-dire dans sa forme appuyée sur l'« instant décisif » et sur une représentation mimétique du réel², ne suffit plus. La photographie artistique contemporaine exploite le numérique pour changer les possibilités de présentation spatiale et temporelle de l'image. À titre d'exemple, nous avons un nombre croissant d'installations photographiques dans les musées ou sur les bâtiments publics et privés, qui exigent une implication corporelle des observateurs. Nous avons aussi sur Internet des techniques qui introduisent un mouvement à une photographie comme le *cinemagraph*³ ou qui permettent l'amplification de l'image par un facteur 20 fois plus grand que l'original comme le *robophot*⁴. Si d'un côté elles

du terme observateur, à la place de spectateur ou de public, pour désigner la personne qui regarde les images photographiques.

² Le discours de la *mimésis* tient la photographie comme miroir du réel, c'est-à-dire que l'image photographique est attribuée à la ressemblance existante entre la photo et son référent photographié.

³ Un cinemagraph est une photographie animée d'un léger mouvement répétitif. Il est généralement en format GIF animé et peut donner l'impression de regarder une vidéo. Source : www.cinemagraphs.com

⁴ Le robophot est un robot industriel avec un appareil photo qui prend des centaines de photos macro de l'ensemble d'un objet. Les images individuelles sont raccordées pour donner une image de haute résolution qui peut être affichée et amplifiée par un facteur 20 sur n'importe quel écran. Vous pouvez

jouent avec la notion d'espace et permettent à l'image d'avoir une dimension plutôt sculpturale, comme dans le cas des projections sur les bâtiments, d'un autre côté, elles jouent aussi avec la notion de temps pouvant même s'apparenter à de la vidéo, comme dans le cas du *cinemagraph* et d'autres projections multimédias.

Aujourd'hui, de nombreux artistes jouent avec ces multiples possibilités offertes par le numérique et suggèrent même à ces « images » d'autres noms tels que des *installations*⁵, des *hyperphotographies*,⁶ des *post-photographies*⁷, etc. Dans ce travail, nous allons nous référer aux images photographiques artistiques qui vont au-delà du contexte traditionnel, c'est-à-dire celles qui s'éloignent de la définition de photographie documentaire afin de revisiter les composantes du plan, du point de vue, de la lumière, du matériau, de la netteté, du temps, etc., comme « *les nouvelles images* ». Le mot *nouvelle*⁸ est utilisé ici pour faire référence aux images qui acquièrent une notoriété à partir des années 90 et qui ont un changement *spatio-temporel*⁹ significatif. Le mot *image*, selon la définition du Petit Robert, signifie « reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit; ensemble des points (réels ou virtuels¹⁰) où vont converger, après passage dans un

obtenir, par exemple, une image 264 fois plus élevée que la résolution d'un appareil photo reflex numérique normale. Source: WWW.robophot.com

⁵ À l'exemple des œuvres des artistes comme Jeffrey Shaw ou Rafael Lozano-Hemmer.

⁶ Nom utilisé par Fred Ritchin (2010) dans son livre *Au-delà de la photographie*.

⁷ Nom donné à la Biennale internationale de l'image contemporaine en 2015 à Montréal pendant la 14e édition du Mois de la Photographie à Montréal pour penser aux images photographiques contemporaines. <http://moisdelaphoto.com/>

⁸ Clarifiant que, pour nous, les nouvelles formes photographiques ne sont pas seulement une évolution directe des équipements développés au cours des dernières années, mais un résultat de la convergence de savoirs techniques, de sorte qu'elles résultent d'une série d'opérations intellectuelles, techniques, matérielles, sociales et politiques qui convergent pour lui donner une existence.

⁹ Ce qui appartient à l'espace (à la dimension physique) et au temps (à la durée de captation ou d'observation) des images photographiques à des fins documentaires, mais qui a changé avec ces nouvelles formes d'images à des fins artistiques.

¹⁰ Selon ce dictionnaire, *L'image réelle* est celle qui est affichée ou qui est visible, alors que *L'image virtuelle* est celle qui se propage vers l'observateur le long des rayons lumineux.

système optique, les rayons lumineux issus des divers points d'un corps donné, choisi comme objet ». Sa définition *abstraite* suggère encore que *l'image* peut être la « reproduction exacte ou la représentation analogique d'un être, d'une chose, d'une expression ». Ainsi, étant donné que notre objet d'analyse est encore de l'ordre de l'image, mais qu'il possède quelque chose de nouveau, de singulier, en provoquant différentes expériences chez les observateurs, nous jugeons pertinent d'utiliser l'appellation *nouvelle image* pour nous référer à ces objets.

La *nouvelle image* n'amène pas seulement une complexité par rapport à sa désignation. La capacité qu'a la photographie artistique contemporaine de combiner les images, les sons, les textes, les surfaces, implique aussi une difficulté corolaire pour l'observateur : celle de comprendre à quel média spécifique appartient cette nouvelle image. Cette ambiguïté cause à de nombreux photographes, chercheurs et observateurs une perplexité face à ces images. Il n'est pas rare, par exemple, d'avoir des expositions de photographies abordant des problématiques d'ordre ontologique, à l'exemple de l'exposition « Qu'est-ce que la photographie » présenté au Centre Pompidou à Paris en mars 2015. C'est ainsi que l'explique le professeur et photographe Fred Ritchin (2010) dans son livre *Au-delà de la photographie* :

Une photographie qui reflète une vision non traditionnelle de l'univers peut susciter non seulement la confusion, mais aussi l'ineffable. Qu'elle soit ou non effectivement liée à d'autres images, sons, textes, odeurs, une telle photographie peut implicitement reconnaître leurs impacts. Réduction temporaire des possibilités du réel, la photographie, malléable et résistante à la fois, peut être réactivée. L'environnement numérique peut lui offrir un milieu efficace où prendre en compte les probabilités, les dualismes complémentaires et essentiels, les connexions sur de grandes distances aussi bien qu'avec le futur et le passé. Un fécond « instant non décisif » peut se faire jour au sein d'un système bien plus vaste que nous ne l'avions imaginé auparavant, telle une carte de territoires connus et inconnus, invitant à un saut quantique dans des possibilités jamais imaginées. (Ritchin, 2010, p. 185)

Les nouvelles configurations d'images présentées par des artistes contemporains et les changements que cela implique pour les observateurs ont éveillé notre curiosité, nous conduisant à soulever certaines questions qui nous semblent pertinentes pour comprendre la perplexité face à ces *nouvelles images*.

1.2 Mise en contexte

1.2.1 Objet d'étude

Comme mentionné ci-dessus, ce qui nous intéresse dans ce mémoire ne sont donc pas les photographies classiques appelées *documentaires*, celles créées par des photographes comme finalité de l'enregistrement et la documentation (et aujourd'hui, la surveillance). Ce sont des images créées par des artistes (ou des *artistes-photographes*) contemporains qui bouleversent nos rapports traditionnels aux objets mondains, c'est-à-dire celles qui dépassent la condition traditionnelle de « chose » offerte au regard des observateurs, comme un objet achevé et réduit à l'appréciation d'un tirage sur papier, mais qui s'inscrit dans une interaction dynamique avec eux et les invite à faire partie de l'œuvre, directement ou non.

Notre objet d'étude traite des images qui acquièrent une notoriété dans les années 90 et qui privilégient les formes et leurs modalités d'écriture (le plan, le point de vue, la lumière, la composition, la distance, les couleurs, la matière, le temps, la mise en scène, etc.), au détriment des référents. De plus, elles sont normalement faites pour être projetées contre un mur – celui des galeries, des musées ou des bâtiments. Selon André Rouillé (2005), il est important de différencier les photographies, car elles se distinguent formellement, mais aussi philosophiquement :

La « photographie-expression » se distingue formellement de la « photographie-document » et de la « photographie artistique ». Elle s'en distingue aussi philosophiquement. À la différence de la première, la « photographie-expression » ne confond pas le sens avec les choses qu'elle désigne ; à l'inverse de la « photographie artistique », elle ne limite pas le sens aux images et à leurs formes. Le sens a besoin à la fois des choses et du langage, de référents (qui « adhèrent ») et d'une écriture qui fasse déborder l'image hors des limites de l'enregistrement. (Rouillé, 2005, p. 218)

Rouillé attire l'attention sur le fait qu'en utilisant ces images, les artistes cherchent moins à représenter le réel qu'à le problématiser. « Il vise moins à atteindre à l'Idée, l'être platonicien du réel, qu'à actualiser les idées qu'il s'en fait ». (*Ibid.*, p. 459). La photographie sort donc du statut de document, d'outil, à celui de matériau et la représentation produite disparaît dans la présentation donnée de l'image. Et, sous la forme de « tableaux photographiques », ces images parachèvent la représentation en se réduisant à une présentation et en la mécanisant. Ainsi, ces images diffèrent aussi pour être subordonnées au processus technologique, à une machine, à l'ordinateur et, par conséquent, pour exiger un « savoir-faire technologique » de ceux qui les produisent, et éventuellement, de ceux qui les consomment.

Le traditionnel contact direct entre l'artiste et sa toile est remplacé par un contact à distance entre une chose et une surface photosensible. (...) Alors que les œuvres traditionnelles ont été créées au carrefour d'un savoir-faire manuel et d'un processus de choix esthétique continu et total en droit, l'art-photographie apporte un double changement aux conditions de la création. D'une part, il remplace l'habileté manuelle par un savoir-faire technologique. D'autre part, il restreint le processus du choix en amont et surtout au moment du cadrage. L'art-photographie fait ainsi dériver l'art. En déléguant la fabrication à une machine, l'art-photographie conduit à cette limite où créer, c'est cadrer. (Rouillé, 2005, p. 461)

Bref, *les nouvelles images*, qui appartiennent à la catégorie de « photographie artistique », sont notre objet d'analyse dans ce mémoire.

1.2.2 Pertinence communicationnelle et son utilité

Des nouvelles réflexions sur les processus de production, de diffusion et de réception de l'image photographique artistique ne cessent de surgir dans les cours universitaires et les colloques de photographie. Si le débat contemporain est particulièrement alimenté par les artistes et les photographes, il l'est aussi par les penseurs de divers domaines, notamment les théoriciens en communication, en arts visuels, en psychologie, en sociologie, en philosophie, etc. Face à l'importance des questionnements, et au-delà des enjeux de l'appareil photographique en tant qu'objet, les débats soulèvent également la question de l'adaptation du sujet dans son rapport au monde.

Milton Santos (1997) reprend la définition de H. Laborit (1987) du mot « communiquer » afin de rappeler qu'il signifie étymologiquement « mettre en commun ». Cela veut dire que communiquer « résulte d'une véritable négociation sociale dans laquelle entrent des intérêts pragmatiques et des valeurs symboliques. Et dans cette construction, entrent bien sûr le sujet lui-même, les choses et les autres personnes » (Santos, 1997, p. 225).

Si la communication est une action d'échanges avec l'autre, soit un sujet ou une autre chose, alors les images photographiques sont devenues d'importants objets communicationnels. Depuis son existence, la photographie fonctionne comme un moyen indépendant capable de transmettre une information à un public déterminé. Comme un autre média de communication, il facilite la communication entre les gens et est un moyen de représentation symbolique de notre société. Susan Sontag (2008) dit que, par l'intermédiaire des photos, nous avons une relation de consommateur par rapport aux événements et, par l'intermédiaire des machines à faire et à reproduire des images, nous pouvons nous approprier l'événement sous forme d'information. Elle explique ceci comme suit :

En effet, l'importance des images photographiques en tant que véhicule grâce auquel un nombre croissant d'événements pénètre dans notre expérience n'est en fin de compte qu'un sous-produit de leur capacité à fournir un savoir dissocié et indépendant de l'expérience. (Sontag, 2008, p. 213)

Elle ajoute que la technologie a fait de la photographie un instrument de modification du comportement. Sous la forme d'images photographiques artistiques, les événements et les choses acquerraient de nouvelles significations qui dépasseraient le niveau du vrai et du faux, du beau et du laid. Ce qui rend ces images intéressantes est l'élargissement de leurs fonctions communicationnelles et la possibilité du sujet de s'y impliquer davantage. De cette façon, lorsque les photos sont transférés de leurs espaces privés (comme document) vers les espaces publics (comme objet d'art), elles transcenderaient la simple fonction d'enregistrement personnel, documentaire, pour devenir un dispositif qui gère les informations et seraient capables de changer le comportement des personnes qui les observent, car elles génèreraient des sensations, des sensibilités, des affects.

L'introduction des technologies dans la pratique artistique met en échec la photographie comme objet statique et impartial. En tant qu'objet d'art, à la différence de l'objet fini, achevé et inerte, devant lequel le spectateur est convié à se tenir et à observer, la photographie artistique acquiert un statut d'événement. Elle est un échange, une relation entre l'observateur et l'objet. André Rouillé (2005) explique cette connexion comme suit :

Le rôle de l'artiste consiste désormais à proposer un dispositif, à offrir des opportunités dont le public peut s'emparer pour que quelque chose devienne, non pas une chose, mais une relation en constant devenir : un être-là-ensemble qui agit sur le comportement. On entre ainsi dans une ère nouvelle où l'œuvre est périphérique, où elle n'est plus le centre, mais seulement l'expression de connexions. (Rouillé, 2005, p. 471)

De plus, une nouvelle phénoménologie se développe à partir de la potentialité des signes singuliers de la photographie et demande un observateur plus actif et culturellement situé, car seulement de cette façon, il sera capable de décoder les signes et de critiquer le contexte social, institutionnel et culturel dans lequel l'image est présentée.

Que ce soit dans ce qu'on appelle l'art médiatique, les arts sensoriels, le bioart, l'art en réseau ou l'art relationnel, toutes ces nouvelles formes artistiques du XXI^e siècle interrogent non seulement les pertinences des catégories de l'esthétique philosophique, mais elles remettent souvent en question la notion même d'expérience esthétique telle que la philosophie l'avait thématisée. D'ailleurs, plus les expériences esthétiques se rapportent aux nouvelles installations et performances de toutes sortes différentes, plus la problématique de l'intégration des expériences esthétiques se complexifie pour ceux qui se trouvent sollicités par ces dernières. (Foisy *et al.*, 2009, p. 6)

1.3 Questionnement général

Les créations photographiques des artistes contemporains changent sensiblement le rapport entre l'objet et les observateurs, ce qui provoque plusieurs questionnements par rapport aux nouvelles formes de présentation de l'image dans la contemporanéité et ses implications. L'objectif de ce mémoire est donc d'interroger certaines conditions liées à ces *nouvelles images* et de les approfondir :

- Comprendre l'importance d'explorer la photographie artistique contemporaine comme un processus au-delà de l'individuation physique - celle fixée dans l'artefact de l'appareil photographique - dans une société qui possède des objets physiques, des machines, mais aussi des pensées et des discours individuels;

- Savoir pourquoi il est nécessaire de proposer à la photographie une possibilité d'individuation qui est liée au psychique et au collectif opérés par chaque sujet;
- Appréhender l'importance du concept de « milieu associé » pour les installations photographiques;
- Énumérer les singularités les plus significatives pour l'image photographique contemporaine;
- Comprendre en quoi la *nouvelle image* change le regard et la posture du sujet par rapport à cet objet en lui proposant d'autres formes d'expérience.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

« Le matériau visuel doit capturer des forces non visibles.
Rendre visible, et non rendre ou reproduire le visible. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari

2.1 Introduction

Afin de comprendre ce phénomène lumineux contemporain et les implications dans la relation *sujet-œuvre*, nous définirons dans ce chapitre les principaux théoriciens et idées sur lesquels nous allons nous baser pour approfondir notre objet d'analyse.

Tout d'abord, nous allons exposer les concepts d'ontogenèse, de subjectivité, d'individuation et de *milieu associé* travaillés surtout par Gilbert Simondon. L'importance de ces concepts dans le cadre théorique s'explique par le fait que, à travers eux, nous apprenons à voir les photographies artistiques contemporaines au-delà d'un simple objet. Ces concepts nous permettent par exemple de percevoir les images comme dispositif sociotechnique, porteur d'affectivités et producteur de subjectivités. Cela s'explique par le fait qu'en même temps que les photographies artistiques articulent les forces et les potentialités des sujets, elles articulent aussi les forces et potentialités des machines, des technologies et de l'environnement.

