

B/B : PHOTOGRAPHIES

SOMMAIRE

B/B : PHOTOGRAPHIES.....	1
<i>I - Constats et principes</i>	<i>1</i>
<i>II - Une méthode de travail.....</i>	<i>2</i>
• Aplanir	2
• Enregistrer	3
• Décrire et transposer	3
• Les insuffisances de l'image	3
• Résumons :	4
▪ L'importance du dispositif photographique : de quelques principes	5
Un regard outillé :	5
• prospecter.....	5
• Guider : principe de guidage.....	5
• Une gestion du désir : principe photographique de régulation..	6
• Subterfuge	6
<i>III - Transposer par la technique, c'est interpréter</i>	<i>7</i>
• Point de vue.....	8
• La tension plan / perspective	8
• Délocaliser, substituer	8
▪ La visée plastique comme dépassement.....	9

B/B : photographies

Nous manifestons tous une présence au monde à travers des activités. La nôtre renvoie à un désir d'engendrer des espaces, de s'installer au travers des conditions d'existence et de genèse¹, de faire lieu. Apprivoiser un bout de terrain, c'est faire sien un bout d'espace, un ici où se jouera un "drame" à trois, entre nous et un fragment du paysage².

De là, toute intervention *in situ* doit être travaillée, documentée, poussée, tirée pour exister aussi sous la forme d'une image bidimensionnelle...

Pas d'évidence, les photographies signalent cette double finalité. Elles font part égale avec la sculpture dans le processus d'élaboration de l'œuvre, elles sont une modalité de son accomplissement, depuis la recherche du site jusqu'à un état photographié. L'installation reste autonome jusqu'à sa disparition, mais nous lui surimposons un point de vue, voire deux, ce qui tend aussitôt à en réduire l'interprétation photographique. Nous produisons des 'images autorisées'³, point de vue intentionnel chargé de restituer une dualité, une relation à l'espace et au site. **Le projet se veut matérialiste et idéaliste.**

- Les allers et retours incessants entre la pratique du site et la pratique photographique prennent en compte une technicité, des influences réciproques, et les réajustements des dispositifs ;
- Plus globalement, les regards croisés entre l'emprise du réel et notre implication *in situ* produisent des représentations du monde, relations pouvant être définies comme 'trajectives'⁴.

I - Constats et principes

1) Une photographie est avant tout une modalité technique d'enregistrement de la perception naturelle d'un *in situ*. La photographie est une construction du réel

¹ . En référence à Ch. Norberg-Schulz pour qui l'homme a besoin de repères, et les lieux, "artificiels" ont alors fonction de "rassemblement", d'implantation, d'"habiter" (*Genius Loci - Paysage, Ambiance, Architecture*, pp.16-17).

² . Pour Daniel Sibony l'espace est bâti comme espace d'une rencontre avec l'Autre, l'Autre que cet espace constitue, invente, et à travers quoi on tente de s'identifier ; espace de l'accueil de l'Autre et de soi (in « Espace et inconscient », *La part de l'œil* n° 2, 1986, p.140).

³ . Il faut d'ailleurs étendre à toutes ses activités qui, du choix de la prise de vue au découpage final de l'image, reviennent à opérer des sélections, orientant un regard. Aussi ce qu'on s'autorise à montrer de nos interventions, en deçà tout discours idéalisant qui relève parfois du fantasme concernant le statut de l'image, relève d'un contrôle de l'information.

⁴ . Mot d'Augustin Berque pour désigner les échanges incessants avec le monde qui nous entoure entre réel et imaginaire, trajets à la fois matériel, physique et écologique (objectifs), qui composent avec le milieu, et trajets d'ordre subjectifs, psychosociologiques, qui interprètent le monde.

déterminée par le schème propre de l'image photographique. Elle devient fiction dans la mesure elle produit un espace inédit. **La transposition**, ce passage de l'installation à la photographie, impose des réaménagements.

