ISSN: 1824-7482

Publif@rum 29, 2018

Pratiques artistiques intermédiales

Danièle MÉAUX

L'image installée : une alternative au grand format (à propos de « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard)

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Danièle MÉAUX, *L'image installée : une alternative au grand format (à propos de « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard)*, Pratiques artistiques intermédiales, Publifarum, n. 29, pubblicato il 2018, consultato il 06/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=408

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=408

Document généré automatiquement le 06/05/2024.

L'image installée : une alternative au grand format (à propos de « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard)

Danièle MÉAUX

Table

Géo-photographie

« Nantes-Pornic »

Exposer la photographie

Une invitation au décryptage des lieux

D'un espace l'autre

Bibliographie

Résumé

Un certain nombre d'artistes proposent aujourd'hui des dispositifs qui intègrent leurs photographies à un ensemble complexe associant différents médiums ; ils choisissent de ne plus isoler leurs images comme des objets autosuffisants, mais de les combiner à des composants divers : textes, objets, éléments graphiques ou sonores, etc. La disposition spatiale, l'orientation respective des différents constituants conditionnent itinéraires et rythmes de perception ; elles travaillent à la genèse d'effets de sens. Ce type d'œuvre constitue une alternative aux grands formats qui ont actuellement envahi les espaces d'exposition. L'installation « Nantes – Pornic » d'Emmanuel Pinard (2015) vient ici exemplifier cette possibilité. Sa réussite tient à une économie sobre et épurée qui se met au service d'une interrogation rigoureuse et efficace de l'espace urbain et de son aménagement.

Abstract

Nowadays a number of artists propose devices which include their photographs in complex unities associating different mediums ; they choose not to isolate their pictures as self-sufficient objects, but to unite them with various components : texts, objects, graphic or sonorous elements, and so on. The spatial location, the respective position of the different components influence approach and rythms of perception; they contribute to originate meaningness. This type of work offers an alternative to the big-size pictures which have at present invaded the areas of exposure. The installation "Nantes-Pornic" by Emmanuel Pinard (2015) exemplifies this possibility. Its merit is due to a sober and simplified organization which favours a strict and effective investigation of urban space and its arrangement.

L'image photographique s'insère aisément dans l'espace du livre ; elle est alors de format restreint et côtoie le texte sur la

page imprimée ; son interprétation se trouve contaminée par les vues ou les écrits voisins ; elle est également conditionnée par le dispositif livresque, dans son ensemble, qui infléchit le regard porté sur chacune des images ; au fil d'un feuillettement, les vues sont progressivement découvertes par le lecteur. Du fait de la reproductibilité de l'image argentique, le livre s'est d'emblée imposé comme la « demeure naturelle » de la photographie, ainsi que l'ont écrit Martin Parr et George Badger (2004 : 11) en préface à une magistrale anthologie. Le développement du numérique a rendu les procédures de mise en page encore plus aisées et moins onéreuses. Le rôle du livre pour la diffusion de la photographie reste toujours aujourd'hui essentiel.

À partir du moment où l'image est exposée, elle est appréhendée de manière très différente. Dans l'espace architectural du musée (ou de la galerie), elle doit trouver sa place et s'imposer ? d'une manière ou d'une autre ? face aux corps des visiteurs en déplacement. C'est dans les années quatre-vingt, au moment où la photographie voit croître sa reconnaissance dans le champ de l'art contemporain, que l'usage des grands (voire très grands) formats se répand. Les tirages en couleur occupent dès lors les cimaises jusqu'à saturer le champ visuel des spectateurs. Parallèlement à cela, les photographies sont de mieux en mieux cotées sur le marché de l'art. Aujourd'hui, les tirages de grande taille sont complètement banalisés et un très grand nombre de praticiens pensent leurs travaux pour ce format. Les photographes contemporains qui choisissent d'exposer des photographies de petites dimensions sont rares (je pense par exemple à Éric Dessert ou à Bernard Plossu) : ils se distinguent d'une tendance dominante qui est quasiment devenue une norme.

Afin d'investir l'espace d'exposition et de s'imposer face aux corps mobiles des visiteurs, il existe cependant des alternatives au grand format. Celles-ci ne reposent pas sur un usage de la monumentalité, mais sur l'articulation dans l'espace de vues de taille relativement restreinte, éventuellement conjuguées à d'autres composants. Les photographies peuvent en effet être intégrées à des dispositifs de natures très variées ; elles trouvent place dans des installations multimédia, dans des agencements combinant des objets divers, des textes, des éléments graphiques, voire des constituants sonores… Dès lors, les images viennent ponctuer un territoire qu'elles émaillent somme toute de leur présence, au côté d'autres composants ; les différents éléments assemblés se complètent, se répondent ou s'infléchissent mutuellement et l'observateur se trouve pour ainsi dire sommé de travailler à dégager des cohérences au sein d'un ensemble troué et hétérogène. C'est le potentiel esthétique et sémantique de ce type de dispositif que je souhaiterais interroger ici.