Ces concepts renforcent aussi la nécessité d'un *milieu associé* par l'existence de ces photographies elles-mêmes, car la photographie artistique contemporaine en tant qu'acte d'invention et d'objet technique doit être comprise dans un système qui

considère l'objet lui-même, le sujet et le milieu. Cela signifie qu'en suivant les raisonnements de ces concepts, nous devons voir les changements de ces images, non seulement comme une évolution directe des équipements développés au cours des dernières années, mais comme un résultat de la convergence de savoirs techniques, de sorte qu'elles résultent d'une série d'opérations intellectuelles, techniques, matérielles, sociales et politiques qui convergent pour lui donner une existence. De plus, le concept de milieu se joint à celui d'événement, ce qui est important pour la photographie, vu qu'il ne réduit pas l'acte photographique aux actes d'enregistrer et de voir. Photographier serait beaucoup plus un acte de désigner des actions pour les corps et d'exprimer du sens aux événements qu'une simple représentation. Bref, dans un événement, la rencontre du sujet et de l'objet permet que la photographie artistique acquiert la force d'un objet technique esthétique, social et aussi politique.

Nous introduirons également la définition de l'espace « physique » photographique et des singularités spatio-temporelles citées par André Rouillé, et les concepts de subjectivation et du *temps du sensible* travaillés par Gilles Deleuze. Ces concepts nous aideront à mieux comprendre la différence entre les photographies documentaires et les photographies artistiques contemporaines, mais principalement à voir les singularités de ces dernières. Après la présentation de ces concepts, nous serons donc prêts à les approfondir dans le chapitre IV, soit celui de l'analyse et de la discussion.

2.2 Définition des concepts clés

2.2.1 Concept d'ontogenèse

Pour mieux comprendre les concepts liés à l'image photographique, ainsi que leurs singularités, il faut d'abord aborder la notion *ontogénétique*¹¹ partagée par des penseurs comme, entre autres, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze et Bruno Latour. L'ontogenèse considère la genèse des sujets et des objets techniques comme un principe du processus d'évolution de l'être, c'est-à-dire que la technique est vue comme une expression de la dimensionnalité de l'être et les transformations de cette technique comme faisant partie intégrante de notre vie.

La conception ontogénétique considère aussi que la technique est liée au devenir collectif et aux significations de la culture. De cette façon, elle est vue comme expression de la dimensionnalité de l'être dans l'opération d'individuation. L'évolution technique ne serait donc pas distante de l'évolution biologique, elle serait un prolongement de cette dernière.

Liliana da Escossia (1999) souligne dans son livre *Relation homme-technique et le processus d'individuation*¹² que le développement technique est aussi irréversible que l'évolution humaine elle-même. « Races et peuples ont toujours confronté le futur, ce qui ne signifie pas un oubli du passé, mais une manière de se rapporter à lui. » (Escossia, 1999, p. 44). Elle ajoute que la vie est définie comme un processus de l'évolution caractérisé par une grande différenciation, laquelle, chez l'humain, se produit au niveau physiologique, mais aussi en dehors de lui, à travers la technique.

¹¹ La pensée ontogénétique se rapporte à la notion d'ontogenèse, qui, d'après Simondon, est presque un synonyme du processus d'individuation de l'être.

¹² Il s'agit d'une traduction originale du livre en portugais *Relação homem-técnica e processo de individuação* (Escossia, 1999, p. 44).

« Cela veut dire que la technique serait un processus de différenciation, dans la mesure où elle prolonge la vie par des moyens autres que ceux de la vie ». (*Ibid.*)

Toujours selon Escossia (1999), Gilles Deleuze et Félix Guatarri travaillent également cette idée à partir du concept qu'ils appellent *hétérogénéité de la subjectivité*. Pour eux, « la technique est une dimension constitutive de la subjectivité ou un vecteur de la subjectivation ». (*Ibid.*, p. 45) Escossia dit qu'il faut voir la notion de subjectivité en association avec l'idée de production, car la subjectivité n'est pas une origine, une donnée antérieure et immuable, mais un champ de production ou de subjectivation; un champ constitué de savoirs et d'éléments de subjectivation. D'ailleurs, les machines technologiques, la famille, l'école, le travail, l'environnement, la religion seraient des vecteurs qui traversent le champ de la subjectivation et qui opèrent non seulement dans la mémoire, mais aussi dans la sensibilité et dans les affects.

Deleuze et Guatarri vont de cette manière amplifier le concept de machine en ajoutant les dimensions sociale, économique et esthétique. « Ce qui arrive alors ce sont des agencements machiniques de subjectivation qui se font avant la relation sujet-objet, ou entre eux (...) L'importance est de maintenir des processus de subjectivation, principalement la simultanéité de l'émergence des sujets et des objets, ainsi que l'idée de l'existence entre eux d'une causalité réciproque ». (*Ibid.*, pp. 46-47)

Si nous pensons aux nouvelles formes d'images photographiques existantes aujourd'hui en tant qu'objet technique, cela signifie qu'elles doivent être vues comme partie constituante de la société et, pour cela, comme constitutives d'un champ de production de savoirs et d'éléments de subjectivation. Alors, ces *nouvelles images* sont des objets techniques qui, pour faire partie du champ artistique et d'une relation *sujet-objet*, sont traversées également par les dimensions esthétique, sociale, politique et économique présentes dans la société. Pour cela, elles ne peuvent pas être réduites aux artefacts de l'appareil photographique.

2.2.2 Le processus d'individuation et l'objet technique esthétique

Selon Gilbert Simondon (1989), le principe d'individuation abordée pour les voies substantialiste (celle de Platon) et hylémorphique (celle d'Aristote), résulte, dans une certaine mesure, d'une « ontogenèse renversée ». Si la voie substantialiste considère « l'être comme consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré, résistant à ce qui n'est pas lui-même », la voie hylémorphique « considère l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière ». (Simondon, 1989, p. 9) Simondon critique donc ces deux voies, car pour lui, il n'existe aucun principe, ni antérieur ni postérieur, au processus d'individuation lui-même.

L'émergence de l'individu se donne dans le processus de l'individuation, notamment, l'individu est une phase de l'être qui exige une réalité pré-individuelle et qui, même après l'individuation, n'existe pas seul, complet, car le processus d'individuation produit un couple important : celui de l'*individu-milieu*. Ainsi, il n'y a pas d'individu fermé dans sa totalité, stable et achevé. C'est pourquoi, pour Simondon, le mot ontogenèse prend sens si, au lieu de lui accorder le sens de genèse de l'individu, nous le désignons en tant que caractère du *devenir* de l'être.

Selon Escossia (1999), ici, il est important de ne pas penser à l'idée de phase de Simondon comme à une succession temporelle, c'est-à-dire que l'individuation ne serait pas le passage de l'être par le temps. L'individuation serait la temporalité elle-même; le déphasage de l'être, qui se donne dans le présent, crée sans arrêt un passé (intérieur) et un futur (extérieur) – le temps d'Aïon¹³.

¹³ Chez Gilles Deleuze, le concept d'*Aïon* s'oppose à celui de *chronos*. Le *chronos* est le temps de la succession matérielle, c'est-à-dire le temps de l'action des corps, tandis que le concept d'*Aïon* signifie l'extra-temporalité d'un présent idéal immanent au temps des corps. Cette extra-temporalité, loin d'être une éternité transcendante, extérieure au temps des corps, « insiste ou subsiste » à la surface des corps en tant que virtualité : poussée idéale de l'immanence qui constitue son devenir. *Aïon* est le

L'individu est donc toujours une réalité partielle et relative. Pour Escossia, cela nous permet de penser la technique comme déroulement de l'être et moteur d'individuation humaine, car dans le processus d'individuation, l'objet technique crée un nouvel espace (ou milieu). De cette façon, un système formé par des sujets et par le monde est toujours reformulé au moment où il y a aussi création d'objets, ce qui établit une nouvelle dynamique dans le champ de la subjectivation individuelle et collective.

Même si le concept d'individuation appartient à tous les objets et non seulement à la photographie, Simondon (1958) nous rappelle que l'objet esthétique n'est pas un simple objet, vu qu'il est un prolongement du monde naturel ou du monde humain qui reste dans la réalité qui le soutient. C'est donc dire que les photographies artistiques contemporaines nécessitent des êtres vivants qui participent à leur individuation dans un niveau perceptif singulier et dans un contexte collectif. Autrement dit, lorsqu'un sujet regarde une photographie projetée sur un mur, par exemple, il produit des individuations perceptives singulières et il est traversé par le discours et l'individuation collective relative au statut photographique.

2.2.3 L'invention technique comme opération transindividuelle et l'importance du *milieu associé pour les nouvelles images*

Dans *L'individuation psychique et collective* (1989, p. 204), Simondon souligne une importante question : la nécessité de distinguer l'utilisation des mots *sujet* et *individu* pour comprendre ce qui fait partie de l'invention technique. Selon lui, « le mot individu est abusivement donné à une réalité plus complexe, celle du sujet complet ».

temps de l'instant pur, de l'événement chez Deleuze, qui ne cesse de se diviser en passé et futur illimités. (Deleuze, *Logique du sens*, Les éditions de minuit, 1969, p. 76)

(Simondon, 1989, p. 204). Le sujet est l'ensemble formé par l'individu individué. Le sujet serait donc plus qu'un individu : il serait individu et nature. Comme pour lui, il n'existe pas un individu psychique achevé, car l'individuation psychique implique une individuation collective, il est important de penser à cette distinction, puisque dans l'individuation collective, c'est le sujet qui participe et non l'individu.

Escossia (1999) explique que le sujet isolé (c'est-à-dire, l'individu) n'est pas capable de donner continuation au processus d'individuation à cause de sa charge de réalité pré-individuelle, car dans ces êtres isolés, cette charge de potentialité pré-individuelle est faible. C'est seulement connecté à une autre charge pré-individuelle, qu'il aurait le potentiel pour opérer une nouvelle individuation, celle du collectif. « Ce n'est pas véritablement en tant qu'individus que les êtres sont rattachés les uns aux autres dans le collectif, mais en tant que sujets ». (Simondon, 1989, p. 205)

De cette façon, le collectif transindividuel, c'est-à-dire la mise en partage de ce qui nous précède, apparaît dans la rencontre de sujets (porteur de réalité individuée et pré-individuée). Le collectif n'est donc pas milieu pour l'individu, mais un ensemble de participation dont il fait partie et qui s'exprime sous forme de réalité transindividuelle. C'est pourquoi le sujet n'est pas une phase opposée de l'objet, mais une unité de trois autres phases : pré-individuelle, individuée et transindividuelle.

Étant donné que, pour Simondon, le sujet n'est pas une essence ou un point de départ avec une identité fixée, mais le résultat d'un processus dans lequel émerge l'individu physique et collectif, la subjectivation est donc toujours individuation psychosociale. « Le sujet n'est pas une phase opposée à celle de l'objet, mais l'unité condensée et systématisée des trois phases de l'être ». (*Ibid.*, p. 205). C'est ainsi que le psychisme ne pourrait se résoudre au niveau de l'être individué seul, il serait plutôt le fondement de la participation à une individuation plus vaste, celle du collectif.

À partir de la distinction entre les mots *sujet* et *individu*, nous pouvons comprendre plus facilement l'affirmation de Simondon selon laquelle l'invention est une opération du sujet et non de l'individu, car elle est la conséquence d'une relation collective et transindividuelle. De cette façon, quand l'objet technique est inventé et pensé pour un sujet, il devient un symbole de ces relations. L'être humain, dans le processus d'invention, emploie ce qui est lié à chaque être individuel et qui n'appartient pas à l'individu, mais au sujet. Cela veut dire que l'objet a avec lui quelque chose de la dimension pré-individuelle, naturelle et collective. Michel Serres (1993) appelle ces objets de *quasi-sujets techniques*. Pour Serres, les objets pensent pour eux-mêmes, avec eux et entre eux, ce qui ne permet pas de les réduire à des « choses ». Suite à cette définition, Escossia souligne qu'ils sont des *objets non passifs*.

Ce qui est important pour Simondon, Escossia et Serres, c'est de définir les objets techniques comme porteurs de sens et émetteurs d'information. « La matière, soit vivante soit inerte, a la capacité d'informer dans deux sens : elle informe parce qu'elle transmet l'information et elle informe dans le sens que la forme est présente dans la matière elle-même et non extérieure à elle. » (Escossia, 1999, p. 58). D'après Escossia, cela permet une manière différente de concevoir la relation entre l'homme et la technique. « Ici, la relation de l'homme avec la matière (avec la nature et avec les objets) est une relation qui n'est pas de formatage, mais d'accouplement, de composition entre les deux formes. » (*Ibid.*)

C'est important de souligner que, selon Simondon, l'existence du collectif est nécessaire pour qu'une information soit significative, car « recevoir une information, c'est en fait, pour le sujet, opérer en lui-même une individuation qui crée le rapport collectif entre l'être dont provient le signal. » (Simondon, 1989, p. 200). Cela veut dire que pour découvrir la signification du message provenant d'un être ou de

plusieurs êtres, il faut entrer en contact avec eux. La signification est ainsi un rapport entre les êtres.

La signification est relationnelle, collective et transindividuelle, et elle ne peut être fournie par la rencontre de l'expression et du sujet. On peut dire ce qu'est l'information à partir de la signification, mais non la signification à partir de l'information. (*Ibid.*)

Alors, pour qu'une *nouvelle image* puisse transmettre les informations proposées par les artistes au moment de l'acte d'invention, elle doit être étendue comme une composition collective et transindividuelle. Cela signifie que même si cette image est un objet, elle ne doit pas être vue comme passive, car elle est productrice de sens et d'information. De même, elle nécessite la présence du sujet (l'artiste et les observateurs) pour exister, car c'est dans cette relation que le message délivré par l'image acquiert de la signification.

De plus, dans le processus d'invention technique, il n'y a pas seulement l'introduction d'un nouveau type d'être entièrement différent des êtres humains. Selon Escossia (1999), il y a aussi création d'une nouvelle dimension au moment où sont effectuées des relations de *causalité* réciproques entre l'individu technique et le milieu. « Un *auto-conditionnement* des êtres techniques ». (Escossia, 1999, p. 62). Ainsi, le *milieu associé* n'est pas fabriqué dans sa totalité : il est un médiateur entre la relation des éléments techniques fabriqués et les éléments naturels, dans lesquels fonctionne l'être technique. Il n'y a donc pas un « milieu naturel » de départ.

André Mondoux (2012) souligne aussi l'importance de comprendre la dynamique de la relation transductive¹⁴ des individus et son rapport avec le milieu. Selon lui, c'est

¹⁴ Simondon (1989) explique que la *transduction* est une opération physique, biologique, mentale et sociale par laquelle une activité se propage à l'intérieur d'un domaine, c'est-à-dire qu'existe la transduction lorsqu'il y a l'activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel. D'après lui, « la transduction est une apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être de *tension*

important de différencier l'individu évoqué par la pensée simondonnienne et de détacher ce concept de l'essence aristotélicienne :

La résolution de ces tensions est ce qui va entraîner l'émergence d'une nouvelle phase, soit l'individu comme tel. Cependant, si le procès d'individuation se terminait sur ce point, l'individu ainsi créé ne serait en rien différent d'une essence aristotélicienne. La grande distinction est que pour Simondon, tout comme chez Heidegger, l'être n'est pas isolé de sa concrétisation dans la mesure où Simondon entend ne pas dissocier l'être de son milieu qui jouit du statut de co-instituant (milieu associé). (Mondoux, 2012, p. 7)

De plus, Escossia souligne que le *milieu associé* est un *espace hybride*, soit mixte de nature et de technique, dans lequel cet espace est condition d'existence du fonctionnement des objets techniques en même temps que l'individuation des objets est condition de création de cet espace. De cette façon, l'objet et le milieu sont liés dans le même acte d'invention.

Selon Simondon, le *milieu associé* est porteur de dynamismes parce qu'il transmet des informations capables de modifier le système : « c'est le système de virtualités, de potentialités et de forces qui avancent, en tant que les formes sont un système d'actualisation ». (Simondon cité dans Escossia, 1999, p. 63).