2) Le processus créatif intègre d'emblée cette convergence obligée de l'espace tridimensionnel avec celui bidimensionnel de la photographie. Le choix d'un ou plusieurs points de vue, d'une focale, d'un type de lumière anticipent et participent à la genèse de l'œuvre. La photographie n'existe qu'en relation avec *l'in situ*. Jamais conçue de manière autonome, elle se construit nécessairement dans un rapport spécifique au site, dans cet échange constant entre ce qui se passe dedans (*in situ*) et une position de retrait, périphérique (*de visu*).

3) L'élaboration des œuvres donne à voir un trajet anthropologique⁵. Elles dévoilent les conditions de leur création, au travers des procédés de travail additionnel, des événements qui se déploient dans le temps, des formes qui réticulent l'espace, et des situations sociales interindividuelles, archétypes et mythes antérieurs compris.

4) La photographie comme médium est un outil de prédilection, le lieu d'une réflexion plasticienne. Elle fait partie intégrante du projet, de sa conceptualisation, de sa mise en œuvre et de son mode d'exposition. Elle nous intéresse particulièrement pour le questionnement qu'elle soulève dans le rapport que nous entretenons avec le site : une double expérience du lieu, un décalage entre le vécu et le vu, comme façon d'appréhender le réel et de **l'interpréter** (*un mode de connaissance*)⁶.

II - Une méthode de travail

Aplanir - prospecter - observer - évaluer - projeter - réguler - enregistrer - transposer - présenter.

• Aplanir

L'image photographique répond au procès créatif duel et dual par un procédé que nous jugeons neutre : la production s'exhibe en une image commune ou en deux images équivalentes. Le dispositif photographique aplanit l'image en un entre-deux, compromis mécanisé impersonnel qui vaut par la soustraction consentie des désirs de chacun. L'image impose des points de vue réglés, l'équité dans l'équilibre des parties.⁷

⁵ . Qui résulte de l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu.

⁶ . L'immersion existentielle et la distanciation qui l'analyse et la reformule, relève de ce paradoxe que produit en nous toute connaissance dans la mesure où nous ne vivons le réel qu'au second degré, à travers un filtre culturel.

⁷ . On peut rappeler ce qu'écrivaient Philippe Lacoue-Labarthe et François Martin in "Retrait de l'artiste en deux personnes", éd. mem / Arte Facts, Lyon, 1985 : « Œuvrer à deux suppose... en l'absence de tout conflit, un rapport conflictuel. C'est à dire un rapport où, sur la nature, la forme et l'objet du conflit, il n'y ait pas de conflit. Cela suppose donc un partage avoué et reconnu, c'est à dire poussé à bout, des compétences, des styles, des visées. »

Une des modalités photographiques réside dans la dualité Bruni/Babarit. La mise à plat égalitaire, toujours plus ou moins frontale de l'ouvrage référent restitué équitablement dans l'équi-libre la part de chacun : construction *in situ* souvent en fausse symétrie, équivalence de hauteur, d'étendue, projection photographique en fausse symétrie issue de deux points de vue équidistants souvent croisés dont une image peut-être inversée.

- **Enregistrer**

La prise de vue exige un regard analytique, un peu froid, pratique de l'enregistrement qui impose un cadrage, le choix d'un point de vue, la recherche d'une condition de lumière et un état optimal du site. Il ne s'agit pas de photographie de paysage au sens strict. Importe ici un contexte, un temps donné, une action. La photographie ne restitue jamais une ambiance (tout au plus elle la suggère), elle n'est que le produit d'une empreinte, l'enregistrement d'une trace visible.

- **Décrire et transposer**

La photographie se fait descriptive parce que la monstration de l'état de fait réel et dual interdit les jeux infinis des cadrages et des points de vue particuliers. L'image tend à paraître dans une sorte de plénitude iconique, relevé méthodique, de face, souvent en plongée, ou bien en deux images de $\frac{3}{4}$ destinées à n'en faire qu'une à terme. La parité impose sa rigueur, une rigidité qui estompe le conflit en une théâtralisation résumant une « *situ*-action ». Dans ces montages en fausses perspectives, les images renvoient à une transposition imaginaire des lieux...