L'association de médiums distincts, l'articulation d'éléments sonores et visuels, d'objets concrets et d'écrans, de textes et de projections, la mise en relation d'images multiples tendent à exercer une certaine attraction sur le visiteur ? dont la curiosité se trouve attisée et les sens mis en éveil. Les sollicitations multiples, le vécu kinesthésique, l'ouverture d'une œuvre intrinsèquement hétérogène à la construction active d'une interprétation, voire parfois à certaines formes d'interaction ont tout pour séduire l'attention du spectateur. Si certains de ces dispositifs présentent un caractère spectaculaire, il en est qui se détournent de l'effet facile pour s'articuler rigoureusement à une visée sémantique. C'est à cette catégorie qu'appartient l'installation *« Nantes-Pornic »* signée par Emmanuel Pinard et présentée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais en mai 2015. La configuration même du dispositif proposé fait, dans ce cas, écho au protocole qui a présidé aux prises de vue ; elle sert, de façon sobre et épurée, un questionnement systématique du paysage urbain ? qui est la préoccupation essentielle de ce photographe.

Géo-photographie

De 1993 à 2014, Emmanuel Pinard s'est, avec une cohérence exemplaire, consacré à une forme d'auscultation têtue du territoire et de son aménagement. Au fil de son œuvre, le photographe français n'a jamais abordé le paysage comme un « état d'âme » ou comme un motif pittoresque : il a mené un questionnement continu sur la réalité des sites urbains qui apparaissent, dans ses photographies, comme des ensembles hybrides ? mi naturels, mi artificiels ? à la production desquels les hommes travaillent. L'influence du courant américain des *New Topographs* (voir JENKINS 1975)) se lit dans l'œuvre d'Emmanuel Pinard (comme dans celle d'un certain nombre de praticiens de sa génération). Dans ses travaux, les modalités de construction et d'investissement des sites se trouvent interrogées ? toute anecdote ou fantaisie étant éradiquées. Les figures humaines sont rares de sorte que les vues semblent s'en tenir à ce qui, au sein des lieux, s'inscrit dans une durée relative. Les images révèlent l'alternance des pleins et des vides ; elles donnent à voir les intervalles qui existent entre les bâtiments, l'intrication du minéral et du végétal, la stratification complexe des implantations successives : le territoire se trouve pour ainsi dire envisagé dans sa structure ? telle qu'elle configure la vie des personnes qui l'habitent. Les sites représentés sont des espaces ordinaires auxquels peu d'attention est habituellement prêtée : ils se trouvent soumis par le photographe à une forme de re-considération.

Le plus souvent, Emmanuel Pinard procédait avec lenteur. Il avait coutume de repérer au préalable sur une carte les endroits qu'il envisageait de mettre en image ; puis il déambulait au sein des sites dont il s'imprégnait peu à peu. C'est seulement après un long processus d'habituation qu'il disposait sa chambre ? la prise de vue s'inscrivant dans la durée d'une lente procédure d'investigation. Emmanuel Pinard a parfois utilisé des appareils plus légers et maniables, autorisant des prises de

vue moins préméditées ; mais il s'agissait cependant toujours pour lui de montrer des lieux qu'il avait longuement arpentés ou qu'il connaissait intimement puisqu'il les habitait. L'objectif était toujours placé à la hauteur du regard, la focale utilisée était de cinquante millimètres ? ce qui tend à rapprocher les photographies de la vision naturelle.

L'approche concertée d'Emmanuel Pinard est résolument documentaire. Les marques apparentes de subjectivité sont exclues ; toute saisie d'un événement susceptible de retenir l'attention ? si menu soit-il ? se trouve évitée. La prise de vue participe d'une enquête de type géographique (MEAUX 2015), qui passe par une auscultation sensible des apparences visibles. La démarche du photographe est tendue dans un effort de compréhension de l'aménagement des sites et des modes de vie qui s'y donnent à lire. La sobriété et la rigueur de son travail signent la manière dont ce dernier participe à une entreprise d'observation minutieuse et, dans une certaine mesure, à une quête de savoirs (BALLESTA 2011) quant aux modalités de fabrication et d'évolution des paysages urbains ou péri-urbains (BEAUSSE 2012 : 272). L'évocation de quelques-uns des travaux d'Emmanuel Pinard est à même de faire comprendre la nature de l'entreprise dans laquelle il était engagé.

La série « NC-NCa » a, par exemple, été réalisée sur la plaine de Montesson (dans les Yvelines) entre 1995 et 1998. Son titre reprend les initiales des appellations « Zones non Constructibles » et « Zones Non Constructibles Agricoles » qui figurent sur les cartes. Alors que, à l'arrière-plan des vues en noir et blanc, des bâtiments renvoient à une propagation inévitable de la ville, les photographies font la part belle aux terres labourées et aux sols vacants ? elles ne sont d'ailleurs pas sans rappeler certains travaux de Lewis Baltz qui montrent des friches et des terrains vagues (LAPIERRE 2001). De fait, malgré les nombreux projets d'aménagement soumis aux autorités territoriales, la plaine maraîchère de Montesson est jusqu'alors demeurée « Zone Non Constructible ». Sur toutes les photographies, la ligne d'horizon revient à une hauteur identique, ménageant une égale proportion de terre et de ciel. Ce sont bien les modalités de l'aménagement urbain qu'interroge cette série, dans la mesure où elle suggère ce qui attend un jour ce territoire, mais aussi parce qu'elle lui oppose le sol meuble, la matière informe et malléable qui est le socle même de toute construction.