Milton Santos (1997), en affirmant que « c'est l'espace qui redéfinit les objets techniques malgré l'intentionnalité avec laquelle ils ont été créés » (Santos, 1997, p. 26), se rapproche aussi de l'idée de milieu associé proposé par Simondon.

pré-individuelle ». Ainsi, elle peut être une opération vitale, car elle est une individuation en progrès. Il affirme également que la transduction est aussi *intuition*, puisqu' « elle ne va pas chercher ailleurs un principe pour résoudre le problème d'un domaine : elle tire la structure *résolutive*¹⁴ des tensions mêmes de ce domaine ». (Simondon, 1989, p. 27)

Nous nous rapprochons là de l'idée de Simondon de « naturalisation de l'objet concret¹⁵ », c'est-à-dire sa complète immixtion dans le milieu qui l'accueille, qu'il appelle encore de « processus d'adaptation-concrétisation » et qui va permettre que se crée, entre l'homme et la nature, le « milieu techno-géographique ». Ce milieu techno-géographique, toujours selon Simondon, « n'est possible que par l'intelligence de l'homme » et suppose toujours l'existence d'une fonction inventive d'anticipation. Cette anticipation, dit-il, ne se trouve pas ni dans la nature ni dans les objets techniques déjà constitués.

En réalité, il ne s'agirait pas, d'après Simondon, d'une simple addition du milieu technique au milieu naturel, mais de la production de quelque chose d'autre, où l'objet technique est condition de l'existence d'un milieu mixte à la fois technique et géographique, et que Simondon appelle milieu associé. (*Ibid.*, p. 26)

Santos (1997) va plus loin en disant que l'espace est un *milieu opérationnel* qui dépend d'une appréciation subjective et, ainsi, la technique serait en même temps un élément de l'espace, du temps opérationnel et aussi de l'espace du temps perçu. Il explique :

Le même espace peut être vu comme terrain des opérations individuelles et collectives, ou comme réalité perçue. En fait, il s'agit d'invasions réciproques entre l'opérationnel et le perçu. Comme les deux partent de la technique, l'appréciation que nous en faisons finit par être une synthèse entre l'objectif et le subjectif. (*Ibid.*, p. 36)

Ainsi, Santos (1997) explique que lorsque la société agit sur l'espace, elle le fait sur les objets « réalité-sociale » et non sur des objets « réalité-physique » :

C'est-à-dire des objets sociaux ayant déjà une valeur et auxquels la société va proposer ou imposer une nouvelle valeur. L'action se réalise sur des objets déjà touchés par une action, porteurs d'actions terminées mais encore présentes. Ces objets de l'action sont donc chargés d'une présence humaine qui les qualifie. (*Ibid.*, p. 76)

¹⁵ Pour Simondon (1948, 1989, p. 36), les « objets techniques concrets » se distinguent des « objets abstraits » qui caractérisaient les premières phases de l'histoire humaine. Plus l'objet est proche de la nature, plus il est imparfait; et au contraire, plus il est technicisé, et plus il est parfait et plus l'homme a de maîtrise sur lui. C'est ainsi que l'« objet technique concret » finit par être plus parfait que la propre nature. (Simondon, 1989, cité dans Santos, 1997, p. 26)

Escossia (1999) voit cette notion de *milieu associé* directement liée à la définition de technique comme *instance problématique*. Elle explique que l'anticipation du schème technique dans l'acte d'invention avant d'être une solution de problèmes, est la création ou l'introduction des problèmes. Cela veut dire que l'invention n'est pas un choix entre solutions existantes. De cette façon, la condition première de l'instance problématique est *l'expérimentation*, et c'est pourquoi le sujet et le milieu se renforcent dans *l'acte d'expérimentation*. Le sujet a besoin du *milieu associé*, ainsi que le milieu a besoin du sujet. Cette présence humaine existante dans les objets sociaux se révèle principalement à travers des événements, c'est-à-dire dans l'acte d'expérimentation lui-même. Mais l'événement n'existe que lorsqu'il est perçu, c'est-à-dire lorsqu'il change son intégration au milieu. À partir de ce moment seulement il y a événement, pas avant.

C'est pourquoi le *milieu associé* où les *nouvelles images* vont être exposées et présentées au public est aussi important. Ces œuvres photographiques possèdent une technicité et sa compréhension dépendra de la capacité de la voir comme faisant partie d'un système *objet-humain-milieu*. D'ailleurs, comme nous l'avons souligné antérieurement, les changements de ces objets - par rapport au mode de production, de diffusion et réception de ces images - ne sont pas une évolution directe des équipements développés au cours des dernières années, mais sont plutôt le résultat de la convergence de savoirs techniques, car elles sont produites à partir d'une série d'opérations intellectuelles, techniques, matérielles, sociales et politiques qui convergent pour lui donner une existence. La *nouvelle image* est donc un objet hybride au sens où elle n'est pas seulement réduite dans les supports où les photographies sont enregistrées. Elle met l'individuation de la photographie dans la zone de transition entre la matière et l'expérience. Cela veut dire que le potentiel métastable¹⁶ ne serait pas le même grâce à la condition pré-individuelle présente dans

¹⁶ Simondon affirme que pour définir la métastabilité de l'être, il faut faire intervenir la notion d'énergie potentielle d'un système, la notion d'ordre et celle d'augmentation de l'entropie. Ainsi, dans

le moment de production de la photographie. Ces photographies sont productrices de métastabilité, c'est-à-dire d'individuations dans un procès constant. Par contre, nous pouvons comprendre cette condition hybride de la photographie seulement si nous la considérons en tant qu'objet déjà individué.

De plus, à travers de la notion d'événement (milieu), nous percevons que photographier ne se réduit pas à l'enregistrement ou à l'acte de voir, mais consiste à désigner des corps, des choses, des actions, des affections et à exprimer des événements et du sens. Alors, à chaque événement, l'image est recréée vu qu'elle est le fruit de la rencontre entre le sujet et l'objet. Elle ne peut donc pas ni être comprise ni exister sans l'autre. André Rouillé (2005) approfondit cette idée comme suit :

L'image est en effet toujours liée, souvent profondément, à un sujet, un « je », à ses actions, affections et perceptions, à ses infinies singularités. (...) Enfin, l'expression, le registre du sens, est cette part fondamentale de l'image, en particulier photographique, qui ne représente pas (des corps, des choses, des substances), mais qui exprime des événements, du sens. Ces registres, toujours inséparablement mêlés, sont inégalement présents dans les images. La désignation domine dans la photographie-document, la manifestation est sans nul doute importante dans la photographie artistique, tandis que l'expression occupe une place centrale dans ce que l'on nomme ici la « photographie-expression ». (Rouillé, 2005, pp. 272-273)

le domaine du vivant, la notion de métastabilité est utilisable pour caractériser l'individuation où l'individuation ne se produit plus d'une façon instantanée, quantique et définitive, laissant après elle une dualité du milieu et de l'individu. Telle individuation existe pour le vivant comme origine absolue, mais elle se double d'une individuation perpétuée selon le mode fondamental du devenir. (Simondon, 1989, p. 16) Pour l'expliquer d'une autre façon : la métastabilité est un système de tension qui existe dans deux réalités hétérogènes et qui ne se communiquent pas. La solution de cette communication est justement l'individuation dans la mesure où elle établit une médiation (une communication) entre deux ordres différents. Par contre, pour les vivants, cette solution est toujours temporaire, ce qui signifie que l'individuation est un processus permanent.

2.3 De l'objectivité de l'espace « physique » aux singularités spatio-temporelles photographiques

Une fois compris l'importance de voir les *nouvelles images* comme un processus au-delà de l'individuation physique - celle fixée dans l'artefact de l'appareil photographique -, il est important de définir quelques concepts relatifs à l'espace et au temps propre de la photographie. Nous débuterons avec la définition de l'espace photographique dans sa conception géométrique et physique, en tant que dimension, superficie déterminée, afin de comprendre les singularités spatio-temporelles des *nouvelles images* dans leur ensemble.

Les photographies à de fins documentaires - soit aux sels d'argent soit au numérique - sont généralement faites pour faire partie d'un album (physique ou virtuel¹⁷), d'une revue ou d'un magazine et, pour cela, leurs dimensions doivent être prédéfinies. Sous la forme rectangulaire, ces photographies ne diffèrent que par leur taille. Même la photographie numérique composée entièrement de symboles logico-mathématiques gérés par des langages de programmation et enregistrée à l'écran de l'ordinateur la « déconnectant » de leur origine matérielle, d'une façon générale, est affichée également sous cette forme rectangulaire. Bref, en tant que forme spatiale, nous avons ces photographies « documentaires » très proches des peintures, des dessins et des tableaux. Néanmoins différentes de ces derniers, elles sont plutôt destinées à être consultées, archivées et utilisées qu'à être exposées et contemplées.

¹⁷ Provenant du sens informatique.



Figure 2.1 – Exemple du format d'une photographie à des fins documentaires

L'objectivité de ces images mène à une lecture rapide et superficielle de ce qui est représenté. Le moment de la saisie est réduit à un simple enregistrement mécanique¹⁸ quand, au contraire, la saisie en sa profondeur est un processus subjectif d'actualisation, c'est-à-dire de la mémoire. Voir la photographie de cette façon « objective » consiste ainsi à la limiter à un « réel » préexistant, comme le fait la théorie de l'indice¹⁹. Le temps aperçu ici est aussi limité à une succession de présents

¹⁸ Comme le croient les adeptes de la théorie de l'indice. (Rouillé, 2005, p. 295)

¹⁹ Dans ce mémoire nous partageons la pensée que la théorie de l'indice est réductrice pour penser aux images, surtout contemporaines, comme l'explique André Rouillé (2005) : « La théorie de l'indice réduit la photographie au fonctionnement élémentaire de son dispositif, à sa plus simple expression d'empreinte lumineuse, l'indice, de mécanisme d'enregistrement. Théorie éminemment réductrice en ce qu'elle s'intéresse moins aux photographies (les images), mais aux opérateurs (les hommes) qu'à « la » photographie en général (le dispositif). La photographie est ainsi réduite à une « catégorie de pensée ». La théorie de l'indice veut donc être une ontologie, une approche de l'essence de la photographie. Par une succession de réductions, d'oppositions, de coupures, jusqu'à aboutir à être une photographie mutilée, réduite à rien, ou à si peu.

chronologiques - ceux de la chose, de la prise de vue, de la perception chez l'observateur, etc. - dans lesquels l'image perçue n'a pas pour seul passé un ancien présent singulier qui a été vécu.

Par contre, cela change lorsque nous observons les photographies à des fins artistiques et, encore plus aujourd'hui, avec les *nouvelles images*. Les installations photographiques, principalement celles qui sont projetées sur les bâtiments n'ont plus besoin de la forme figée d'un rectangle, comme celle des photographies documentaires. De cette façon, cette *nouvelle image* peut acquérir une forme sculpturale, éventuellement, celle du monument choisi.

À titre d'exemple nous avons l'œuvre *Tableaux printaniers* présentée dans le cadre du festival Luminothérapie de Montréal (exemple ci-dessous). En utilisant des teintes tirées d'images de plantes et de fleurs du photographe Thomas Blain, cette projection photographique a redonné une nouvelle essence à l'architecture du clocher de l'UQAM. Cela signifie qu'en se réappropriant le milieu, les projections photographiques sont capables de modifier l'espace physique des bâtiments, mais peuvent aussi modifier l'espace géométrique et physique appartenant à la photographie.

(...) La photographie n'est pas seulement réduite à l'empreinte physique d'un objet réel qui a été là à un moment donné du temps, certains n'hésitent pas à confondre l'image avec la chose ». (Rouillé, 2005, pp. 248-256)



Figure 2.2 - *Tableaux printaniers* (2015)
Clocher de l'UQAM au festival Luminothérapie à Montréal

2.4 Temps du sensible

Lors de l'analyse sur le cinéma Gilles Deleuze reprend la pensée bergsonienne²⁰ sur l'image et le temps nous laissant quelques pistes importantes pour penser autrement le recours à cette dimension. À la différence de la vision ancienne du temps, c'est-à-

²⁰ Relatif aux pensées du philosophe français Henri Bergson.

dire différemment de l'idée que le temps est un axe (*cardo*²¹) subordonné aux points cardinaux et au mouvement, le temps sera pensé maintenant comme une durée. Selon Deleuze²², le temps « hors de l'axe » voit, au contraire de cette dernière, la subordination du mouvement au temps. Cela veut dire que le temps laisse le cardinal pour devenir ordinal, un ordre pur et vide, libre des événements qui forment leur contenu. Il est un temps direct, pur et libre du mouvement. Le temps pensé de cette façon est un temps du sensible, qui appartient à la réceptivité du sujet.

Nous avons vu que dans le processus d'individuation et d'invention technique, l'espace où les *nouvelles images* sont exposées - le milieu - est une des conditions d'existence de cet objet même en même temps que condition de création de cet espace, car dans chaque milieu différent l'image est recréée vu qu'elle est le fruit de la rencontre entre l'objet et le sujet. Elle est ainsi un processus de subjectivation et, comme tel, opère dans la mémoire, dans la sensibilité et dans les affects des sujets. De plus, les *nouvelles images*, en tant qu'objets artistiques, sont créatrices d'expériences sensibles : elles offrent des expériences sensorielles, exercent un effet moteur sur les observateurs (des effets *sensori-moteurs*) et révèlent le sensible. C'est pourquoi nous devons penser au temps de ces images liées à la subjectivation.

Selon Machado (2009), Deleuze pense aux affects comme à un mélange de sensations et d'instincts où la sensation déterminerait les instincts dans un moment donné et l'instinct serait le passage d'une sensation à l'autre. Toujours selon Deleuze, l'affect est *virtuel*. Par contre ici le mot *virtuel* s'oppose au mot *actuel* et non au mot *réel*, puisque le *virtuel* possède une réalité individuelle et sera dans le processus *d'actualisation* où le *virtuel* mélangera leur réalité individuelle avec leur réalité actuelle. Cela veut dire que le *virtuel* ne s'effectue pas, mais *s'actualise*. Il est ainsi

²¹ *Cardo* est un mot latin employé pour désigner l'axe nord-sud autour duquel semble pivoter la voûte céleste. C'est de *cardo* qui provient l'adjectif *cardinal*.

²² Nous allons expliquer la pensée de Deleuze à partir de l'ouvrage *Deleuze, a arte et a filosofia* (2009) du philosophe brésilien, spécialiste de cet auteur, Robert Machado.

l'état de ce qui n'est pas encore actualisé. Cette définition est importante pour comprendre les paradoxes du temps proposés par Bergson et Deleuze.

Machado (2009) explique que le passé et le présent pour ces auteurs ne sont pas deux moments de la succession temporelle, mais coexistent et sont contemporains dans la durée d'un événement. De sorte que dans un événement, lorsqu'on regarde une image par exemple, le passé - en tant que mémoire *virtuelle*, souvenir - coexiste avec le présent - de la perception, de l'événement - dans une durée qui s'actualise. Le présent, d'un autre côté, est aussi *devenir* - futur - parce qu'il change avec chaque sujet et n'arrête pas d'être. De cette façon, le temps dans une durée est un futur et un passé qui coexistent avec le présent : un passé qui n'est pas ancien au présent et se maintient, un présent qui passe et un futur qui est un présent en *devenir*.

Selon Rouillé, « en photographie, le virtuel qui s'actualise dans l'image est cette gigantesque mémoire, ce « passé en général » que nous habitons et qui nous habite ». (Rouillé, 2005, p. 297). Par contre, il affirme que l'actualisation est elle-même complexe, car la perception ne se résume pas à la simple transmission d'informations par les systèmes sensoriels et aux moments réels des choses, mais « notre perception est au contraire à la fois gouvernée par notre action (elle « mesure notre action possible sur les choses »), par nos besoins (elle « résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos besoins »), et surtout par notre mémoire (« il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs »). (*Ibid.*)

En pensant à cette question temporelle, l'artiste et chercheuse Andrea Oliveira (2012) affirme que l'œuvre d'art est *devenir*, car elle est réalisée dans la rencontre de deux ou plusieurs facteurs dans le moment présent. Elle explique que dans une installation vidéo par exemple, lorsque nous écoutons le son et les images en même temps, nous avons quelque chose qui n'est plus ni son ni image. C'est quelque chose entre le son et l'image qui, dans un milieu associé, crée un système indissoluble et métastable. Il y a donc quelque chose de l'ordre de l'invention qui se produit lorsqu'existe l'addition

du son, de l'image, de l'espace, du spectateur, etc., dans une même œuvre. C'est, selon elle, une potentialité du futur qui peut, ou pas, s'actualiser dans le présent :

Il y a une poussée de quelque chose qui n'existait pas dans les éléments du passé, qui est apporté du futur; c'est l'information ou la singularité de l'œuvre. Il n'existe pas une cause dans le passé, mais une poussée de quelque chose dans le présent qui obtient des nouvelles qualités dans l'opération. Ainsi, la cause se trouve à l'intérieur de l'opération quand les éléments existants se mélangent et entrent dans une relation dynamique. (Oliveira, 2012, p. 111)

En conséquence, le plus important devient la sensibilité de l'artiste, car plus d'éléments singuliers et associatifs apparaîtront dans le milieu, ce qui permettra de créer plus de richesse. Bref, l'œuvre d'art est aussi une unité du *devenir*, comme l'être l'est dans le processus d'individuation.