- **Les insuffisances de l'image**

L'image jugée trop narrative, anecdotique, est considérée comme insuffisante. Les bandes d'images adjointes réorientent alors la lecture de l'ensemble : complexification qui en modifie l'approche : ensemble morcelé et lecture en chronologie. On ne saurait alors réduire l'image principale à la forme tableau ou à la photographie de paysage.

La photographie banalise le réel, l'inflation des images use le regard. Elle nous renseigne tout en nous trompant. Qui plus est, elle ne pourra jamais nous renseigner sur l'instant qui a précédé, ou suivi⁸... L'écart entre l'expérience du site et ce que propose la photographie nécessite d'aborder autrement l'image.

L'installation relève d'une performance menée souvent en huis clos⁹. Il s'agit de (re)transcrire une situation donnée, un chantier en cours, nos positions respectives,

⁸ . La puissance de persuasion mimétique de la photographie est telle (ce qui en a fait le lieu de toutes les illusions et des faussetés), qu'on veut y voir une connivence du réel (le site) et de l'image, comme évidence. C'est sans doute là que réside une des fascinations pour ces images d'*in situ* : une quasi-présence, un leurre.

⁹ . Cf. l'article de Mireille Robin, « Gilles Bruni / Marc Babarit », in *Forum n°24 Mars-Juin 1990*. Par ailleurs Gilles Tiberghien, in *Land Art*, constatait que le processus des œuvres de cette période ne pouvait avoir d'autre existence artistique que transmise au moyen de la photographie ou du film, sauf à faire l'objet d'une représentation *in vivo*, autrement dit une performance.

personnages qui renvoient à une action¹⁰, apport d'un complément d'information avec la présentation d'une série de vues, détails naturalistes présentant des plantes (Le marécage comme écotone), ou des points de vues en relevés d'architecture (Le Kiosque).

Nos images ne sont jamais pure transparence du médium¹¹. Même si l'image produite se suffit plus ou moins par un degré d'iconicité explicite, la représentation oscille malgré tout entre tradition du 'paysage' et photographie de sculpture. L'impuissance face à un médium qui se dérobe incite et oblige à l(s)'adapter à la situation (projet, configuration du site, champ visuel disponible et points de vue, cadrage, montage, etc.). Le statut de l'image est réaménagé par l'entreprise. Comptent ici la préséance d'une construction mentale et photographique autour d'une expérience, d'une situation.

- **Résumons :**

- 1) **Le déficit ou l'insuffisance de l'image photographique comme documentaire** nous incite à déjouer les pièges de l'image réductrice, narrative: mises en scène trop « léchées » pour être vraies et pratiques en poses/pauses maniérées, contraintes ;
- 2) **Le dispositif de portraiture donne aussi une échelle** : la pose rigide, figée, renvoie au marquage anthropique de l'espace et non pas à l'idée d'un instant décisif. C'est un constat de la mesure, du rapport à l'ampleur du lieu. La relation au milieu est ainsi mise en avant. La dimension humaine fait partie de l'expérience comme relation de type écologique au milieu (dans le sens d'une trajection), l'écoumène selon Augustin Berque, parce que nous y sommes impliqué jusqu'au cou ;
- 3) **L'utilisation d'autres images** : nous jouons aussi d'un autre mode de lecture de l'image. Elles participent alors en séquence chronologique, chromatique ou architecturale, à une monstration plus complexe de l'événement ou plus descriptive de l'installation. Ces images additionnelles invitent alors à un regard spécifique, il s'agit d'appréhender l'œuvre comme montage, avec tout ce que cela suppose de ruse, de leurre, et de travail.

¹⁰ . En référence au Body Art, in Dominique Baquié, La photographie plasticienne, éd. Regard, Paris, 1998.