La série « Brasilia » (1999) s'écarte des visions attendues pour ce haut-lieu de l'architecture moderne. Le travail d'Emmanuel Pinard se présente aux antipodes des vues esthétisantes réalisées par un Lucien Hervé à partir des réalisations architecturales de Le Corbusier (HERVE 2015). Éloignée de toute fascination fétichiste pour les constructions hardies d'Oscar Niemeyer, la série montre précisément ce qui échappe à l'emprise des aménageurs et des urbanistes : sur les images aux couleurs subtiles, s'imposent les espaces interstitiels, les rencontres du béton et de la broussaille, le voisinage des échangeurs et des terrains vagues. Le site originel, vierge et immense, ne disparaît pas sous le bâti ? qui paraît pour ainsi dire échouer à le recouvrir.

En 2002-2003, après la réhabilitation du bassin de la Joliette à Marseille, le photographe français a travaillé dans le cadre d'une commande de l'établissement public Euroméditerranée ; il était chargé de rendre compte des mutations du territoire. Les images, qui mettent en évidence l'étalement urbain, font penser aux photographies de Gabriele Basilico réunies dans *Scattered City* (BASILICO 2006) ; elles donnent à voir une ville trouée de voies de circulation et de poches vacantes.

Mais indubitablement les sites qu'Emmanuel Pinard a arpentés et photographiés avec le plus d'insistance sont ceux de la banlieue parisienne ? où il résidait. Cette investigation prolongée du « 93 » (Seine-St. Denis) se distribue en fait en deux ensembles : la série « Paysages périphériques » que le photographe a débutée en 1993 et poursuivi jusqu'à ce que la maladie vienne l'en empêcher et la série « Périphérie » qu'il a menée de 2006 à 2012. Au sein des clichés, tout effet, toute originalité même se trouvent évités. Aucune concession n'est faite à la séduction ; la rigueur, voire une certaine austérité est de mise. Si le photographe se tourne vers ces espaces ordinaires, c'est à seule fin de faire accéder à la visibilité la part de l'aménagement qui n'est habituellement pas perçue. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* Georges Perec proposait de faire durer l'observation d'un espace banal afin d'en extraire des observations inédites (PEREC 2008). L'entreprise d'Emmanuel Pinard paraît pareillement sise sur la patience et l'entêtement.

Si les deux séries établies en banlieue parisienne concernent le même territoire, elles se développent selon des méthodes bien différentes. Pour « Paysages périphériques », un long repérage précède la sélection d'un lieu où une vue est prise à la chambre. Pour « Périphérie », un équipement moyen format permet à l'opérateur de travailler dans l'immédiateté. Mais, par-delà ces divergences (BALLESTA 2014, 143-164), les deux séries concourent bien à une enquête approfondie sur les paysages du « 93 ». Le devenir de ces zones périurbaines pose aujourd'hui question ; dans le même temps, l'étude de ces « espèces d'espaces » (PEREC 2000) s'avère à même de contribuer à un renouvellement de l'analyse de la « ville » (CHOAY 2006 : 148-153) et de « l'urbain » (LUSSAULT 2007) qui préoccupe les géographes et les architectes.

Une telle pratique de la photographie est « exercice de soi » en relation avec le monde ; à force d'attention portée au réel et d'effacement du sujet, elle confine à l'ascèse. Mais elle est surtout modalité d'investigation des sites et de la manière dont les hommes investissent l'espace. Loin d'être de simples enregistrements susceptibles de fournir des informations ou encore les illustrations d'analyses préalablement établies, les photographies d'Emmanuel Pinard détachent du monde des apparences spatiales qu'elles fixent et organisent à neuf pour les proposer au regard et à la réflexion. Elles participent dès lors bel et bien d'un questionnement, d'une recherche de type géographique et urbanistique.

« Nantes-Pornic »

C’est en étroite solidarité avec l’ensemble du travail du photographe parisien que la série « Nantes-Pornic » doit être appréhendée. Ce travail a été réalisé en 2012-2013, dans le cadre de la recherche « Péri / ville invisible » qui était impulsée par deux laboratoires : le CRENAU de l’École Nationale Supérieure d’Architecture de Nantes et le LACTH de l’École Nationale Supérieure de l’Architecture et du Paysage de Lille. Si le protocole de prise de vue a été élaboré par Emmanuel Pinard, la recherche pluridisciplinaire croisait l’approche du photographe avec celles de géographes, de sociologues et de concepteurs urbains.