Milton Santos (1997) s'inspire de cette même idée du temps « non chronologique », partagée par Deleuze, pour analyser les événements d'une façon générale. Selon lui, tous les événements sont présents et ils n'existent pas sans acteur (sans sujet). Néanmoins, le présent pour lui n'est pas nécessairement l'instant présent. « La durée de l'événement est le laps de temps pendant lequel un événement garde ses caractéristiques et donc une présence opérante. » (Santos, 1997, p. 106). Ce sont donc les événements qui créent le temps en tant que porteurs de l'action présente. Par conséquent, les événements ne se répètent pas, ils sont toujours quelque chose de neuf. « Les événements dissolvent les choses, dissolvent les identités, et en proposent d'autres, montrant qu'elles ne sont pas fixes en nous soumettant, selon Deleuze, au « test du savoir ». » (*Ibid.*, p. 105). Toujours selon lui, ce sont les événements aussi qui permettent d'appréhender les objets. « C'est l'instant qui valorise différemment les objets. À chaque moment, change la valeur de la totalité (en quantité, qualité et fonctionnalité) des choses. (...) Le modèle système d'objets – système d'actions ne peut être compris que comme un modèle spatio-temporel. » (Santos, 1997, p. 113)

2.3 Synthèse

De la même façon que Simondon affirme que nous devons connaître l'individu à partir de l'individuation et non l'individuation à partir de l'individu isolé, nous ne pouvons pas connaître une œuvre d'art en tant qu'objet isolé. L'œuvre d'art doit être liée aux êtres humains et au monde. C'est pourquoi nous ne pouvons plus considérer les photographies à des fins artistiques comme une machine abstraite, n'obéissant qu'à ses mécanismes internes et universels. Nous ne pouvons non plus séparer le dispositif technique des pratiques sociales, économiques et esthétiques, c'est-à-dire que nous devons l'aborder en tant que pratique sociale, plurielle, incessamment changeante.

Aujourd'hui, nous avons diverses œuvres photographiques qui jouent, littéralement, avec l'espace physique de la photographie, à travers des projections, et avec la durée du temps de contemplation de l'image, à travers des techniques de ralentissement ou d'accélération de l'image. Plusieurs de ces changements sont rendus possibles grâce à l'ordinateur, à l'écran et aux logiciels de traitement de l'image qui permettent aux artistes de jouer et de partager leurs connaissances et leurs créations de manière beaucoup plus rapide qu'auparavant, mais aussi grâce aux changements et aux demandes de notre société.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

« Il existe des choses connues et des choses inconnues, et entre elles il y a les portes de la perception. »

Aldous Huxley

3.1 Introduction

Dans le but d'approfondir notre objet d'analyse et de répondre à nos questions de recherche, nous avons adopté une démarche méthodologique axée sur l'observation directe, c'est-à-dire basée sur une relation profonde du chercheur, par soi-même, à son objet d'analyse – qui, dans ce mémoire, est *les nouvelles images*. Cette démarche (qui sera expliquée avec plus de détails par la suite) a été également renforcée par une démarche inductive, au sens suivant:

Dans le contexte d'une démarche inductive, l'élaboration de la problématique ne s'effectue pas à partir de la structuration de concepts et de propositions générales mais se réalise dans la formulation itérative de questions à partir du sens donné à une situation concrète. (Chevrier, 2009, p. 73)

Cela signifie que notre démarche méthodologique s'est déroulée en cinq temps :

- 1) La formulation de la problématique de façon provisoire, c'est-à-dire que notre compréhension des enjeux par rapport à la photographie artistique

contemporaine peut être modifiée au fil de la démarche, car elle n'est pas déterminante;

- 2) Établir un corpus d'image, documenter dans un cahier de bord nos impressions et réaliser une prise de vue des installations;
- 3) L'observation directe des œuvres originales et la collecte de données;
- 4) L'analyse des œuvres observées et mises en relation avec les idées des théoriciens et des penseurs;
- 5) La reformulation des questions de recherche en fonction des prises de conscience effectuées au cours de la collecte de données et de l'analyse préliminaire des œuvres et des théories.

Nous empruntons le schéma utilisé par Jacques Chevrier (2009) pour exemplifier notre démarche méthodologique :

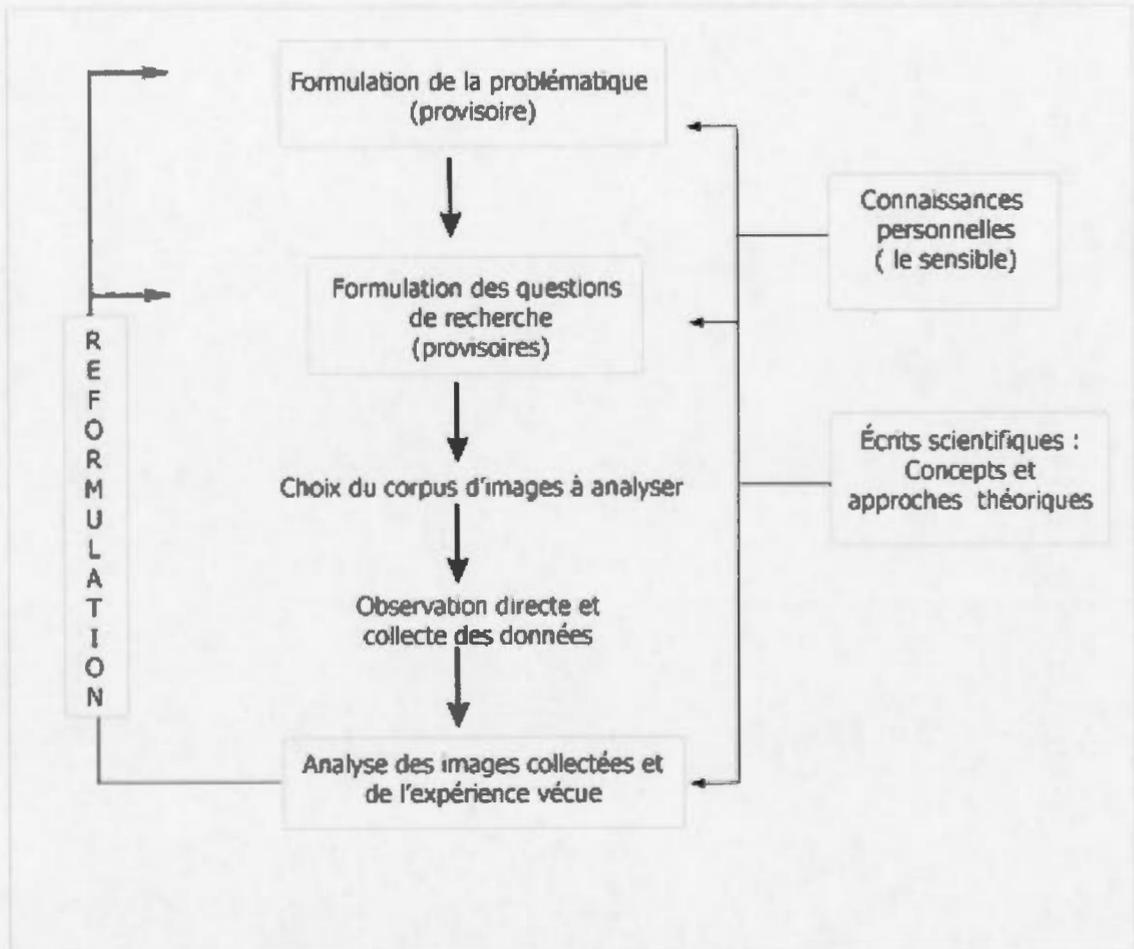


Tableau 1.0 - Démarche méthodologique

3.2 Proposition de la démarche qualitative

Selon Yves de Champlain (2011), généralement, dans une démarche qualitative, le chercheur s'intéresse aux aspects plus subjectifs de l'expérience humaine et, conséquemment, la subjectivité propre du chercheur doit être considérée également.

De façon générale, les démarches qualitatives de recherche constituent un choix fondé sur le rapport à l'expérience. Le chercheur qui s'engage dans une démarche qualitative considère que les données objectives recevables dans le cadre d'une démarche quantitative de recherche ne lui conviennent pas ou ne lui suffisent pas. Le chercheur s'intéresse en ce sens à des aspects plus subjectifs de l'expérience humaine. (De Champlain, 2011, p. 52)

Dans ce mémoire, afin de ne pas limiter nos champs d'analyse, nous choisissons de ne pas restreindre notre méthodologie aux aspects purement phénoménologiques. Si la phénoménologie husserlienne peut sembler la plus pertinente, elle (en tant que connaissance eidétique) se concentre sur le phénomène même et sur son origine. Elle cherche donc l'essence pure des objets. De cette façon, notre intention n'est pas de rester sur la caractéristique ontologique et indicielle de l'image photographique (de son origine), au contraire, c'est plutôt d'explorer les nouvelles possibilités de présentation spatio-temporelle et d'expériences esthétiques offertes par les *nouvelles images*. Ainsi, nous jugeons cette méthode insuffisante.

Alors, ce que nous trouvons plus pertinent dans ce mémoire c'est d'utiliser une approche méthodologique axée sur les techniques d'« observation active ». Il s'agit d'une méthode de recherche qualitative par laquelle le chercheur recueille des données de nature descriptive en participant aux événements ou à un groupe qu'il étudie. Ce que nous voulons souligner ici, c'est l'importance d'une observation directe propre au chercheur. En tant que chercheur, nous devons nous placer en situation de relation directe avec l'image et nous familiariser avec les technologies qui la supportent. Ainsi, nous ne pouvons pas nous contenter de décrire de loin les *nouvelles images* pour comprendre les changements par rapport à cet artefact, mais nous devons aussi les observer « activement ». Cela pourrait vouloir dire de réaliser leur visionnement dans des conditions qui respectent les modalités d'appropriation prévues par l'auteur. Par exemple, si l'œuvre requiert la présence de l'observateur et sa participation, alors nous serons appelées à nous déplacer physiquement dans le lieu

de diffusion et à interagir avec la proposition. Pas question de se contenter d'une forme de consommation par voie déléguée.

L'observation directe est aussi partagée par d'autres chercheurs qui travaillent avec la question de l'expérience esthétique et avec les objets artistiques. De plus, la croissance des médias et réseaux numériques a notamment renforcé ces techniques d'observation. Cette technique consiste à collecter des données en utilisant divers supports numériques, c'est-à-dire que la collecte peut être faite sur un terrain physique, mais aussi sur l'ordinateur. La chercheuse américaine en histoire de l'art Katja Kwastek (2013) a souligné, par exemple, l'importance de l'utilisation d'une méthode ancrée sur l'observation active afin de mieux comprendre les questions liées aux phénomènes contemporains :

I want to elaborate criteria – based on the concrete observation of exemplary artistic projects – that facilitate the description and analyses of interactive art. The combination of theoretical deliberations with case studies opens up the question as to how the object of investigations can be accessed. Descriptive and analytical tools, even if they rest on carefully constructed theoretical foundations, still tell us nothing about how the object of study can be encountered in practice. How can an artwork based on innumerable new realization of an interaction proposition be pinned down in a written description?

(...) The analysis of interactive media art on the basis of participatory (self-) observation is actually less problematic than the study of social interactions because, unlike human actors, technical systems are not influenced by the fact that their interaction partner is a scientific observer rather than a normal participant. However, the researcher still has the task of reconciling his own involvement in the action with the goal of scientific observation. This question of the possibility of (or necessity for) aesthetic distance equally concerns the aesthetic experience of the recipient, however. In any case, self-observation is an important component of the description and analysis of interactive art. (Kwastek, 2013, p. 65)

De plus, nous trouvons important d'avoir une approche sémio-pragmatique (ou contextuelle) par rapport à l'objet analysé, c'est-à-dire que nous trouvons important

de considérer les caractéristiques propres à l'image, mais aussi d'analyser le contexte dans lequel elles sont produites, diffusées et observées. Selon Roger Odin (1983), pour comprendre le langage des images, il faut :

(...) Effectuer des opérations dont la nature et l'ordre dans lesquelles elles doivent être exécutées ne sont pas indiquées dans l'image elle-même. Autrement dit, toute lecture d'image consiste dans « l'application » sur l'image, de processus qui lui sont, en eux-mêmes, extérieurs; la lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte interne, mais d'une contrainte culturelle. (Odin, 1983, p. 68)

En somme, pour comprendre le langage des images, il faut aussi procéder à une lecture extérieure de l'image. Par ailleurs, considérant que notre objet d'étude est la *nouvelle image* qui traverse le champ de la subjectivation et qui opère dans la sensibilité et dans les affects des observateurs, il va de soi que, en tant que chercheur participatif, il sera aussi touché par cette subjectivation, mais il doit savoir adopter une attitude active et critique par rapport à l'objet analysé.

3.3 Définition du corpus d'images

Une fois décidé que ce qui nous intéresse dans ce mémoire ce sont les photographies contemporaines créées à des fins artistiques et qui, en même temps, bouleversent les rapports traditionnels, c'est-à-dire celles qui vont au-delà du contexte traditionnel en dépassant la condition d'objet achevé en invitant la participation des observateurs à l'œuvre (appelée dans ce mémoire *les nouvelles images*), nous avons choisi de faire l'observation active et directe des œuvres pendant trois mois.

Alors, pendant les mois de décembre 2014 et janvier et février 2015, la chercheuse a sélectionné les installations photographiques à Montréal où l'artiste proposait aux spectateurs une nouvelle expérience à partir des singularités présentes dans les œuvres photographiques - soit spatiales, soit temporelles ou soit les deux. Ces œuvres ont été exposées notamment au Musée d'Art Contemporain (MAC - lors de la Biennale de Montréal), au Centre de l'Image contemporaine (VOX), à la Place des Arts (lors du festival Montréal en Lumière, Nuit Blanche et Art Souterrain), à l'Institut Goethe, à la Galerie Hugues Charbonneau, au Monument National et au Musée Pointe-à-Callière.

De cette façon, nous avons utilisé les descriptions écrites par les artistes qui annonçaient une « nouveauté » dans ces œuvres photographiques. À l'exemple de l'œuvre *Irréversible* de l'artiste Alain Paiement qui annonçait : « Les images manipulées émergent ainsi sur fonds noirs, indiciblement entre photographie et images en mouvement, brouillant notre perception du temps qui semble ici distendu, déstructuré » ou l'œuvre *Inside Out* créée par Marlon Schumacher en collaboration avec Graham Boyes et John Sullivan :

Inside Out amènera le visiteur à réfléchir aux différentes visions, parfois contradictoires, que propose la culture du Web telles que les activités de surveillance ainsi que la distribution d'informations personnelles sur les réseaux sociaux. Un photomaton et une cabine téléphonique serviront de points de convergence pour faire combiner les différentes données identitaires (visuelles et sonores) des visiteurs et créer un environnement audiovisuel qui sera diffusé dans trois espaces inter-reliés.

Ayant visité un total de onze expositions, la chercheuse a écrit les expériences vécues dans son cahier de bord et a fait aussi l'enregistrement photographique des œuvres afin de s'en servir comme exemples dans cette recherche. Néanmoins, seulement six d'entre elles ont effectivement présenté une forme d'innovation significative qui, en sollicitant un corps actif, produit une déstabilisation chez les observateurs. En

complément à ces visites, pendant les mêmes mois, la chercheuse a également sélectionné d'autres œuvres photographiques disponibles en ligne qui démontraient de manière significative les changements spatio-temporels proposés par les artistes contemporains.