¹¹ . Une photographie directe renvoyant à la « Straight photography » comme photographie non manipulée. À ce titre les figures rendues monumentales par leur degré d'iconicité signalent que la photographie focalise l'attention sur la chose que nous voulons montrer, images cadrées, signalées érigées en un système finalement trompeur, une apparence d'objectivité. In situ, l'impact du site est énorme, surtout pour des interventions qui se veulent légères. Colette Garraud, in *L'idée de nature dans l'art contemporain*, p. 9, remarquait fort justement que "la question du seuil de visibilité se pose constamment », et que "le recours à la photographie, avec l'usage du plan rapproché, [a] parfois sur ce point un rôle déterminant. »

▪ L'importance du dispositif photographique : de quelques principes

Un regard outillé :

- **prospector**

La relation, le trajet de l'in situ à la photo relève d'une pensée qui s'outille de la visée. Clairvoyance dans le fait qu'on voit à travers un filtre technique¹² qui nous permet de voir des configurations, des isolats, des symétries génératrices de figure. A deux, on voit souvent double : bi-partitions et insularités dans le paysage, en terme d'assemblage de points de vue photographiques, mais aussi en terme d'architectures. Cette façon de voir dans le paysage des objets qui sont en rapport avec la manière de travailler relève de la projection dans la nature de dispositifs plastiques.

Une autre modalité photographique réside dans son aspect prospectif, par ce qu'elle nous fait voir du réel : c'est une « machine-à-voir » (une façon d'observer, *speculum*, *oculus*, théodolite), un outil de visée analytique de l'espace, une surface qui met à plat le monde en culbutant les plans, favorisant du même coup une organisation plastique.¹³

Notre regard s'outille en quelque sorte par l'art et nous fait voir le paysage autrement. Nous devons considérer que la technique produit et organise de la représentation et comment, au final, la plastique réaménage une conception du paysage.

- **Guider : principe de guidage**

La photographie est pour nous cet outil qui mesure, contrôle, enregistre et construit autrement un espace par la mise à plat du référent et l'anamorphose. Elle permet la transposition des données du site en un hors site, déplaçant, délocalisant¹⁴, mettant à distance, gérant une perte, celle du site et de notre implication pour une plus-value, un gain qui révélera *a posteriori* ce qui a échappé à l'analyse : un non-vu. C'est aussi une reconstruction du réel de l'expérience du site que distribue autrement l'espace photographique en impliquant le montage – en bref, c'est un espace plastique à investir.

¹² . En tant que la photographie est un filtre qui s'interpose entre le réel et notre perception.

¹³ . La photographie intervient comme moyen de transposition du système d'organisation tridimensionnelle de l'installation paysagère en un système d'organisation bidimensionnelle. Elle suscite une représentation par la mise en ordre du visuel pour que l'objet perçu naturellement (l'installation et son environnement) soit sensible, intelligible. La photographie obéit au principe visuel de "regard orienté" qui peut être exposé autrement par ce que Jean-François Lyotard a écrit : lorsque l'œil cherche et trouve son point de vue, recherchant la composition, constituant l'espace du tableau, appuyés sur l'étendue plastique où l'œil, la tête, le corps se déplacent (*in Discours, Figure*, p.10).

¹⁴ . Un effet que Gilles Tiberghien avait pointé concernant les œuvres du Land Art : une forme de rétraction qui nous met « face à ce qui se dérobe » en présence d'autre chose : la photographie, le livre, le conteneur, la salle de la galerie ou du musée (*in Land Art*, p.115), et que Robert Smithson avait mis en lumière avec sa notion de « non-site ».

- **Une gestion du désir :**
principe photographique de régulation

La photographie est aussi un retrait : le dispositif opère la mise à distance réelle et métaphorique, retrait qui (im-)pose la représentation de l'installation dans sa globalité, et révèle des choses qui n'ont pas forcément été vues pendant.

Entrer dans la phase photographique revient à opérer une prise de distance affective et aussi réelle, car l'appareil photographique "distancie" : regard complètement absorbé par la visée qui rend absent à la réalité. Elle est retrait libidinal et déport vers autre chose. Le stratagème consiste à emporter avec soi ce qui ne se peut. La photographie renvoie au jeu des disparitions et du détachement nécessaire au deuil, pour des retrouvailles « imagièrès » et le plaisir qui les accompagne.