La ligne ferroviaire qui relie Nantes à Pornic existe depuis 1875 ; elle fend aujourd’hui les communes de la première couronne, puis traverse des villages ruraux ? plus ou moins modifiés par la métropolisation ? pour gagner la côte. La vitesse n’y est pas excessive, puisqu’il faut actuellement plus d’une heure et demie pour parcourir les quarante-cinq kilomètres qui séparent la ville de l’océan Atlantique. Selon le protocole établi, le photographe s’est arrêté à chacune des dix gares qui s’échelonnent de Nantes à la côte ? aux alentours desquelles il a réalisé un certain nombre de prises de vue. Il s’agit de Nantes, Rezé Pont-Rousseau, Bouay, Port-Saint-Père Saint-Mars, Sainte-Pazanne, Saint-Hillaire-de-Chaléons, Bourneuf-en-Retz, Les Moutiers-en-Retz, La Bernerie-en-Retz, Pornic. La quantité des images collectées dans chaque environnement varie de six à vingt : cent-quatorze clichés ont été effectués au total. La procédure adoptée garantit l’existence d’une « isotopie » au sein de l’ensemble des images réalisées, qui s’apparentent à ce qu’on pourrait appeler des « paysages de gare ». Le chemin de fer devient l’instrument d’une coupe, qui rappelle les « transects » pratiqués par les géographes : « Un transect est un itinéraire rectiligne de prospection et/ou d’échantillonnage recouvrant une diversité maximale de situations topographiques, géomorphologiques et végétales. » (DELPECH 1986) : l’itinéraire contraint par la ligne ferroviaire permet de suivre une évolution progressive du centre à la périphérie, jusqu’à la mer. La démarche présente l’allure d’une sorte de prélèvement systématique et raisonnée ; par sa forme même, elle s’apparente à une enquête à finalité scientifique ? le terme d’« enquête » (du latin*inquaesita*) renvoie à ce qui est « non encore examiné », c’est-à-dire à ce qui mérite encore une investigation. Le protocole retenu, abouté aux prises de vue, formalise et sert cette enquête.

Figure 1 : Bouaye, Série « Nantes-Pornic » © Emmanuel Pinard.

Deux modalités distinctes de présentation des prises de vue étaient initialement envisagées. La première consistait en une

boîte renfermant dix enveloppes (soit une par gare). Cet objet a effectivement été réalisé en trente exemplaires : les petits coffrets sont vert sapin et les vues de format 12 x 18 cm réunies dans chaque enveloppe peuvent être manipulées. Elles forment un ensemble de paysages, relativement localisés, qui laissent cependant une certaine liberté d'appréhension. Chaque boîte contient également un feuillet blanc sur lequel figure un schéma sommaire présentant le parcours ferroviaire ponctué par les noms de chacune des dix gares. Parallèlement à cela, la publication d'un livret se trouvait également prévue : les séries photographiques devaient y être accompagnées des « récits ambulatoires » d'Élisabeth Pasquier (sociologue) et d'une contribution de Laurent Devisme (urbaniste). Mais ce livre n'a finalement pas vu le jour. L'idée d'un dispositif multimédia s'est imposée ensuite à Emmanuel Pinard.

Figure 2 : Sainte-Pazanne, Série « Nantes-Pornic » © Emmanuel Pinard.

C'est sous cette forme que la série « Nantes-Pornic » se trouve présentée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais en mai 2015, après la disparition du photographe (mais selon les consignes précises qu'il avait exprimées). Au mur, un sobre croquis représente la ligne ferroviaire, jalonnée de petits points sombres correspondant à chacune des dix gares. Sous ce graphique, dix tablettes (une par station), espacées d'une dizaine de centimètres, se trouvent alignées ; elles sont reliées à des prises électriques par des câbles d'alimentation laissés apparents. Sur chaque écran, défilent les vues prises aux alentours d'une même gare. La série de vues est précédée d'un « carton » ? j'emprunte le terme au cinéma ? qui nomme la localité concernée. Le nombre d'images réalisées sur chaque site n'étant pas identique, la présentation des différentes séries ne suit pas le même rythme. De loin, l'ensemble se modifie, clignote… Lorsque le visiteur se rapproche d'une des tablettes, il découvre différentes facettes d'un même site. Les petits écrans blancs, accrochés à quelques millimètres du mur, sont discrets, mais bien visibles. Le matériel utilisé est peu onéreux, banal ; il s'agit de tablettes destinées à l'usage le plus courant. À l'ordinaire des espaces mis en image, répond l'ordinaire des instruments peu sophistiqués mobilisés pour le dispositif ? auquel fait d'ailleurs écho l'ordinaire de prises de vue réalisées à hauteur de regard, selon une focale dite « normale ».

À l'évidence, le dispositif renvoie au protocole de réalisation des prises de vue. Le tracé mural dit la trajectoire, tandis que chaque petit écran correspond à une gare et à son environnement. Alors que la ligne est itinéraire, flux (INGOLD, 2013) qui emporte le photographe en un parcours (et avec lui le visiteur), chaque tablette distribue une constellation d'images correspondant au libre vagabondage de l'opérateur autour des stations. L'installation allie la linéarité contraignante du déplacement ferroviaire à l'ouverture de la déambulation libre autorisée aux environs de chaque gare.