La constitution du corpus d'images a donc été effectuée à partir des critères suivants :

1. Pour les installations photographiques (présentées sous forme de projections et d'images rétroéclairées) :
 - a. Avoir dans la description de l'œuvre un indicatif qu'elle jouerait avec les sensibilités des observateurs en les déstabilisant;
 - b. Être actuelles. Cela veut dire que, en même temps que ces installations photographiques utilisent des moyens techniques récents, elles n'ont jamais été diffusées avant. Pour savoir si elles n'étaient pas diffusées auparavant, nous avons utilisé les informations des descriptions des œuvres écrites par les artistes eux-mêmes.

2. Pour les photographies en ligne :
 - a. Avoir un changement spatio-temporel visible et significatif dans le sens qu'il soit capable de provoquer une déstabilisation ou un inconfort à l'observateur;
 - b. Avoir une notoriété dans le champ artistique ou social international, c'est-à-dire que l'œuvre a été exposée dans plusieurs pays.

Finalement, pendant les visites aux expositions, la chercheuse a utilisé le cahier de bord pour prendre note des singularités des œuvres et de l'expérience vécue dans

chacune de ces expositions afin de les comparer avec ce que l'artiste a proposé et les théories retenues. De plus, ce cahier de bord a servi également pour décrire les différents comportements des autres visiteurs tels que leurs implications aux œuvres et leurs réactions à voir ces *nouvelles images*.

3.4 Méthodes et théoriciens retenus

Comme mentionné précédemment, nous avons, à partir de la démarche inductive, déroulé notre méthodologie en cinq temps : formulation provisoire de la problématique, définition du corpus d'images, observation directe des images, analyse des œuvres et reformulations théoriques. Nous avons ainsi appliqué « une approche dynamique », constituée *d'allers-retours* entre les concepts et les œuvres artistiques expressives. Cela veut dire que même si nous avons au début quelques pistes de réflexion, après l'observation active et directe des œuvres, les théories et les concepts ont été repensés et reformulés. De même, les reformulations théoriques ont fait changer notre regard par rapport aux œuvres analysées provoquant un retour nécessaire sur celles-ci. C'est pourquoi nous jugeons important l'introduction des exemples des œuvres à l'intérieur de ce mémoire pendant les présentations des concepts. En les exposant de cette façon, nous souhaitons faciliter la compréhension des concepts aux lecteurs.

Voir le schéma ci-dessous :

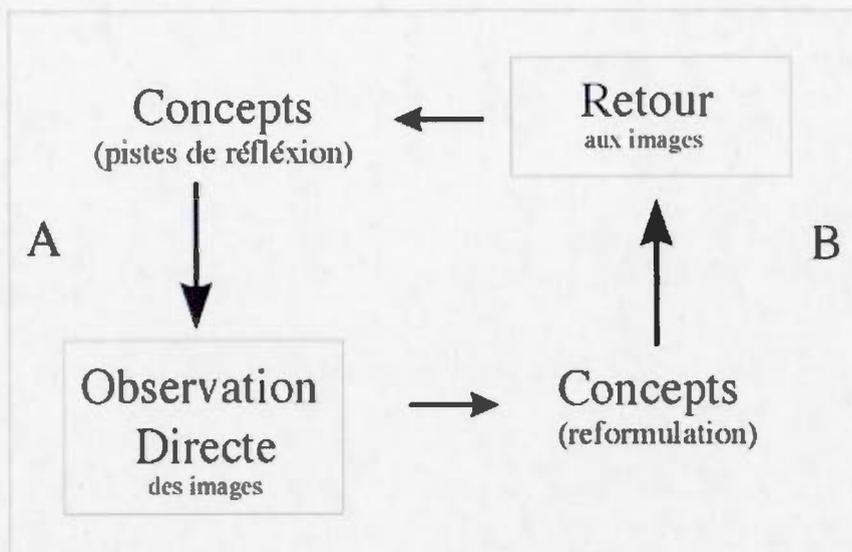


Tableau 1.1 – Approche dynamique constituée d’allers-retours

Par rapport aux penseurs choisis, vu que nous avons abordé l’image photographique au même titre qu’un objet technique porteur d’individuations et de subjectivations, nous avons travaillé avec les idées des penseurs qui partagent cette pensée ontogénétique, notamment Gilbert Simondon et Gilles Deleuze. De plus, étant donné que notre objet d’analyse, *les nouvelles images*, est une photographie artistique présentée depuis les années 90, nous choisissons comme complément aux idées de ces théoriciens, d’autres auteurs plus contemporains, car ils analysent les images en tenant compte des derniers changements que ces objets ont subis.

Parmi ces théoriciens, nous avons consulté principalement des auteurs canadiens, français et brésiliens. Ce choix s’est imposé non seulement à cause de la proximité avec la langue française et portugaise de la chercheuse, mais aussi parce que ces pays sont ceux où les pôles de recherche sur nos sujets sont les plus développés. Nous avons également utilisé des auteurs et des œuvres d’autres origines telles qu’américaine, mexicaine, argentine ou allemande à cause de leur notoriété artistique internationale.

Si d'un côté l'observation active nous a permis de réaliser la collecte de données et de vivre l'expérience inaugurale proposée par les *nouvelles images*, d'un autre côté les théoriciens et les penseurs nous ont permis de mieux comprendre cet objet et de mieux l'explorer avec des bases théoriques solides. Alors, à l'aide de la méthodologie choisie nous étions en mesure de répondre aux questions de recherche proposées en même temps que d'assurer la vérité et l'authenticité dans ce mémoire.

CHAPITRE IV

ANALYSE ET DISCUSSION

« La photographie n'appelle pas une pratique et une esthétique de la répétition ou de la similitude, mais une pratique et une esthétique de l'interprétation et de la différence. »

François Soulages

4.1 Introduction

Afin d'approfondir les singularités des images photographiques artistiques présentées par les artistes contemporains et de connaître les nouvelles possibilités d'expérience offertes par ces images aux observateurs, dans ce chapitre, nous exposerons quelques exemples de *nouvelles images* qui ont été collectées lors de notre visite aux expositions de Montréal. À travers cette démarche méthodologique, nous avons recueilli les données, écrites et photographiques, afin d'en dresser un meilleur portrait entre les théories et les œuvres. Alors, ce que nous proposons dans ce chapitre est d'en faire une analyse et une discussion approfondie de notre objet d'analyse, à travers les œuvres sélectionnées.

4.2 Les singularités des *nouvelles images*

4.2.1 Les formes et les forces artistico-politiques de la *nouvelle image*

Même si le rôle et la visibilité de la photographie changent déjà avec l'art conceptuel, le Land Art et l'art corporel, c'est seulement à partir des années 80 que celle-ci dépasse la fonction d'outil pour devenir le matériau central de plusieurs œuvres. Ici, les *artistes-photographes* maîtrisent parfaitement le procédé, ce qui rend une excellente qualité technique des images dans des tailles variées, parfois même monumentales. Par contre, c'est dans les années 90, en effet, que le spectateur est convié à renouveler son rapport à l'œuvre photographique. La photographie passe de l'objet central, inerte et achevé à un processus, à être un objet actif et interactif, car il est dans la relation *objet-sujet*, que l'œuvre existe et qu'elle acquiert un signifié. Le rôle de l'artiste-photographe consiste désormais « à proposer un dispositif, à offrir des opportunités dont le public peut s'emparer pour que quelque chose devienne, non pas une chose, mais une relation en constant devenir : un être-là-ensemble qui agit sur le comportement ». (Rouillé, 2005, p. 471). Cela arrive principalement parce que c'est à partir des années 90 que les ordinateurs gagnent en performance et que les logiciels possèdent des capacités nouvelles pour la photographie. De plus, depuis l'arrivée d'Internet en 1995, il existe un fort développement des technologies et un nombre croissant de logiciels destinés exclusivement aux photographies numériques. Le croisement entre la facilité d'échange de connaissances technologiques et les nouvelles possibilités de création cause un fort impact sur les pratiques photographiques contemporaines, surtout celles à des fins artistiques.

C'est donc à ce moment qu'apparaissent les images qui nous appelons ici *nouvelle images*. Ces images « n'ont pas pour principal projet de reproduire le visible, mais celui de rendre visible quelque chose du monde, quelque chose qui n'est pas

nécessairement de l'ordre du visible » (Rouillé, 2005, p. 382). Cela veut dire que, différemment des photographies à des fins documentaires, ces images s'éloignent de l'idée que la photographie incarne la « neutralité objective ». De plus, grâce aux ordinateurs et à leurs possibilités technologiques, elles jouent aussi avec d'autres formes de présentation de l'image, comme nous le verrons à l'aide des exemples suivants.

Nous avons, dans la démarche de l'artiste américain d'origine polonaise Krzysztof Wodiczko, un bon exemple d'autres possibilités que le multimédia et les logiciels offrent à la pratique photographique artistique contemporaine. À travers des projections photographiques projetées sur les bâtiments symboles du pouvoir - tels que les mémoriaux, les banques, les musées, etc. -, Wodiczko transforme ses œuvres en une source majeure d'engagement social, car les monuments deviennent des métaphores axées sur des contradictions de la vie sociale et politique. Pour cet artiste-photographe, les bâtiments publics et les édifices sont des réglementateurs de nos mouvements et de nos corps, alors qu'ils orientent nos sensations, structurent nos inconscients et contribuent à définir nos places dans la société. Ainsi, à partir des projections photographiques faites pendant la nuit, Wodiczko essaie de rendre explicite la fonction implicite de chaque bâtiment et oblige une posture critique chez les observateurs de ses œuvres, car c'est seulement de cette façon qu'ils pourraient les saisir.



Figure 3.1 - Abraham Lincoln: War Veteran Projection, 2012
Public projection: Union Square, New York, 2012.



Figure 3.2 – *Homeless Projection*, 2014
Public projection: Place des Arts, Montreal.

À partir des projections photographiques qui allient images et paroles, l'artiste cherche à créer des métaphores sur les contradictions de la vie sociale et politique, car les bâtiments contribuent à définir la place des sujets dans la société. Par exemple, l'œuvre *Homeless Projection* exposée à la Place des Arts (**Figure 3.2**). À travers de cette projection, l'artiste a le but de donner corps et voix aux sans-abri du quartier. Il espère créer ainsi une *réflexion critique chez les observateurs*.

L'utilisation de la photographie en tant qu'objet politique n'est pas une exclusivité de la photographie contemporaine (à l'exemple des images placardées sur les murs de la ville). Néanmoins, ce qui change avec la *nouvelle image* est son utilisation dans une logique collective et dynamique qui exige plus qu'une implication intellectuelle des observateurs. Elle exige aussi une action concrète, corporelle, des observateurs, sans laquelle l'œuvre n'existerait pas. C'est cela qui renforce encore plus le pouvoir de l'œuvre en tant qu'instrument *artistico-politique*.

L'image n'est plus un objet inerte à contempler, ni d'ailleurs en elle-même un instrument politique. Ce n'est qu'insérée dans l'action ou la lutte qu'elle peut produire des effets politiques; ce n'est que portée par des individus ou des groupes qu'elle prend vie et qu'elle génère en retour du sens. (Rouillé, 2005, p. 541)

Nous pouvons percevoir également que dans les deux exemples donnés, la projection photographique n'a pas la forme figée d'un carré, comme celle des photographies documentaires. Ici, la projection photographique acquiert une forme sculpturale, celle du monument choisi. Ainsi, en se réappropriant le milieu, *ces projections sont capables de modifier l'espace dans sa conception autant physique que politique en même temps*.

Au festival *Nuit Blanche* 2015 à Montréal, quelques artistes en ont profité pour présenter des œuvres qui soulèvent des interrogations par rapport aux nombreux dispositifs de sécurité mis en place dans notre société pour assurer la protection des

citoyens. Nous présenterons plus bas deux exemples d'installations photographiques présentées dans le cadre de cet événement qui, à partir de la coproduction, a rendu à l'image ce pouvoir *artistico-politique*.

La première est le projet *Inside Out* (2015) créé par Marlon Schumacher, en collaboration avec Graham Boyes et John Sullivan (<http://insideout-project.com/>). Selon l'auteur, l'objectif de cette installation participative est d'amener les observateurs à réfléchir aux différentes visions, parfois contradictoires, que propose la culture du *web* telles que les activités de surveillance ainsi que la distribution d'informations personnelles sur les réseaux sociaux. Pour cela, ils ont installé un photomaton²³ dans une première salle où le visiteur était invité à s'y faire photographier. Une fois la photo prise, elle était reconstruite d'une manière combinatoire telle que les techniques de photomosaïque (dans lesquelles des images de plus grande échelle sont approchées par combinaison d'images à plus petite échelle), à l'aide des fichiers photographiques des visiteurs précédents (comme une sorte de banque de données), pour former le visage de la personne photographiée. L'image était ainsi synthétisée et projetée en temps réel sur un écran de projection semi-transparent sur une fenêtre, ce qui permettait sa visualisation autant de l'intérieur que de l'extérieur de la salle (visible ainsi aux passants dans la rue). Ce visage qui était formé à partir d'autres petites photos enregistrées auparavant et stockées sur la banque de données de l'ordinateur, invite l'observateur à devenir participant vu que l'image existe seulement dans la coproduction. Le sujet participant était également invité à regarder le résultat de son visage avec une meilleure définition, sur le site *Twitter*²⁴ du projet.

²³ Photomaton est un nom donné aux cabines pour prendre des photos.

²⁴ *Twitter* est un outil de microblogage géré par l'entreprise Twitter Inc. Il permet à un utilisateur d'envoyer gratuitement de brefs messages, appelés *tweets*, sur Internet.



Figure 3.3 - *Inside Out* (2015) - Le photomaton



Figure 3.4 - *Inside Out* (2015) – Projection du visage d'une seule personne.
Goethe Institut – Montréal

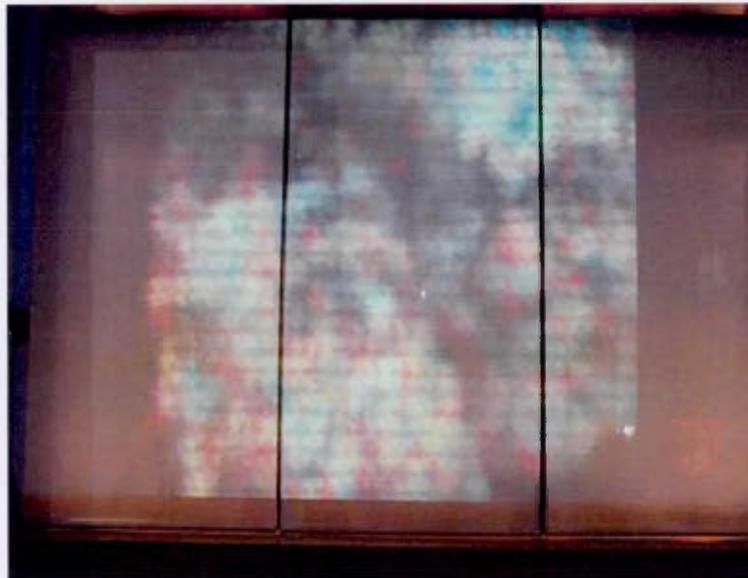


Figure 3.5 - *Inside Out (2015)* – Projection du visage d'un couple
Goethe Institut – Montréal

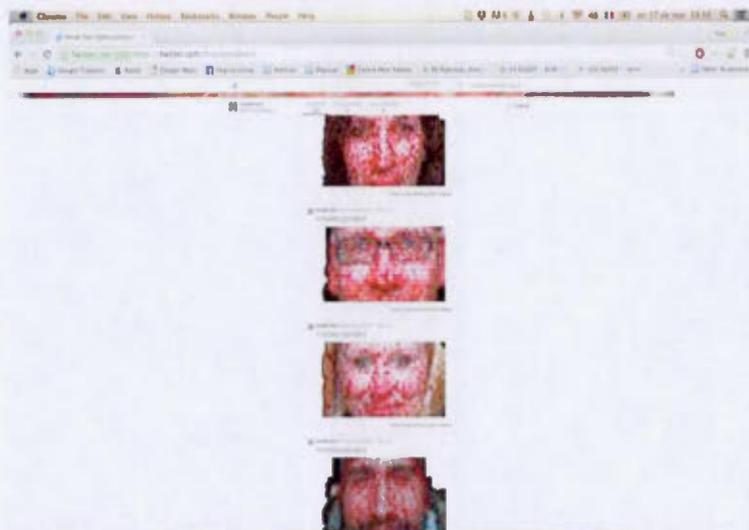


Figure 3.6 - *Inside Out (2015)* – La vue des visages sur Twitter

Cette *nouvelle image* est un processus d'accumulation continu et jamais terminé dans la mesure où à chaque nouvelle image prise dans la cabine de photo, la base de

données se développe. L'auteur veut aussi avec cette « œuvre ouverte » faire un parallèle et une critique au *Big Data*²⁵.