S'impose à chaque fois cette distance, ce décalage avec l'expérience intense du site, le déplacement de cette énergie, son transfert dans le cadre de l'objectif. Il en va d'une attitude, d'un parti pris tourné vers les conditions même du processus de création... la plastique révèle du non-vu, du non-conçu, relatifs aux rapports psychanalytique et social. Ce sont donc en même temps des représentations de la condition et du comportement qui sont données à voir, ce qui pourrait bien expliciter les "vides" fréquents dans nos ouvrages. Ce vide, souvent central, fait sens comme entre-deux (*Le pont*, *Le kiosque*, *La tranchée*) mais aussi comme manifestation d'une impossibilité à faire quelque chose là, précisément, au centre.

Sur le plan économique et libidinal, nous vivons l'angoisse de la disparition et tentons de la contrer : l'idée d'un redoublement du réel devient une tentative illusoire de retenir ce qui s'échappe, se défait (saisons, ruines, météores). Cette énergie focalisée sur le site puis déportée vers l'image lui donne une épaisseur légitimante, liée à la procédure. Il n'est plus alors question seulement d'échappement ou de retenue mais plutôt de déplacement et de transposition. Un déplacement transitionnel qui reste malgré tout porteur d'une insatisfaction profonde dans sa négation du lieu (en tant qu'ailleurs d'un ici, un non-lieu), parce que ça se dérobe...et souligne la frustration découlant de l'absence du référent : "ce n'est pas ici, c'était ailleurs, ça n'existe plus...", qui se trouve parfaitement orchestrée dans la pratique de l'éphémère.

- **Subterfuge**

Le subterfuge photographique tente de restaurer ou de créer autre chose en déportant le problème : l'installation n'est pas ou plus accessible, et le temps passe inexorablement. La photographie nous replace face au manque et à la retenue qui président à la production de la représentation vers un autre système (symbolique) de représentation, tout aussi illusoire que les autres d'ailleurs (il faudrait pouvoir rester désinvolte). La photographie signe la disparition de l'objet et idéalise le site en un « climax 'événementiel' » : l'instant en un lieu donné fige l'installation alors qu'elle est

transitoire¹⁵ par définition. Il faudrait encore ajouter avec la conduite technique *in situ* la stratégie sociale par laquelle on module une condition en faisant valoir une éphémérité (le transitoire) contre une pérennité comme modalité de la possession et du désir de durée (assimilable à une quête d'éternité) à laquelle la photographie nous fait accéder quoiqu'on y fasse.

III - Transposer par la technique, c'est interpréter

L'acte de voir est médiatisé à terme au travers des photographies, il ne se pose et n'existe qu'à partir des outils, des dispositifs qui ont engendré la problématique de la visibilité des objets¹⁶... La relation visuelle et mentale passe et se nourrit de ce rapport technique au monde. La photographie tente de faire état d'une réflexion, d'un procès articulant le site et l'image, un état mental par rapport au travail du site, **un travail de transposition** qui compose avec les spécificités de l'outil...

Notre pensée équivaut à une recherche du "visible" parce qu'on transpose à terme une relation au site en une visibilité bidimensionnelle¹⁷. Il s'agit pour nous de trouver l'adéquation entre le photographique et une situation qui change, entre imposition d'un cadre et adaptation aux événements...

Notre expérience du lieu correspond à une forme intuitive de conscience du lieu au travers de l'expérience plastique. On passe d'une perception large (du dedans), qui n'est pas systématiquement focalisée sur celle, monoculaire et perspectiviste du dispositif photographique (comme regard de l'extérieur). Il s'agit de trouver quelque équivalence des systèmes pour que l'on passe d'un espace construit, vécu et vu du dedans, à un espace regardé du dehors qui tente nécessairement de le "reconstruire" de l'extérieur. Dès lors la question de la transposition de la représentation qui affecte le passage de l'installation à la photographie permet de saisir combien la représentation est tributaire des procédés techniques mis en œuvre tout au long de l'installation dans des recherches d'équivalences. On use de solutions techniques dans une perspective de production d'information, et ces solutions induisent quelque peu la transformation du référent...