Exposer la photographie

Au cours de la première moitié du XX? siècle, les musées ou les galeries restent ?notamment en Europe ? peu hospitaliers envers la photographie ; les livres ou les magazines sont alors ses principaux supports de diffusion. Les praticiens travaillent pour l'imprimé. À compter des années 70, s'opère un retournement de situation (BAQUE 1998 : 49). Progressivement l'image argentique investit les espaces d'exposition, tandis que les grands magazines tendent à décliner et que le livre de photographies devient moins rentable (même s'il reste très prisé des photographes et conserve une forte vitalité). Dans un premier temps, les images exposées par ceux qui se réclament du champ de l'art sont plutôt de petite taille ; les artistes conceptuels ou les adeptes du « *narrative art* » privilégient les vues constatives, souvent tremblées ou de médiocre qualité ; l'image est souvent utilisée en tant que document, associé au texte ; des photographies de type vernaculaire sont éventuellement reprises et détournées. En revanche, dans les années quatre-vingt, le passage des petits aux grands formats signe une volonté délibérée d'adapter la photographie à l'architecture des musées ou des galeries et d'en faire l'équivalent de la peinture.

Ainsi, dans le catalogue de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » réalisé en 1981, Michel Nuridsany déclare : « Quelque chose d'essentiel est en train de se passer aujourd'hui […]. La photographie est en couleur et désormais elle "tient au mur". […] Fini le 30 x 40, lié au livre, à l'album, trop prudent agrandissement qu'on aligne sur les cimaises […]. Les photographes, les peintres respirent en couleur et en grand format. » (NURIDSANY 1981). Le « format tableau », qui était alors naissant, est aujourd'hui devenu la norme : que l'on pense aux œuvres de Beat Streuli, de Thomas Struth, d'Andreas Gursky ou de Jean-Luc Moulène, de Thomas Ruff ou de Gregory Crewdson, les photographies s'affirment, en ce début du vingt-et-unième siècle, par leurs grandes (voire très grandes) dimensions au sein des espaces d'exposition.

« Au mur la photographie devient presque obligatoirement tableau », assénait en 1981 Michel Nuridsany. Cette assertion avait valeur de manifeste ; elle reflète les aspirations et les tendances de l'époque. Toutefois, sur le fond (et avec le temps), elle résiste mal à l'examen critique. En effet, pour s'imposer dans l'espace des musées ou des galeries, la photographie n'a-t-elle pas d'autres alternatives que de « tenir au mur » et de singer la peinture ? Les tirages de grand format, accrochés aux cimaises, tendent à fonctionner de manière autarcique ; ils n'exploitent pas les possibilités offertes par l'architecture muséale en matière d'induction de parcours et de temporalités, d'instauration de liens et d'effets de sens (LUGON 2000 : 68-91) ; l'aptitude de la photographie à s'articuler à d'autres éléments reste, dans ce cas, inexploitée.

Cette présentation fondée sur une exaltation de l'autosuffisance de la représentation est pourtant loin d'être la seule possible. « Il n'y pas d'image, il n'y a que des rapports entre les images », déclarait Jean-Luc Godard (1998 : 430). Des agencements de vues ? tels que les proposent Dominique Auerbacher (1996), Mathieu Pernot 2006), Christian Milovanoff (2012), Catherine Poncin (2008) et bien d'autres encore ? s'appuient sur des ressources analogues à celles du montage ; ils organisent la perception d'un ensemble d'éléments où chaque constituant est appréhendé en fonction des autres, au fil d'un parcours du spectateur. Certaines installations mixtes ou multimédia recourent à une forme de scénographie pour impliquer le visiteur dans un processus englobant, physique et temporel. Le spectateur mobile est alors amené à opérer des mises en relation, des condensations et des transferts, à apprécier les vues par le biais de synesthésies, de contagions ou de différenciations. C'est à ce type de dispositifs qu'appartient « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard (tel qu'il est présenté à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais en mai 2014), même si l'installation reste très sobre et minimale ; l'économie épurée du dispositif fait précisément son efficacité, tout en participant à un renouvellement des modalités de mise en espace de l'image photographique.

L'agencement multimédia se présente comme une manière de présenter les images qui prend en compte et exploite leur aspect fragmentaire (IMMELE 2015 : 8). De fait, chaque vue présente une portion des apparences, qui se trouve prélevée sur un continuum plus vaste et donc décontextualisée. En fonction de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le « savoir de l'archè » (1987 : 41 à 46), cette incomplétude essentielle de la photographie est connue du spectateur qui en fait un élément constitutif de sa perception de l'image. Cette conscience d'un caractère parcellaire de la représentation travaille à ce que l'observateur accepte aisément la re-contextualisation de l'image au sein d'un nouvel ensemble. Une forme de symétrie s'instaure somme toute inconsciemment, pour lui, entre ce qui se passe au moment de la prise de vue et ce qui est ressenti lors de la réception (et que peut exploiter le dispositif de présentation). Comme le signale Jean-Louis Déotte, « l'esthétique du fragment génère nécessairement une dialectique de la partie et de la totalité […] » (2004 : 9). Ainsi, chaque vue trouve facilement à se lier à un nouvel environnement avec lequel elle trouve des accroches. Alors que le grand format postule une clôture de l'image sur elle-même, l'installation exploite au contraire sa nature de prélèvement pour engendrer éventuellement des relations et des effets de sens.