Media channels and digital networks condition our communication and culture. Through free services for interaction and communication via digital networks, personal user data has become what makes up most of the content and capital in the internet, which is collected, hosted, and sold to the highest bidder. (<http://insideout-project.com/>)

Le deuxième exemple est l'installation interactive *Make-A-move* (2015) de l'artiste Pat Badani (<http://www.patbadani.net/>). Dans cette installation photographique nous voyons deux portraits animés, d'un homme et d'une femme, qui réagissent en bougeant les yeux quand les passants se déplacent devant l'image. Les yeux observent et suivent les observateurs.



Figure 3.7 - *Make-A-Move* (2015)
Place des Arts – Montréal

²⁵ *Big data* est un terme informatique pour désigner le volume d'ensembles de données dans les systèmes d'information et qui, en raison de son augmentation constante, devient difficile à être traité.



Figure 3.8 - *Make-A-Move* (2015)
Place des Arts – Montréal

À partir de la présence du mouvement dans une image qui, originalement est statique, l'artiste essaie de proposer aux observateurs « la passivité, la suspicion, la surprise ou la peur » et de les inviter à un jeu de cause à effet. D'une manière ludique, Badani pose aux observateurs quelques questions sur l'observation mutuelle et les coûts personnels, collectifs et psychologiques des mécanismes électroniques qui surveillent nos données tous les jours.

Ces deux œuvres photographiques démontrent également comment les artistes-photographes peuvent utiliser leur « savoir-faire » technologique afin d'expérimenter d'autres possibilités de présenter l'image photographique et de souligner leurs singularités. De plus, elles incitent ainsi le corps à jouer et à expérimenter les possibilités offertes par les images. En renforçant ces singularités, *la nouvelle image* fortifie aussi son caractère subjectif et collectif.

Au fur et à mesure que les ordinateurs donnent la capacité de voir des images plus proches de la réalité, par leurs formes et leurs mouvements, et d'interagir instantanément avec celui qui les regarde, les utilisateurs ont de plus en plus l'impression de pénétrer à l'intérieur de véritables mondes, virtuels sans doute, mais autonomes, complexes et résistants comme tout objet réel. Ils ont découvert un nouvel espace, une autre dimension du réel. (Couchot, 1998, p. 146)

Nous allons également reprendre un exemple donné par André Rouillé (2005) dans son livre *La photographie entre document et l'art contemporain* pour exemplifier d'une autre façon le pouvoir politique et participatif que la photographie artistique peut acquérir quand elle laisse le statut documentaire et se présente sous la forme d'installation dans un espace public. Rouillé cite qu'en utilisant le même sujet, les photographes faites à la mine d'or de Serra Pelada au Brésil, les artistes Alfredo Jaar et Sebastião Salgado ont réalisé et présenté deux travaux complètement différents. D'un côté, Salgado avec son approche documentaire, transmet aux observateurs la triste réalité de la condition d'extraction et du travail des hommes dans les mines à

partir de photographies « traditionnelles ». Même si Salgado est reconnu pour sa façon exceptionnelle d'utiliser les cadrages sophistiqués, la lumière et les noirs et les blancs pour toucher le spectateur et lui faire ressentir la profonde inhumanité d'une situation d'un autre âge, ces photographies restent du domaine des photographies documentaires. D'un autre côté, Alfredo Jaar procède, lui, d'une autre façon. À partir d'une installation photographique publique, dans le métro de New York, il a exposé les photographies qu'il a faites dans les mines en les juxtaposant à des panneaux qui indiquaient le cours de l'or sur les différentes bourses du monde. De cette façon, il voulait imposer aux passants une réflexion sur ces deux situations opposées dans le monde : la pauvreté et la richesse. Rouillé souligne la différence entre ces deux photographes comme suit :

Salgado et Jaar se distinguent ainsi comme le cliché autosuffisant et l'installation, le noir et la couleur, la presse et monde de l'art, le document et l'œuvre. Mais surtout, le spectateur n'est pas sollicité de la même manière par l'un et par l'autre : la réception émotive sollicitée par Salgado s'oppose à la participation et à la réflexion stimulées par Jaar. (Rouillé, 2005, p. 583)

En résumé, les exemples des *nouvelles images* collectées et exposées jusqu'à maintenant renforcent la présence de quelques singularités telles que : *les forces politiques et sociales appartiennent aux images; les possibles changements spatiaux; et l'importance d'une implication intellectuelle et corporelle des observateurs aux œuvres.*

4.2.2 Le mouvement et le changement temporel de la *nouvelle image*

Comme nous l'avons vu avec la pensée deleuzienne, présentée au chapitre précédent, la rencontre du sujet et de l'objet dans un événement, présuppose l'existence d'un temps non chronologique dans lequel coexistent le passé, le présent et le futur : un passé qui n'est pas antérieur au présent et qui se maintient, un présent qui passe et un futur qui est un présent en *devenir*. Ce temps libre du mouvement cardinal est un temps pur et vide, et appartient à la subjectivation des sujets et à un virtuel qui s'actualise. Les artistes contemporaines créent les singularités temporelles qui dépendent de l'implication des sujets et, de la même façon que les changements spatiaux invitent le corps à jouer avec l'image, les changements temporels y contribuent aussi.

L'artiste, professeur et chercheur montréalais Alain Paiement est un de ces créateurs. À travers l'exposition *Irréversibles* (2014), Paiement a fait une réflexion ouverte sur la perception du temps et notre approche de la nature. L'œuvre *Lunes Asynchrones*, présentée lors de cette exposition à la Galerie Hugues Charbonneau, est une projection de deux prises de vues asynchrones - c'est-à-dire qu'elles n'ont pas la même vitesse -, de méduses en train de se nourrir de microplanctons. Ces images qui ont été prises à des périodes et dans des endroits différents, ont été manipulées et traitées sur un fond noir pour qu'on ne puisse pas discerner les passages entre les images photographiques et celles en mouvement. En mélangeant ces images et en les exposant sous forme de vidéo continue, l'artiste brouille notre perception du temps qui semble distendu et déstructuré.



Figure 3.9 - *Lunes Asynchrones* (2014)
Galerie Hugues Charbonneau - Montréal

De cette façon, cette projection exige un prolongement de notre regard. Nous sommes invités à plonger dans l'océan et à suivre la « danse » des méduses. Comme ce ballet est fluide et constant, l'œuvre évoque également une perception infinie provoquée par un temps élargi. Au cours d'un bref moment de la projection, il y avait une pause de l'image pour nous rappeler que cette animation provient, en effet, d'un travail sur des images fixes. Cette perception est seulement envisageable si nous disposons du temps nécessaire pour saisir cette œuvre et y réfléchir. Si nous plongeons dans la durée de l'événement.

À travers des projections et des installations, les *nouvelles images* interpellent un observateur plus attentif (en relation à la durée) et plus disponible (en relation à ses affects), puisque c'est seulement en se réservant du temps pour faire partie de l'œuvre qu'il serait capable de comprendre les temps *déconstruits* présents dans ces images,

c'est-à-dire le temps qui n'est pas d'ordre chronologique, de l'horloge, mais le temps qui appartient à la subjectivation de chacun. Selon Antonio Fatorelli (2013), lorsque les images statiques permettent au sujet un plus grand temps d'observation, elles lui permettent aussi une possibilité d'avoir un parcours qui peut aller de l'observation désintéressée à la mobilisation immersive, du regard fortuit à l'attention prolongée. Toujours selon lui, ce qui donne la particularité au temps d'observation des images statiques, c'est la possibilité de contrôle et l'intentionnalité du sujet. Il peut réduire ou distendre le temps selon sa volonté, de sorte que dans les images avec un mouvement (comme celle de Paiement), l'observateur est captif du flux régulier et irréversible de la projection.

Bref, les *nouvelles images*, à travers des dispositifs multimédiatiques créent des singularités spatio-temporelles dans les images et permettent aux observateurs d'assister à la constitution de l'œuvre au moment où elle se fait. Ils sont ainsi invités à vivre une nouvelle expérience. « Contrairement aux photographies analogiques où l'observateur se voit enjoint de ne toucher que les bords de peur que ses doigts ne maculent le cliché, le lecteur d'images numériques est invité à y pénétrer ». (Ritchin, 2010, p. 74)

4.3 Des expériences esthétiques inaugurales

Selon le philosophe de la réception esthétique Jean-Marie Schaeffer (1996), « une expérience esthétique résulte d'une modalité de fonctionnement spécifique de l'appareil cognitif, prolongeant la relation, satisfaisante en elle-même, avec un objet ». (Schaeffer cité dans Foisy *et al.*, 2009, p. 16) C'est pourquoi la relation esthétique dépend de l'attitude et de l'intérêt que les sujets ont face à un objet. Il

ajoute aussi que nous devons distinguer l'appréciation esthétique du jugement esthétique puisque :

L'appréciation esthétique serait fondée sur la motivation à prolonger l'expérience réceptive. Quand un jugement esthétique est évaluatif (...) un jugement est esthétique s'il se fonde sur l'appréciation esthétique, mais l'appréciation esthétique (positive ou négative) n'a nullement besoin de s'explicitier en jugement, puisqu'elle est un trait inhérent de l'expérience en question. (*Ibid.*, p. 17)

Bref, la dimension esthétique est une propriété relationnelle et non une propriété de l'objet. Pour qu'il y ait expérience, l'objet doit être mis en relation avec un récepteur (ou l'observateur) et ce dernier détient des connaissances le rendant apte à reconnaître cette complexité et cette unité. Une œuvre d'art propose donc une expérience esthétique, mais ne garantit pas la qualité de cette expérience, de même que l'expérience esthétique ne peut pas garantir la qualité d'une œuvre. « En fait, la satisfaction esthétique est liée à une accentuation de l'attention, mais n'entraîne pas nécessairement un jugement de plaisir, puisque d'une expérience esthétique peut naître un sentiment d'inconfort, de déception et de tristesse ». (*Ibid.*)

Une œuvre renforce ainsi le sensible qui se produit dans le champ esthétique, ce qui s'offre à l'expérience sensorielle. Cette expérience peut être médiatisée par l'art ou par d'autres moyens (comme la publicité ou la presse) mais le privilège de l'art est qu'il réside dans la volonté exclusive et délibérée de montrer le sensible, de proposer des expériences possibles. « C'est donc à l'art qu'il revient d'établir le lien entre l'esthétique et le domaine du « montrer » ». (Deloche, 2001, p. 18)

En reprenant la question de la virtualité deleuzienne, Deloche (2001) souligne qu'il faut voir l'art en tant que possibilité de *virtualisation du sensible*, car « virtualiser le sensible », c'est l'arracher à la chose qui le supporte et le libérer de l'anecdote. Pour cela, nous devons chercher la virtualité de l'art, non pas dans l'irréalité ou

l'immatérialité, mais dans la dimension empirique même du sensible, « montrer le sensible par un artefact ». Il explique également qu'à travers l'art, nous libérons la fonction usuelle de l'objet :

En ce sens, l'art est libération de la Figure, comme l'explique Deleuze, il dissocie la Figure de la figuration, au sens où la figuration est la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter. Ce qui veut dire que le plasticien détache le sensible de sa fonction utilitaire usuelle, et en le libérant, il lui confère une sorte de réalité fantasmique, une surréalité, par laquelle nous découvrons un monde plus vrai que le monde de nos perceptions. (*Ibid.*, p. 151)

Selon Deloche (2001), pour Deleuze l'artiste est moteur, inventeur et créateur d'affects à partir des visions et des percepts qu'ils offrent aux observateurs. De cette façon, l'art détache les percepts des perceptions et les affects des affections, ce qui signifie qu'un percept ne renvoie à aucun objet perçu, tout comme un affect ne renvoie à aucun sujet affecté. Cela entraîne un monde libéré de représentation où les sensations sont possibles et ouvertes pour s'actualiser.

De plus, Andreia Oliveira (2012) affirme que les arts « sauvent » les techniques et technologies dans le contexte culturel afin de transgresser leur finalité et leur fonction première par d'autres modes d'appréhension, parce que l'artiste entre dans la genèse des objets afin de les retravailler conjointement avec son *faire techno-esthétique*²⁶. Cela serait possible non par la subjectivité ou « l'inspiration transcendante » de l'artiste, mais grâce aux conditions hétérogènes du *faire*. Voici son explication :

C'est l'étude sur la technologie qui mène aux modes de production d'une œuvre, elle-même. (...) Don Ihde insiste que les corps humains et les technologies coexistent l'un avec l'autre en relation aux projets particuliers ou de la vie. Dans la mesure où j'utilise une technologie, je suis aussi utilisé par elle. (Haraway in Jones cité dans Oliveira, 2012, p. 106)

²⁶ Terme utilisé par l'auteure pour définir l'habilité, les *savoir-faire* technologiques et esthétiques des artistes.

Alors, comprendre le processus d'individuation de l'art - qui inclut la photographie -, c'est le saisir comme une relation *humain-machine-œuvre-milieu* insérée dans une culture technique. C'est penser à l'existence de ces objets *techno-esthétiques* au niveau philosophique, c'est-à-dire au-delà de l'individuation physique.

La technologie doit être pensée comme des interfaces technologiques qui créent de la subjectivité et déterminent des manières d'agir et de sentir, de la même façon que les sujets créent les technologies à partir de leurs besoins et désirs. De cette manière, nous ne pouvons pas séparer le sujet de la machine. Le processus de subjectivation est simultanément constitué par des sujets et des machines à partir d'actions sociales. « La technologie peut être incorporée à la culture si la relation homme et machine n'établit pas le niveau d'infériorité ou de supériorité de chacun, c'est-à-dire, s'il existe une relation de réciprocité sociale ». (*Ibid.*)

C'est pourquoi Edmond Couchot (1998) affirme que « de toutes les hybridations vers lesquelles le numérique incline, c'est l'hybridation du sujet et de la machine, à travers les interfaces, qui est la plus violente et la plus décisive ». Il explique comme suit :

Violente, parce qu'elle projette le sujet - aussi bien l'auteur de l'œuvre que le spectateur, l'artiste que l'amateur d'art -, dans une situation nouvelle où il est mis instamment en demeure de se redéfinir; décisive, parce que l'émergence de ce que l'on pourra appeler un art de l'hybridation dépend d'elle. (Couchot, 1998, p. 226)

L'altération du sujet se produit donc dans tous les cas où il se retrouve dans une situation de face à face avec la machine parce que les possibilités d'action, quant à ce dispositif, se démultiplient.

Toujours selon Oliveira (2012), même si les technologies ont des caractéristiques générales, leur usage possède des aspects spécifiques qui permettent l'apparition de singularités. Cet aspect spécifique, c'est ce que Simondon appelle la *technicité*.

La technicité est un moment de l'évolution dans lequel existe une rupture du sens d'adaptation stable, elle cherche un équilibre dans le monde, c'est-à-dire qu'elle se situe dans la résolution successive des tensions d'un système métastable en constante évolution. Elle est un *devenir* génétique. Oliveira (2012) affirme que c'est la technicité qui permet l'évolution technique et technologique; dans le cas des arts, le questionnement de sa fonction peut encore exister. La technicité est donc le moment de résolution procédurale de l'objet *techno-esthétique* dans l'indétermination, puisqu'elle est en constante adaptation au milieu qui lui est associé. C'est pourquoi Oliveira dit que « si le milieu et les matériaux changent la technique, celle-ci a aussi besoin de changer, car elle porte des potentialités d'être et de devenir ». (*Ibid.*, p. 108)

Dans les installations artistiques, le *milieu associé* est clair, car c'est lui qui soutient, forme et actualise l'objet *techno-esthétique*. Le *milieu associé* des installations est composé de différents moyens et éléments, tels que : projection de l'image, amplification du son, dimensions de l'espace, luminosité, mouvement de l'observateur et sa volonté d'interagir avec l'œuvre. Le *milieu associé* devient l'espace-temps qui oblige les relations dynamiques entre l'œuvre et l'humain à partir des causalités.