¹⁵ . La photographie dématérialise l'espace. En ce sens la photographie est mensongère, illusoire, trop parfaite (propre, lisse, presque immatérielle) : une pureté qui nous rendrait acceptable le monde... Elle fait exister des espèces d'U-topie dans une U-chronie comme autant d'apparitions improbables qui fonctionneraient néanmoins comme des preuves que ça a existé, validant du même coup l'existence de notre dualité. Le passage à un ordre du photographique apparaît ainsi comme quelque chose de plus mental (un système symbolique de représentation). La photographie n'a pas à être vraie en regard d'un réel, mais vraie dans son rapport au schème de l'image qui engage une technicité.

¹⁶ . E. R. de Oliveira décrit ce qui pourrait être un des fondements de la "transposition" en posant la photographie comme "un art de capture" en raison de cette connivence "gémellaire" qui existe entre la structure de la machine et celle de l'œil (« les dispositifs pulsionnels du cogito photographique », in *La part de l'œil* n°1, 1985, p. 134).

¹⁷ . Une opération qui renvoie à ce que Maurice Merleau-Ponty expliquait par cette nécessité qu'il y a d'apprendre à voir le monde : « En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est pour *nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre. » (in *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 (coll. Tel), p.18).

- **Point de vue**

Le point de vue est souvent impossible sur place où très particulier, non commun, en nacelle (Le marécage comme écotone), sur un échafaudage (L'île du barrage, La nasse), depuis le pignon d'un toit (Les sentiers), sur un escabeau (La hutte de maïs, La cabane aux deux jardins)... et/ou résulte d'un assemblage qui marie deux points de vue opposés (La tonnelle, l'île-javeau), croisés et/ou convergents (La tranchée, le mur, l'étrave de la jetée). Ce décalage est nécessaire. Il est cette construction spécifique à l'image : point de vue, réduction¹⁸, cadrage, assemblages (collages) et inversions (L'île-javeau, La tonnelle) sont de ces critères qui participent à la **transposition**.

Penser avec et par l'image photographique, c'est prendre en compte ses spécificités et aussi ce qu'elle ne prend pas en charge dans le projet imagier et qu'il convient d'« inventer » ou du moins de construire « symboliquement ».

- **La tension plan / perspective**

Aussi l'intelligibilité tridimensionnelle de l'installation paysagère réside **dans le principe symbolique de transposition** de la réalité en ouvrage photographique bidimensionnel. C'est le principe perspectif qui va permettre de restituer la tridimensionnalité de l'ouvrage *in situ*. La prise en compte de la perspective monoculaire, comme restitution de l'espace "profond" du monde, engendre généralement une organisation des prises de vue qui tend au redressement du plan sagittal de l'installation paysagère dans la composition orthogonale plane de la photographie. Toutes les images sont à considérer comme tridimensionnelles, la perspective fait sens¹⁹.

- **Délocaliser, substituer**

Considérer le champ élargi de la sculpture²⁰ comme dépassement des catégories permet d'interroger des écarts. La photographie apparaît comme une négation du site, à la fois **idéalisante et déréalisante**²¹. Transposer une expérience du site équivaut à **substituer** une réalité du site par le médium photographique. Techniquement, la photographie ne déménage pas seulement des lieux en nous amenant artificiellement

¹⁸ . Réduction que Robert Smithson a critiqué parce qu'elle en vient à « éroder le sublime de l'expérience réelle ». La réduction photographique élide la cohérence par rapport à ce qui est autour. Il est question d'une logique homothétique de la taille qui est toujours proportionnelle au référent (comme donnée objective), alors que l'immersion qu'implique l'expérience du lieu renvoie à la question de l'échelle, une aptitude de chacun à avoir conscience des données concrètes de la perception (l'échelle est pour lui toujours une taille imaginaire, une donnée subjective).