Une invitation au décryptage des lieux

« Nantes-Pornic » est un dispositif épuré, constitué de composants hétérogènes : un graphique est tracé sur le mur ; dix

tablettes blanches sont reliées par des fils à des prises électriques. Sur chacun des petits écrans, défilent des images rétroéclairées. Les tablettes sont à la fois supports des vues et objets donnés à voir. Ces constituants simples ? voire pauvres ? sont présentés sur le mode de la parataxe. Le visiteur se trouve ainsi incliné à réfléchir afin de tenter de déceler une forme de cohérence sémantique. *Disponere*, c'est « placer en séparant distinctement ». Néanmoins l'installation laisse supputer l'existence d'une intention, d'un projet de son auteur ? que le visiteur tâche en quelque sorte de reconstituer. Elle engage à une collaboration active du récepteur. Pour reprendre les termes employés par Philippe Ortel, au sein d'un dispositif, la « structure s'ouvre sur de la conjecture» (2002 : 346).

L'installation est une forme temporaire, une « œuvre en kit » (MAZA 1998 : 209) qui peut être remballée pour être éventuellement déployée sous une autre modalité, dépendante du nouvel espace octroyé. Le dispositif privilégie la relation, celle qui s'instaure entre les différents éléments assemblés, entre ces éléments et l'espace, entre ces derniers et le visiteur. L'œuvre est ouverte (ECO 2015) et travaille à faire émerger la réflexion chez le récepteur qui cherche à faire passer les éléments juxtaposés de la coprésence à une relative cohérence. Le dispositif se fait ainsi sollicitation pour l'intellect. Devant « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard, le visiteur quête des indices, des informations sur les modes de vie et les méthodes de construction ; il décèle des traces du passé, des symptômes révélant éventuellement des projets à venir ; d'une vue à l'autre, il prélève des similitudes et des différences susceptibles de faire sens.

Figure 3 : Les Moutiers-en-Retz, Série « Nantes-Pornic » © Emmanuel Pinard.

Comme cela a été dit, tous les sites donnés à voir dans cette installation sont des « paysages de gare ». D'image en image, un « type » de site se trouve esquissé, tel qu'il a somme toute été déterminé par la présence du train. Ce sont des lieux plutôt mornes et ordinaires dont la vie sociale est peu ou prou absente. Face à l'absence de figures ou d'éléments saillants, l'attention du spectateur se porte sur les transformations et les seuils repérables d'une gare à l'autre. L'aménagement, les structures fabriquées pour accueillir la vie se trouvent dès lors auscultés. À Nantes, le bâti est dense. Dans le périmètre des stations suivantes, les constructions tendent à s'espacer. Certaines communes paraissent cependant plus attractives que d'autres. Pornic se présente, par exemple, comme une ville riche (en raison de son activité tout à la fois thermale et balnéaire). D'une station à l'autre, la valeur foncière des habitations et la prospérité des communes varient ; l'entretien des chaussées et des espaces verts trahit ces différences : là figurent des parcs et des jardinets, alors que des terrains vagues s'étendent ailleurs. Saint-Pazanne se donne comme un bourg prospère où des travaux de construction conséquents se développent ; cette commune résidentielle attire sans doute des personnes de la classe moyenne qui travaillent à Nantes. En tout cas, alors que l'immédiate banlieue révèle une relative pauvreté, certains villages plus éloignés montrent, au côté de vestiges de ruralité, l'implantation de lotissements coquets, voire cossus.

Par de-là les variations que le visiteur est amené à décrypter, domine ce qu'on pourrait appeler un espace « rurbain ». La voie ferrée (ainsi que l'automobile) ont précisément travaillé au développement de cet habitat diffus que s'appliquent aujourd'hui à interroger les géographes et les concepteurs de l'aménagement. Sans doute n'est-il pas vraiment utile de déplorer l'existence de ce type d' « occupation des sols », pour partie entraîné ? comme l'explique Michel Lussault (2007) ou Françoise Choay (2006) ? par les progrès technologiques. Devant l'ampleur du phénomène, l'opposition traditionnellement établie entre ville et campagne s'est effondrée. L' « urbain » envahit bel et bien le territoire sous des formes variées et diffuses. Sans doute est-il en revanche nécessaire de réfléchir aujourd'hui à la manière dont une vie sociale est susceptible se développer dans ce type de site. Force est de constater le manque et l'absence, dans les vues d'Emmanuel Pinard. Comment dès lors penser l'évolution de tels espaces ? C'est probablement une des questions posées par une installation ? qui se fait plus ou moins espace d'interrogation, laboratoire de réflexion.