L'installation photographique *Body Movies* (2001) de l'artiste mexicain Rafael Lozano-Hemmer (http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php) est un bon exemple d'une œuvre porteuse de potentialité transformatrice par rapport à l'expérience. Cette œuvre photographique, qui peut avoir une taille de 400 à 1800 mètres carrés, vise à transformer l'espace public avec des projections interactives de portraits photographiques. Dans cette œuvre, la seule façon de voir les portraits projetés est à travers des ombres provoquées par des passants. L'œuvre se fait donc à partir des silhouettes des gens qui peuvent mesurer entre deux et vingt-cinq mètres suivant de la proximité de la personne avec le projecteur. De plus, lorsque tous les

portraits « cachés » sont révélés, le système déclenche de nouveaux portraits, invitant le public à poursuivre l'interaction.



Figure 4.0 - "Body Movies, Relational Architecture 6", 2001, Rafael Lozano-Hemmer.,
Shown here: Hong Kong, China, 2006. Photo by: Antimodular Research

À travers cette projection, Rafael Lozano-Hemmer invite le public à « occuper » littéralement l'espace et à créer de nouvelles formes narratives. Il en est ainsi avec le déroulement d'événements où le public est convié à un moment d'expérience

inaugurale et de création avec l'œuvre. Selon Rafael Lozano-Hemmer, *Body Movies* détourne des technologies du spectaculaire afin d'évoquer des sentiments aux corps : « *Body Movies* attempts to misuse technologies of the spectacular so they can evoke a sense of intimacy and complicity instead of provoking distance, euphoria, catharsis, obedience or awe ». (Extrait de la description de l'œuvre récupéré dans http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php)

Lorsqu'il y a une expérience dans une œuvre artistique, il existe des relations transductives²⁷ entre les éléments, les sujets et leur ensemble, c'est-à-dire qu'il y a une hétérogénéité d'éléments organisés en séries et qui font association avec le milieu dans lequel ils se trouvent. Par contre, ces éléments ne peuvent ni être saisis et classifiés *a priori*, ni être vus comme isolés. « Lorsque l'élément se déplace en milieu technologique dissemblable, il porte leurs qualités pour l'organisation dans le nouveau milieu technologique et il constitue d'autres individus et d'autres ensembles ». (*Ibid.*, p. 110)

Grâce à sa capacité de signifier des choses distinctes, la photographie est liée aux régimes de vérités²⁸ et aux individuations perceptives singulières. Autrement dit, en même temps qu'elle est une chose physique individuée, elle est aussi un ensemble hétérogène d'expériences et d'individuation au niveau perceptif et collectif qui la module selon les discours et les régimes de vérité. Cela fait d'elle un objet particulièrement riche.

²⁷ Relatif au concept de *transduction* défini dans 2.2.3- *L'invention comme opération transindividuelle* p. 26

²⁸ Selon André Rouillé (2010), trois régimes de vérités se partagent désormais dans le monde métissé et contrasté de la photographie : une vérité d'empreinte, pour la photographie documentaire argentique; une vérité allégorique, pour la photographie matériau de l'art contemporain; une vérité de réseau, pour la photographie numérique.

Utiliser la photographie dans les champs de relations humaines transindividuelles qui ont des discours, des sujets et des images, c'est avoir la possibilité de produire des réalités. Quand la photographie est capable d'immerger le sujet dans un instant déterminé à partir du jeu de projection de lumière, elle est capable de changer le regard et crée d'autres sensibilités. Elle réveille les sentiments et les vœux de ce qui produit et de ce qui les observe.

4.4 Modes de présentation des *nouvelles images* dans notre société

Aujourd'hui, nous avons deux types d'œuvres photographiques qui circulent constamment dans notre société et qui renforcent ces expériences sensibles : les installations photographiques - celles des musées et des galeries, mais principalement celles de la rue - et les créations en ligne - celles partagées sur Internet.

Ces deux façons de présenter l'image offrent d'importants changements spatio-temporels vu qu'elles transforment les formes de (re)présentation de l'image et proposent une nouvelle phénoménologie à partir des conditions d'appropriation. Par ailleurs, nous verrons qu'à travers des installations photographiques, les sentiments produits sont plus évidents que dans les œuvres en ligne, car elles exigent un corps actif dans son intégralité. De toute façon, les deux demandent un observateur plus actif et culturellement situé, car c'est seulement de cette façon que ce dernier sera capable de décoder les signes et de critiquer les contextes social, institutionnel et culturel dans lequel l'image est présentée.

Que ce soit dans ce qu'on appelle l'art médiatique, les arts sensoriels, le bioart, l'art en réseau ou l'art relationnel, toutes ces nouvelles formes artistiques du XXI^e siècle interrogent non seulement les pertinences des catégories de l'esthétique philosophique, mais elles remettent souvent en question la notion même d'expérience esthétique telle

que la philosophie l'avait thématifiée. D'ailleurs, plus les expériences esthétiques se rapportent aux nouvelles installations et performances de toutes sortes différentes, plus la problématique de l'intégration des expériences esthétiques se complexifie pour ceux qui se trouvent sollicités par ces dernières. (Foisy *et al.*, 2009, p. 6)

Dans les installations photographiques exposées dans les musées ou galeries, généralement pour appréhender et saisir l'œuvre, les observateurs doivent occuper l'espace de l'installation au complet. « En marchant dans les musées, l'observateur est sollicité dans l'entièreté de son être » (Dubois C. cité dans Foisy *et al.*, 2009, p. 121). Comme l'explique Christine Dubois dans une étude sur l'effet esthétique de l'art contemporain :

Dans les années 80, avec la pratique des installations, le spectateur reste un corps holistique : il se meut dans l'espace afin d'appréhender l'œuvre et d'en saisir le sens. La transformation opérée précédemment – la relation entre spectateur et œuvre se conçoit désormais comme un acte de réception plutôt que comme un acte de perception – est reprise, de manière concrète. Dans les installations, le spectateur marche dans l'œuvre ou se tient dans un rapport physique très étroit avec celle-ci, plutôt que se tenir devant elle dans un face-à-face : il se voit sollicité dans l'entièreté de son être, c'est-à-dire dans son corps et dans sa sensibilité perceptuelle et sensorielle à l'espace, aux formes, à la couleur, tout autant que dans ses affects, ses souvenirs, son érudition, etc. (*Ibid.*, p. 121)

En somme, ces installations photographiques soulèvent chez les observateurs la présence d'un corps actif. Selon Anne-Marie Duguet (2002), l'exploration physique est devenue le mode privilégié de la perception de l'œuvre. Elle s'interroge même à savoir si « son expérience se fait nécessairement dans le temps » (Duguet, 2002, p. 18). Toujours selon l'auteure, l'installation, en diffusant l'image, produit les transformations à travers au moins trois opérations essentielles :

- en testant l'espace avec le temps, en le livrant aux jeux du direct, aux subtilités du faux direct ou du léger différé, du passé ou du futur antérieur, convertissant le point de fuite en point de temps, rendant les perspectives « relatives »;

- en confrontant à l'espace virtuel, immatériel, de l'électronique, des espaces de référence : constructions ou éléments d'architecture;
- en faisant du corps du visiteur l'instrument privilégié de l'exploration, c'est-à-dire de la révélation du dispositif : il est celui qui l'active et va en déjouer l'énigme. (*Ibid.*, p. 25)

De plus, les installations peuvent explorer le lieu, l'architecture, les pièces disponibles pour l'œuvre afin de guider l'attention et la perception des visiteurs. Elles donnent aux artistes la possibilité d'explorer l'environnement pour développer quelques effets sur le comportement des visiteurs. Tant le regard que le corps sont activés. Par contre, selon Duguet (2002), cette même architecture peut d'abord offrir des résistances au corps humain parce qu'elle « lui oppose sa rigidité, lui dicte certaines postures, le piège dans des labyrinthes, lui suggère des parcours, le confronte à des espaces exigus ou trop vastes » (*Ibid.*, p. 37). Elle ajoute que la fonction de l'espace construit consiste aussi à définir un cadre de référence pour la représentation, le lieu de la fiction, son théâtre et qu'il s'affirme comme un nouveau type d'architecture temporelle. Elle l'explique de cette façon : « Ainsi, oppose-t-il sa matérialité à l'espace électronique que celui-ci transgresse, manifestant la puissance de son immatérialité même, s'affirmant comme pur signal, un nouveau type d'architecture temporelle ». (*Ibid.*)

Deloche (2001) affirme que la présentation d'un montage audiovisuel, en parallèle ou en complément de l'exposition, non seulement capte l'attention du spectateur, mais l'éduque en le guidant subrepticement. Elle ravive l'expérience contemplative. Il ajoute que dans les années 1980, avec l'apparition du micro-ordinateur, les musées ont commencé à proposer aux observateurs « des consoles d'interrogation de bases d'images (découvrir les réserves du musée grâce au vidéodisque), voire des jeux interactifs (créer soi-même ses propres cartes de vœux en les illustrant à l'aide d'œuvres du musée) ». (Deloche, 2001, p. 10). Il souligne aussi que les musées et les bibliothèques se sont dotés d'une « vitrine internationale » en offrant des accès à leur

site sur le réseau mondial d'Internet. Ce qui nous amène à parler d'une deuxième mode d'appropriation : des créations artistiques disponibles et partagées en ligne.

Dans le Chapitre I, nous avons référé rapidement à deux exemples de *nouvelle image* actuellement disponibles en ligne: le *cinemagraph* et le *robophot*. La technique du *cinemagraph* consiste à dévoiler une source vidéo en boucle dans une région restreinte de l'image et à ne montrer qu'un seul photogramme dans le reste de la zone masquée. Il produit une confusion entre les modes statiques ou animés de la capitation puisque la scène présente les deux états conjointement. Parfois, nous avons l'impression de regarder une photo, parfois, une vidéo.

Le *cinemagraph* a été inventé en 2011 par les Américains Kevin Burg et Jamie Beck qui, à l'occasion de la semaine du *Fashion Week*, utilisèrent une technique d'animation avec leurs photos de mode afin d'attirer l'attention sur un détail des modèles photographiés (<http://cinemagraphs.com/>). Le projet a eu tellement de succès sur le *Web* qu'il fut transformé en un logiciel du même nom qui, aujourd'hui, peut être installé sur les appareils mobiles. Ainsi, maintenant avec un cellulaire, il est possible de produire ce type d'image, tel l'exemple suivant :



Figure 4.1 – Exemple d'un *cinemagraph*. (Prise de quatre images d'un document d'archives de 130 images)
 Nous vous invitons à faire leur visualisation en ligne à l'adresse suivante :
<http://forums.macrumors.com/showthread.php?t=1147093/>

Sur ces photos, nous pouvons apercevoir une personne sur une balançoire dans un parc. En regardant ces photographies imprimées comme celles présentées ici, nous ne sommes pas capables de voir une grande différence entre les images. Néanmoins, il existe une légère modification dans la position de la balançoire vide qui, après les croisements des photos et leur reproduction sur l'écran, transforme cette image originalement fixe en une image avec du mouvement. Si cette image était simplement statique, notre attention serait sûrement centrée sur le personnage qui est sur la balançoire : la femme avec le hijab serait ainsi l'objet principal de cette image. Par contre, en ajoutant du mouvement à l'autre balançoire vide, notre regard est dirigé dans cette direction. C'est la présence du mouvement qui change notre regard et renforce le sensible.

Bien qu'une balançoire dans un parc soit une chose liée au bonheur, au plaisir, l'importance de la balançoire vide - soulevée par le petit mouvement dans cette image -, éveille en nous un sentiment opposé, de solitude. C'est comme s'il manquait quelqu'un dans l'image. Ce regard différent ainsi que ce sentiment éveillé sont possibles grâce aux détails présents dans cette image et grâce à la lecture que je me permets de faire et de vivre. Ainsi, cela dépend aussi de la sensibilité de l'observateur par rapport à cet objet. Somme toute, la présence du mouvement est la singularité de cette image qui nous permet de vivre une expérience différente. Il est intéressant de percevoir aussi comment le journalisme utilise de plus en plus cette même technique ou la technique du GIF animé²⁹ dans ses journaux en ligne afin d'attirer l'attention des lecteurs sur une nouvelle. Par exemple, le journal G1 (www.G1.com.br) qui utilise souvent l'une de ces deux ressources dans son édition en ligne.

Un autre exemple en ligne est le *robophot*. Le *robophot* est un robot industriel muni d'un appareil photo qui prend des centaines de photos macros de l'ensemble d'un objet. Chaque image est composée d'environ 600 photos individuelles et a une taille de 900 millions de pixels. Ces photos sont généralement prises sur une période de 30 minutes et sont raccordées pour donner une image de haute résolution qui peut être affichée et amplifiée par un facteur 20 fois plus grand sur n'importe quel écran. Vous pouvez obtenir, par exemple, une image avec une résolution 264 fois plus élevée que celle obtenue avec un appareil photo reflex numérique normal. Selon leurs créateurs, le but est de pouvoir transformer l'image et, par exemple, de faire dériver un portrait vers d'autres interprétations : une ride devient un canyon, une narine, une caverne. Encore une fois, soulignons que même si les métaphores ne sont pas l'apanage de la photographie contemporaine, la singularité de ces *nouvelles images* va de pair avec leur capacité à accentuer la portée évocatrice des signes, car ici, ces évocations

²⁹ Le GIF animé est une petite animation obtenue à partir d'une succession d'images dans un même fichier au format GIF.

surviennent de l'implication et de l'action concrète des observateurs, qui se donnent le loisir de changer l'échelle de l'image à volonté.



Figure 4.2 – Exemple d'un *robophot*

Nous vous invitons à en faire la visualisation en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.robophot.com/portraits/andre/>

De plus, Daniel Boschung, le photographe et publicitaire qui a créé le *robophot*, veut, à partir des photos macros, créer un résultat hyper réaliste. Il a le souci aussi de rendre un être humain unique, de montrer son individualité. Il explique :

After stitching together all the macro-pictures they show the primary, neutral, matter-of-factual portrait of the person photographed. But, as Boschung says, at the same time each photograph is a great bluff since it is a composition of digital fragments and not one single momentary picture, even if it looks like. 'My portraits are picturing reality artificially.' Boschung says.

The illusion is mind boggling. Because of smallest details being shown, the brain concludes: This picture is real! But the instinct signalizes that there must be something wrong. What is irritating gets obvious only at the second or third look, if at all.

What is it that makes a human being unique? This question is driving Daniel Boschung. By staying out of the process and making standardized robot photographs, neatly precise in a scientific way, he gets closer to the individual.

These mega portraits show their direct, merciless individuality only when presented as a series. Given their size and their genuine details some faces are hard to stand, as Boschung says, since there is no protecting distance or glossed over esthetical approach. (Extrait de la description du projet récupéré dans <http://www.danielboschung.com/about/project-description-index-page/english/>)

Toutes ces œuvres contemporaines ont le potentiel de provoquer une expérience inaugurale qui se dévoile par la relation entre les observateurs et les œuvres - soit face aux œuvres, soit face aux ordinateurs. Cela signifie que la relation devient le matériau structurant premier de l'œuvre et l'observateur acquiert une place spécifique dans son mode de réception et d'expérience esthétique des œuvres.

Dans cette optique, Rouillé (2005) reprendra le concept d'« esthétique relationnelle », développé par Nicolas Bourriaud. Selon lui, au-delà du matériau photographique, ces œuvres visent à susciter des échanges avec les spectateurs et à stimuler leur responsabilité active. Il ajoute que, lorsque les spectateurs sont activement impliqués dans une œuvre, celle-ci devient un espace discursif multiple. « L'œuvre devient un lieu d'échange, un espace discursif multiple : le contexte est à la fois son sujet et son

projet. L'exposition devient l'œuvre en soi, et le spectateur à la fois son acteur et son matériau ». (Rouillé, 2005, p. 584)

L'artiste-photographe dispose ainsi les éléments, mais leur conditionnement dépend de la rencontre avec le corps, c'est-à-dire avec les sujets. Quant aux expériences, elles dépendent des subjectivations des observateurs – leurs sensibilités, leurs affects, leurs mémoires, leurs connaissances et leurs engagements socioculturels. Cela veut dire que même si l'artiste-photographe a une idée des effets possibles, c'est seulement la causalité des éléments et leur potentialité qui produisent l'expérience. Le créateur est donc médiateur du système, mais la relation dynamique est en constante altération entre les éléments de l'œuvre, l'artiste, les observateurs et le milieu. L'invention artistique, comme toute invention, et les expériences se réalisent donc dans le collectif.