¹⁹ . La perspective introduit cet axe qui organise symboliquement la troisième dimension mais aussi les limites sociales instaurées entre nous lors de la production, comme aussi nos rapports au désir.

²⁰ . En référence à Rosalind Krauss, "La sculpture dans le champ élargi", in *L'originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Paris, 1993.

²¹ . Cf. Alberto Velasco "Robert Smithson", une critique en acte de la photographie", in *Histoire de l'art*, n° 13-14, 1991.

à l'*in situ*, au paysage, art du multiple, elle les fait exister en différents lieux (principe ubiqueste) et en différents moments (principe a-temporel).

Le lieu de la transposition est celui d'une substitution d'une technique par une autre. On passe d'une logique de l'*in situ* à celle *ex situ* induite par l'image photographique. Le paradoxe que vivent parfois les artistes, avec la finalité photographique, réside dans le fait que l'image photographique les fait entrer dans une autre gestion de l'espace et du temps. D'ailleurs, la clôture de l'activité, en tant qu'elle est liée au passage d'une technique à l'autre, est ici facilitée par le détachement imposé : un détournement de l'attention soutenue que l'installation réclame contre le lieu d'une immersion fusionnelle, pour un substitut, le simulacre de l'image.

Il n'est pas surprenant que le recours au titre (la part de langage) vienne alors corriger les effets de la délocalisation pour tendre à la réduire, en réactivant les lieux par ce qu'on en dit.

Finalement, on montre toujours autre chose, une idée, une représentation du lieu, un mode d'investissement du site. La photographie interroge notre perception en une représentation technicisée qui intègre au passage d'autres problématiques, du social, du désir.

▪ La visée plastique comme dépassement

La délocalisation produit encore autrement des fictions. L'écart matérialise un autre rapport au monde lorsque la transposition d'un *in situ* en un *in visu* **produit de la figure**. Elle renvoie à un plaisir à construire différemment notre rapport au monde. Aussi nos images sont-elles forcément ambiguës, dans la mesure où elles relèvent d'un entre-deux : à rattacher à l'expérience du site par le procédé et la part d'enregistrement et s'en échappant par la délocalisation qui en résulte et fait reconsidérer l'image indépendamment du site... De ces interstices où il y a du non-dit, du non-montré, le faux peut apparaître vrai en tant que champ quasi perceptif qui nous leurre, et inversement le vrai devenir faux, des espaces et des événements improbables²².

Le rapport au lieu comme endroit particulier et vécu est mis en crise par un procédé qui le nie²³. **Une part fictionnelle est alors assumée par la visée plastique qui jette des ponts entre les deux procédés.**

En cela la photographie tente de construire ce qui fait lieu en traduisant une modalité de l'esprit et notre sensibilité au site²⁴. Aussi faut-il peut-être voir dans cette démarche photographique l'équivalent d'une matérialisation, d'une modélisation du jeu

²² . Et là il faut rappeler l'incidence sociale dans la mesure où on se construit aussi par la photographie une histoire, une condition particulière, produisant la fiction qu'est B&B : à travers la figure de l'artiste double.

²³ . C'est pour cela que le documentaire ne peut pas nous intéresser, la photographie devenant toujours transposition, non un double du site, elle en est le concept en image d'une certaine façon.

²⁴ . En référence à Dominique Baqué à propos de Richard Long et Hamish Fulton, in *La photographie plasticienne*, éd. du Regard, Paris, 1998.

de la capture, de la perte et des retrouvailles : mise en scène de la disparition, du rapport au réel, empreinte et construction. La relation de l'installation à la photographie semble toujours sous le coup de cette dialectique : théâtralisation d'un procès où celle-ci matérialise une prise de distance intégrée comme méthode de travail. Elle réfléchit et infléchit le processus créatif. Une fiction peut-être..., mais quoi qu'il en soit, pas de certitudes.

Bruni-Babarit, mars 2001