D'un espace l'autre

Si l'intellect est indubitablement stimulé par ce dispositif, le corps du visiteur est également sollicité. Le parcours du visiteur reste restreint, mais il se déplace néanmoins de tablette en tablette pour regarder les images. La ligne tracée au mur, qui transcrit le voyage d'une gare à l'autre, vectorise la modique progression du spectateur ; elle organise une découverte des images, les unes après les autres ? même si rien n'est imposé et que chacun reste évidemment libre de ses allers et venues. L'installation constitue une structure ouverte, trouée, devant laquelle se meut le visiteur. La succession des tablettes occupe un pan de mur ; le lieu d'exposition contraint l'œuvre qu'il contient, mais, dans le même temps, cette dernière annexe une portion de cet endroit ; l'installation se présente pour ainsi dire soudée à son contexte puisque sa perception ne peut en être totalement disjointe. L'appréhension des images est influencée par le vécu kinesthésique ? si minime soit-il ? qui est induit par le dispositif.

Au gré de ses déplacements, le spectateur se livre à des accommodations successives sur les écrans qui lui sont proposés. La temporalité de sa progression s'articule au rythme du défilement des photographies sur les tablettes. C'est une multiplicité d'images qui parviennent à son regard, sans qu'il en maîtrise le flux. L'ensemble faiblement cliquète, puisque chaque passage d'une vue à une autre s'accompagne d'un petit bruit sec et que les changements ne sont pas concomitants sur les différents écrans.

« Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. […] la vision est suspendue au mouvement », notait Maurice Merleau-Ponty (1985 : 17). La succession des vues sur les écrans et la disposition des tablettes dans l'espace fait accéder le spectateur à une conscience de la corporéité de son regard, de la solidarité de sa vision et d'un déplacement physique. L'installation reprend pour ainsi dire ? en réduction ? l'immersion du corps du praticien au sein du visible et l'incarnation de sa saisie du réel. Le dispositif rend sensible la diversité de ses points de vue et de ses orientations dans l'espace. Le territoire qui sépare Nantes de Pornic paraît pluriel et diversifié. D'une vue à l'autre, l'opérateur d'est déplacé à pied ou en train. Dans une certaine mesure, le dispositif de présentation qui distribue les vues dans l'espace et dans le temps renvoie à cette incarnation de la perception, toujours solidaire d'un ici et maintenant, constamment renouvelée par le déplacement du sujet.

Significativement, Allan Kaprow, un des pionniers de l'installation, donnait à ces œuvres le nom d' « environnements » (1966). En 1969, le MOMA intitula « *Spaces* » la première exposition consacrée à ce type d'œuvres. Les installations sont des œuvres d'inspiration phénoménologique, chevillées sur la solidarité de la vision et du corps pris dans l'espace. « Nantes-Pornic » se situe pourtant aux antipodes de toute visée immersive, comme de tout caractère spectaculaire. Les tablettes de petite taille sont sagement alignées ; les vues sont frontales ; l'échelle de plan est quasiment constante. L'attention d'Emmanuel Pinard tient du regard du géomètre. Le sentiment de rigueur dégagé par ce projet documentaire est renforcé par la définition précise des photographies et leurs tonalités sobres. Mais cette retenue confère précisément aux moindres choix une extrême importance. Le dispositif travaille ? dans sa sobriété même ? à ce que le territoire soit appréhendé comme un environnement de nature spatio-temporelle. Le déplacement du spectateur ? si restreint soit-il ? renvoie au parcours qui a été celui du photographe, à la locomotion qui est nécessaire à l'investigation d'un site. L'installation œuvre somme toute à une mise en condition sensible pour l'appréhension de l'espace et incline le spectateur à un retour sur son expérience perceptive. Le paysage n'apparaît pas comme un objet séparé du sujet, mais comme un milieu dont il fait partie et qu'il explore au gré de ses mouvements : cela va à l'encontre d'une conception traditionnelle, façonnée sur le modèle de la peinture de chevalet.

Figure 4 : Pornic, Série « Nantes-Pornic » © Emmanuel Pinard.

Emmanuel Pinard, qui a été continûment tourné vers une enquête concernant l'espace urbain, a su fréquemment combiner les photographies entre elles pour optimiser leur potentiel de questionnement des territoires. Dans la série « Brasilia », il présente un diptyque ; la série « Marseille » comporteun diptyque, mais aussi un panorama de sept vues ; la série « Marne-la-Vallée » est composée de grands tableaux où les images sont disposées en damiers de six, sept ou huit vues sur cinq. Avec « Nantes-Pornic, il propose un dispositif plus innovant.

Devant cette installation, le visiteur perçoit les photographies, les unes après les autres, les vues s'imprégnant progressivement dans son esprit pour constituer un ensemble mental. Les orateurs antiques s'aidaient de localisations imaginaires afin de faire fonctionner leur mémoire : la visualisation d'un itinéraire ou d'une demeure servait par exemple de support au rhéteur afin qu'il retienne la succession des sujets qu'il avait prévu d'aborder (YATES 1966). Le parcours jalonné de gares, qui va de Nantes à Pornic, n'a évidemment pas été choisi pour faciliter l'exercice de la mémoire, mais la représentation mentale de la géographie effective n'est incontestablement possible qu'au travers d'une saisie englobante permise par l'exercice du souvenir.