4.5 Synthèse

Nous avons vu l'importance de situer l'image photographique comme un objet d'art caractérisé par une relation *humain-machine-œuvre-milieu*. Quand un artiste crée une *nouvelle image*, il propose des modes d'appropriation qui confère aux observateurs un rôle et une forme d'engagement semblable à celui qu'ils appliquent dans leur milieu. De plus, ces images amènent ceux-ci à se distancier des expériences issues de la tradition picturale, dans la mesure où elles obliquent à reconsidérer ces modes comme des processus évolutifs et non comme des paradigmes figés à tout jamais.

De cette façon, en présentant cette image autrement, la *nouvelle image* évoque à l'observateur quelque chose de plus: la nécessité d'une coproduction. Pour que

l'œuvre acquière du sens, l'observateur doit ainsi s'impliquer dans l'œuvre de manière significative.

Étant donné que cette activation intellectuelle et corporelle serait renouvelée grâce aux singularités présentes dans ces *nouvelles images*, afin de mieux présenter les singularités trouvées dans les œuvres présentées dans ce mémoire, nous créons le tableau suivant :

OEUVRES	SINGULARITÉS			
	Forces politiques et sociales	Changement spatial	Changement temporel	Implication corporelle
Figure 2.1	—	—	—	—
Figure 2.2	X	X	x	x
Figure 3.1	X	X	x	x
Figure 3.2	X	X	x	x
Figure 3.4	X	X	X	X
Figure 3.7	X	X	X	X
Figure 3.9	—	x	X	x
Figure 4.0	X	X	X	X
Figure 4.1	x	x	X	x
Figure 4.2	x	X	x	X

Tableau 1.3 – tableau des singularités

X - forte présence de singularités

x - faible présence de singularités

— - sans singularités

CONCLUSION

« On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. »

Walter Benjamin

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons remarqué que les dernières décennies ont été marquées par la présence d'œuvres d'origine photographique exposées dans les musées, les galeries, les espaces publics et sur le *Web* où plusieurs de ces œuvres se distinguent par leur singularité qui permet de rendre visible plus qu'une représentation d'image. Les images résultant de notre analyse sont donc celles créées par des artistes-photographes contemporains qui bouleversent les rapports traditionnels entre les images et les choses.

Concevoir les photographies artistiques contemporaines comme un objet déjà individué permet de les apprécier comme dispositif sociotechnique, porteur d'affectivités et producteur de subjectivités et, comme telles, productrices de singularités, de forces et d'expériences. Il nous permet également de voir *les nouvelles images* s'éloignant de sa caractéristique ontologique et indicielle, et rapprochant l'acte photographique d'un acte qui désigne des actions pour les corps et qui donne du sens aux événements.

Comme sources principales d'analyse, nous avons utilisé les pensées simondonienne et deleuzienne. Si d'un côté, Simondon nous aide à voir le sujet et l'objet technique comme porteurs d'individuations et à voir les photographies au-delà d'un simple objet, d'un autre côté, Deleuze nous rappelle que la relation *sujet-objet* offre un

contexte au processus de subjectivation où il faut tenir compte des dimensions sociales, économiques et esthétiques. Deleuze nous rappelle aussi l'importance du temps du sensible, celui qui appartient à la réceptivité des sujets et non à l'horloge. De plus, ces auteurs nous font percevoir que devant les images, le sujet et l'objet partagent des sensibilités et des affects, et que c'est dans le partage *humain-œuvre-milieu* que la photographie artistique acquiert son existence. Alors, sous la forme d'événements, les images photographiques artistiques acquerraient une nouvelle signification puisque c'est la manière avec laquelle un sujet peut faire maximiser son rapport aux œuvres. De plus, au-delà de Simondon et Deleuze, nous avons choisi de travailler aussi avec des bibliographies qui tenaient compte des changements subis par les images photographiques artistiques au cours des dernières décennies et qui nous ont aidés à comprendre la place de ces objets aujourd'hui.

Face à ces créations photographiques, le rapport entre l'objet et les observateurs change sensiblement et provoque plusieurs questionnements par rapport à cet objet technique. Ce mémoire a exactement l'intérêt d'approfondir, de comprendre ces interrogations liées aux *nouvelles images*, et d'en discuter. Ainsi ce mémoire consiste à :

- 1) Comprendre l'importance d'explorer la photographie artistique contemporaine comme un processus au-delà de l'individuation physique - celle fixée dans l'artefact de l'appareil photographique - dans une société qui possède des objets physiques, des machines, mais aussi des pensées et des discours individuels;
- 2) Savoir pourquoi il est nécessaire de proposer à la photographie une possibilité d'individuation qui est liée au psychique et au collectif opérés par chaque sujet;
- 3) Appréhender l'importance du concept de « milieu associé » pour les installations photographiques;
- 4) Énumérer les singularités les plus significatives pour l'image photographique contemporaine;
- 5) Comprendre en quoi la *nouvelle image* change le regard et la posture du sujet par rapport à cet objet en lui proposant d'autres formes d'expérience.

Dans le but de répondre à ces questionnements et d'approfondir notre analyse, nous avons adopté une démarche méthodologique inductive, axée sur l'observation directe, car cette méthode de recherche qualitative nous a permis de nous placer en situation de relation directe avec les *nouvelles images*, de nous familiariser avec les technologies qui les supportent et de recueillir des données écrites et photographiques. Finalement, à partir des visites aux musées de Montréal et des recherches analytiques faites sur les œuvres en ligne, nous avons appliqué une approche dynamique constituée *d'allers-retours* entre les concepts et les données collectées afin de comprendre les singularités offertes par les images. Néanmoins, pendant le développement de ce mémoire, nous avons fait face à certaines limites concernant notre objet d'étude.

La première de ces limites a été reliée à la *contemporanéité du sujet*. Étant donné que les œuvres photographiques qui nous intéressent sont généralement récentes et qu'elles prennent place dans des contextes de diffusion éphémères, ces œuvres ne seront pas étudiées très longtemps. Les ouvrages réservés à ce sujet sont encore en nombre limité, car plusieurs théoriciens s'y consacrant sont encore en train d'y réfléchir et d'écrire sur ce sujet.

Une deuxième limite constatée est en lien avec le *nombre d'expositions* pouvant être visitées. De la même façon que les ouvrages sur notre sujet sont limités, les expositions le sont aussi. Même si nous sommes à Montréal où se produisent souvent des expositions photographiques, le nombre d'œuvres qui présentent un changement spatio-temporel significatif ou qui proposent une nouvelle expérience est restreint. La visite des expositions et la collecte des données se sont donc effectuées en considérant ces limites.

La troisième limite découle *de la qualité des œuvres*. Comme mentionné antérieurement, bien que onze expositions promettaient dans leur description de présenter une installation photographique qui jouait avec les dimensions spatiales ou

temporelles de la photographie, pendant la visite, nous avons remarqué qu'elles ne présentaient pas vraiment de changement significatif et, par conséquent, seraient inutiles pour la collecte des données.

La quatrième limite réfère à l'*origine de l'œuvre*. Pendant les recherches et les collectes de données, nous avons remarqué que plusieurs des œuvres qui promettaient un changement spatio-temporel plus visible et expressif sont des œuvres d'origine cinématographique, alors que ce qui nous intéressait dans ce mémoire étaient les œuvres originellement photographiques, même si elles pouvaient *a posteriori* avoir une apparence ou une projection sous forme vidéo.

Finalement, nous considérons essentiel que les lecteurs puissent suivre nos explications en regardant les images photographiques analysées. Néanmoins, comme dans ce mémoire nous présentons la plupart du temps les *nouvelles images* qui ont besoin d'un *écran* pour être reproduites et perçues, nous avons donc une limite par rapport à *la visualisation de ces images*, surtout dans la version imprimée de ce travail. En raison de cette restriction, nous choisissons de mettre les fragments d'images avec une description détaillée, ainsi que les hyperliens pour que le lecteur puisse accéder aux sites des artistes de ces œuvres. De cette façon, si le lecteur regarde les œuvres au fur et à mesure que nous les expliquons, la compréhension sur le sujet sera plus complète, mais nous ne pouvons pas garantir qu'ils le feront.

Malgré tous ces inconvénients rencontrés lors des recherches approfondies sur le sujet, nous jugeons avoir trouvé une façon de les contourner et d'assurer la légitimité de ce travail.

Ce mémoire nous aide également à comprendre comment les transformations technologiques mènent à un changement de la technique, mais aussi du sujet et de leur relation. L'homme et la machine doivent dialoguer, car c'est à partir de cette

convergence que nous serons capables de produire, d'échanger, de partager des gestes, des sensations, des sons et des images. Comme le déclare Escossia (1999), « il faut comprendre la technique comme dynamique qui remonte sur les hommes, sur l'intelligence, sur les sentiments et sur les valeurs culturelles » (p.83). De retour à la photographie, l'acte photographique consiste, depuis son existence, en une relation entre l'homme et la machine. Dans cet acte, l'homme et la machine se complètent et l'un devient l'extension de l'autre.

De cette façon, à partir des années 90, en utilisant les possibilités des logiciels numériques offerts, les artistes-photographes contemporains renouvèlent les possibilités d'appropriation de l'image photographique chez les observateurs en lui donnant un rôle de coproducteur. En invitant les observateurs à créer d'autres rapports aux images (rapport semblable à ceux qu'ils appliquent dans leur milieu), les artistes-photographes les invitent aussi à vivre d'expériences esthétiques inaugurales.

Finalement, il est intéressant de percevoir comment aujourd'hui la présence des *nouvelles images* s'accroît dans notre société. De plus, la tendance est que cela augmente. Nous avons déjà des musées qui utilisent les installations multimédias permanentes pour leur collection. À Montréal nous avons l'exemple de l'installation multimédia du Musée Pointe-à-Callière. Cette installation est faite à partir de registres photographiques présentés sur un écran de 270 degrés qui convoquent les visiteurs à vivre une expérience qu'ils qualifient d'« immersive ». Selon leurs créateurs, le but en racontant l'histoire de cette façon est de « présenter les images fortes et évocatrices d'une puissance visuelle sans pareil qui plongent le spectateur au cœur des grands moments de l'histoire de Montréal et de son développement ». (Extrait de la description du spectacle multimédia récupéré sur <http://www.pacmusee.qc.ca/fr/expositions/le-spectacle-multimedia>).

Nous avons aussi l'édition de journaux en ligne utilisant le *cinemagraph* ou le GIF animé afin d'attirer l'attention des lecteurs sur une nouvelle spécifique. Enfin, nous

avons aussi la mode, la publicité et les entreprises qui utilisent les possibilités offertes par ces nouvelles images photographiques, à l'instar du nouvel ascenseur installé au World Trade Center qui raconte les 515 années d'histoire de la pointe de l'île de Manhattan en utilisant la technique du *Time-Lapse*³⁰ (visionné sur <http://nyti.ms/1Gb1IIA>).

Cela signifie que les photographies artistiques contemporaines ne restent pas seulement dans le champ de l'art, mais rentrent de plus en plus aussi dans le champ commercial, entrepreneurial et publicitaire et, pour cela, leur utilisation sera de plus en plus fréquente dans notre société. C'est précisément la raison pour laquelle il devient si important d'étudier ce phénomène aujourd'hui.

Au tournant du millénaire, l'art-photographie participe à un mouvement de sécularisation de l'art en contribuant à élever le spectateur au rôle d'acteur, et à adopter le modèle commercial et entrepreneurial. D'un côté, les relations entre les œuvres et les spectateurs sont renouvelées par les principes de l'échange et par les formes de dialogisme. D'un autre côté, la consommation, la publicité, la mode, l'entreprise, bref les en-dehors traditionnels de l'art, deviennent des modèles esthétiques. (Rouillé, 2005, pp. 579-580)

³⁰ *Time-Lapse* est une technique d'ultra accélération de l'image caractéristique de l'animation. Cette technique est réalisée par une série de photographies prises à des moments différents pour présenter en un court laps de temps l'évolution de l'objet photographié sur une longue période. À titre d'exemple : <https://vimeo.com/80602534>



Figure 5.0 - Signé Montréal – Vue de l'installation multimédia du Musée Pointe-à-Callière

Finalement, ce mémoire nous aide à affiner notre sensibilité esthétique et à voir les forces esthétiques, sociales, politiques et communicationnelles de la photographie artistique contemporaine. À comprendre également que la perception de ces images dépend de la façon dont nous nous comportons devant l'image et de notre ouverture à vivre ces expériences. En définitive, ce mémoire nous aide à comprendre que, de la

même façon que la photographie n'est pas arrivée à remplacer la peinture comme le craignaient Baudelaire et d'autres penseurs des arts en 1840, elle ne s'éteindra pas non plus à cause des avancées technologiques, comme le croient plusieurs photographes contemporains. La photographie, comme les objets techniques et les sujets, évoluera puisqu'elle est en constante mutation et, pour cela, elle sera toujours un sujet fascinant à étudier.

APPENDICE A

LES EXPOSITIONS VISITÉES ET LES ŒUVRES DOCUMENTÉES

Make-A-Move de Pat Badani - Place des Arts :



Inside Out de Marlon Schumacher - Institut Goethe :



Irréversibles de Alain Paiement - Galerie Hugues Charbonneau :



Dans la salle de presse de Frédéric Lavoie - Écouter un mouvement du voir, Place des Arts:



And Other Echoes de Raymond Boisjoly - Biennale de Montréal, Musée d'Art Contemporain (MAC) :



La Linea Generale de Oleg Tcherny - Biennale de Montréal, MAC:



The Quebec Filter de Jean-Marie Delavalle - Centre d'Image Contemporaine:



Signé Montréal, Installation Multimédia du Musée Pointe-à-Callière :



BIBLIOGRAPHIE

- Carvalho, V. (2006). O dispositivo imerso e a Imagem-experiência *ECO-POS*, 9, p.144-154.
- Chevrier, J. (2009). La spécification de la problématique in Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données. *Presses de l'Université du Québec*, ISBN2-7605-1600-7, 53 à 67/ 602 pages.
- Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : J. Chambon.
- De Champlain, Y. (2011). L'écriture en recherche qualitative: le défi du rapport à l'expérience. *Recherche Qualitative - Hors Série numéro 11*, 55-67.
- Deloche, B. (2001). *Le musée virtuel vers une éthique des nouvelles images*. Paris : Presses universitaires de France.
- Duguet, A.-M. (2002). *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*. Nîmes : Ed. Jacqueline Chambon.
- Escossia, L. (1999). *Relação homem-técnica e processo de individuação*. Sergipe : Editora-UFS.
- Fatorelli, A. (2013). *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro : Senac Nacional.
- Foisy, S., Thérien, C. et Trépanier, J. (2009). *L'expérience esthétique en question : enjeux philosophiques et artistiques*. Paris : L'Harmattan.
- Kwastek, K. (2013). Aesthetics of Interaction in Digital Art. *MIT Press*, 62-65.
- Machado, R. (2009). *Deleuze, a arte e a filosofia* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed.

- Mondoux, A. (2012). Technique et individuation: la part du social. *Cahiers du Gerse*, 36-57.
- Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*, 1.1, 67-83.
- Oliveira, A. (2012). Corpos Associados: a arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon. *Informatica na Educação: teoria e pratica*, 15, 101-1014.
- Ritchin, F. (2010). *Au-delà de la photographie : le nouvel âge*. Paris : Victoires éditions.
- Robert, P. (1979). *Petit Robert*. Paris : Alain Rey
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Rouillé, A. (2010) *Les vérités relatives de la photo*. Dans www.paris-art.com
Récupéré le 30 Mars 2015
- Santos, M. (1997). *La nature de l'espace technique et temps, raison et émotion*. Paris : L'Harmattan.
- Serres, M. (1993). *La légende des anges*. Paris : Paris Flammarion.
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris : Aubier.
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. ([Nouv. éd.].. éd.). Paris : Christian Bourgois.