Dans la tradition picturale, le tableau embrasse une portion d'espace aperçu d'un point de vue unique et stable. Ceci institue une objectivation du site et une coupure entre le sujet et le monde. L'installation « Nantes-Pornic » ne présente, quant à elle, pas l'espace comme un plan synchrone, placé à distance et soumis au regard, mais comme un milieu dont on perçoit successivement différents pans ? ces derniers s'additionnant dans l'esprit du sujet pour former un tout. L'agencement des tablettes, du graphique tracé au mur et des images autorise la suggestion d'une relation à l'espace, vécue intérieurement dans la durée. Il permet en quelque sorte au visiteur d'imaginer et de reconstruire mentalement un environnement spatial. S'il constitue indubitablement une alternative au grand format, le dispositif multimédia se montre ici singulièrement approprié pour servir une réflexion sur l'aménagement du territoire et les espaces périurbains. Point d'effets gratuits : la motivation de la forme, la sobriété de l'installation font son efficacité. Cette rigueur convient à un travail qui confine à la recherche en géographie et en urbanisme.

NOTE : À la suite d'une longue maladie, Emmanuel Pinard est décédé en 2014. Je tiens à remercier très vivement son épouse, Claire Thévenin, d'avoir accepté de me rencontrer et de m'avoir autorisé à reproduire ici certaines photographies de la série « Nantes-Pornic ».

Le site du photographe peut être consulté : http://www.emmanuelpinard.com/

Bibliographie

AUERBACHER, D. (1996) « Non-lieux ». In*Paysages sur catalogue*, Paris : Harp Éditions / Hazan / Observatoire photographique du paysage.
BALLESTA, J. (2011), *Le Projet photographique comme expérience et document photographiques* , Thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2011, sous la direction de Yannis Tsiomis, Directeur d'études à l'EHESS.
BALLESTA, J. (2014), « Le projet photographique, lors du repérage ». In*Protocole & photographie contemporaine*, D. Méaux (Éd.), Saint-Étienne,Publications de l'Université de Saint-Étienne, 143-164.
BAQUÉ, D (1998), *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard.
BASILICO, G. (2006), *Scattered City*, Paris, Le Point du jour.
BEAUSSE, P. (2012), « Documents pour une information alternative ».*In Les Rencontres de la Photographie d'Arles : une école française*, Arles, Actes Sud.
CHOAY, F. (2006), « "Ville" : un archaïsme lexical ». In*Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Seuil, « La couleur des idées», 148-153.
DELPECH, R. (1986), *Vocabulaire : Typologie des stations forestières*, Paris, Institut du développement forestier.
DÉOTTE, J.-L. (2004), *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes.
ECO, U. (2015 [1965]), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points ».
GODARD, J.-L. (1998), *Conversation avec Régis Debray. In Godard par Godard*, II, 1984-1998, Paris, Les Cahiers du cinéma.
HERVÉ, L. (2015), *L'Âme architecte*, Paris, Éditions Loco.
IMMERLÉ, A. (2015), *Constellations photographiques,* Paris, Médiapop Éditions.
INGOLD, T. (2013), *Une brève histoire des lignes*, Paris, Z/S, « Zones sensibles ».
JENKINS, W. (1975), *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at the George Eastman House.
KAPROW, A. (1966), *Assemblage, Environnements & Happenings*, New York: Harry N. Abrams.
LAPIERRE, É. (2001), « Photographier l'informe ». In PINARD, E. (2001),*NC-NCa*, Bruxelles : Arp Éditions.
LEFEBVRE, H. (1974), *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
LUGON, O. (2000), « La marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », in*Études photographiques* (8), novembre 2000, 68-91.
MERLEAU-PONTY, M. (1985 [1964]), *L'Œil et l'esprit*, Paris, Galllimard, « Folio ».
LUSSAULT, M. (2007), *L'Homme spatial. La Construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, « La couleur des idées ».
PARR, M., BADGER, G., (2004), *The Photobook : a history*, volume 1, London, Phaidon.
MAZA, M. (1998), *Les Installations video*, « œuvres d'art », Paris, l'Harmattan.
MILOVANOFF, C. (2012), « Attraction ». Inhttp://www.ensp-arles.fr/infos/christian-milovanoff-attraction-ii/ (visité le 26 juin 2016)
MÉAUX, D. (2015), *Géo-photographies. Pour une investigation renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes Éditions.
NURIDSANY, M. (1981), *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, Catalogue d'une exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 22 novembre au 4 janvier 1981, Paris, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
ORTEL, P. (2002), *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon.
PEREC, G. (2000 [1973-1974]), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
PEREC, G. (2008 [1975]), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
PERNOT, M. (2006), « Le Meilleur des mondes », in*Le grand ensemble*, Paris, Le Point du jour.
PONCIN, C. (2008), *Éloge de combats ordinaires*, Trézélan, Filigranes.
SCHAEFFER, J.-M. (1987), *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique ».
YATES, F. (1966), *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard.

Pour citer cet article :

Danièle MÉAUX, *L'image installée : une alternative au grand format (à propos de « Nantes-Pornic » d'Emmanuel Pinard)*, Pratiques artistiques intermédiales, Publifarum, n. 29, pubblicato il 2018, consultato il 06/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=408