

villa

**température locale
saison 2016-17**

**En regard de l'exposition
« Première étoile, dernier flocon
(versant vidéo) »**

Un texte de Marie-José Muller-Llorca

du

parc

**centre d'art contemporain
parc montessuit,
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

un voyage vers une écologie du regard

Marine Hugonnier, *THE LAST TOUR*, 2004

L'œuvre débute par un texte en caractères blancs, dont la disposition est celle d'un sous-titre, sur fond d'écran noir. Le texte préside à l'apparition de l'image. Il y est question d'une époque où les sites naturels sont protégés par des lois, où leurs accès sont limités à des parcours balisés n'offrant plus que des points de vue imposés. En l'absence de toute image, le lecteur convoque ses souvenirs : il fait appel aux déjà-vus, aux déjà-lus, aux déjà-vécus. Trois registres d'images qui se complètent, se croisent et parfois s'entrechoquent. Ces images tissent un arrière-plan apriorique aux images du film.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Au bout de quinze secondes, une bande son démarre avec un bruit régulier mais indistinct et le texte se poursuit, racontant un futur proche où les sites touristiques seront complètement fermés au public. L'œuvre s'affirme donc comme une fiction naissant au cœur du présent, de l'observation des modifications des comportements de l'homme envers la nature, et délivrant un scénario d'anticipation par extrapolation imaginative. L'imminence plausible de la situation décrite implique directement le spectateur. Ses pensées se peuplent d'une infinité d'images de la nature, embrassant pêle-mêle des impressions, des rêveries, des connaissances, des convictions personnelles et, par-delà, des croyances et des représentations culturelles et symboliques.

Saisie aux origines comme hostile et dangereuse, la nature a été progressivement aménagée par les hommes et maîtrisée jusqu'à pouvoir être pensée comme pacifiée et

accueillante. La peur ancestrale qu'elle inspirait est désormais résiduelle et jugulée¹. Ainsi, a-t-elle pu s'invertir et alimenter la puissance du sentiment esthétique procurée par la contemplation des paysages. En effet, les conditions créées par l'évolution incessante des savoirs et des techniques ont permis la naissance d'un regard inédit qui, parce qu'il était libéré des contingences, a lui-même permis d'entrevoir la nature en terme d'image. Il est question d'image parce que les marcheurs, devenus promeneurs, ont été à même de prélever des données visuelles et auditives du cadre naturel dans lequel ils se tenaient, avec lequel ils faisaient corps, et de les saisir comme détachées du réel.

Cette expérience sensible et mentale n'est pas sans lien avec celle mise en œuvre par les artistes dont le genre pictural est le Paysage². Bien que figuratives et directement empruntées aux formes du réel, leurs images sont dotées d'un statut plastique autonome : l'impression de beauté diffuse éprouvée au cœur de la nature transmute et se cristallise à travers elles. Le genre du Paysage est une étape de la métamorphose du paradigme de la Beauté en art.

Mais ce monde est révolu. L'accélération des progrès technologiques a eu raison des équilibres existants. La nature, désormais en sursis, cède le pas à sa propre image car si elle est protégée au titre de réserve écologique, elle l'est autant, au titre de marqueur culturel patrimonial définissant des types de paysage. Ainsi, est-elle délimitée en parcs afin d'être sauvegardée. Le paradoxe de la situation transparaît très explicitement dans les images de Marine Hugonnier pour le film *The last tour* qui confronte et met en perspective divers registres d'images de la montagne et, plus précisément, d'une montagne emblématique de la chaîne des Alpes, The Matterhorn ou, en français, le Cervin.

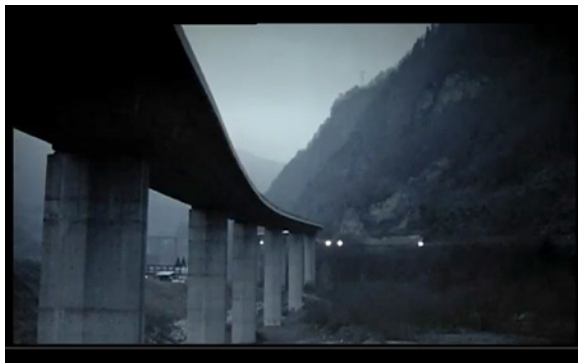
A la trente neuvième seconde du film, une première image donne à voir l'asphalte d'une route avec, en surimpression, de grandes lettres en capitale qui énoncent en trois temps : THE - LAST - TOUR. Le son s'accorde alors à l'image, d'un chromatisme

1- Alain Roger - *Court traité du paysage* - Ed. Gallimard. NRF - 1997 « Avant d'inventer des paysages, par le truchement de la peinture et de la poésie, l'humanité a créé des jardins » et il cite Kenneth Clark « La nature, dans son ensemble, est encore le domaine du désordre, du vide et de la peur. Mais, dans cet espace sauvage, on peut enclore un jardin » in *L'art du paysage* - Ed G. Montfort - 1994.

2- Alain Roger - op. cit. - s'intéresse aux phénomènes d'artificialisation c'est à dire au « rôle décisif des artistes dans la transformation du regard collectif ». Le commencement du paysage européen, c'est le XV^{ème} siècle : « Ce n'est évidemment pas un hasard si, avec la perspective picturale et sa codification albertienne, se constituent simultanément le cube scénique (Francastel) et le Raumkasten (Panovsky), d'une part, et le fond de paysage, d'autre part. » Puis : « L'image prépondérante dans la sensibilité esthétique est celle du pays jardin. Tel est le paysage qui pendant deux siècles, va habiter le regard régnant sans partage, jusqu'à ce que l'âge des lumières...invente de nouveaux paysages, la mer et la montagne, ajoutant au Beau la catégorie du sublime, et transformant de fond en comble la sensibilité occidentale ».

un voyage vers une écologie du regard

sombre proche du noir et blanc, pour être entendu comme celui du trafic des véhicules empruntant cet axe de circulation. L'œuvre débute, à l'instar d'une bande annonce, en indiquant son contenu. Parallèlement, elle affirme son identité en introduisant de manière décalée, comme pour mieux les distinguer, les trois données du vocabulaire cinématographique : le texte, le son et l'image, ensuite synchronisés au moment même où le titre apparaît. En empruntant sa forme à la construction classique du film, *The Last Tour* permet au spectateur de conserver ses repères et de comprendre que les conditions sont à présent réunies pour que le récit commence.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Le cadrage de l'image suivante insiste sur la dimension bétonnée de l'ouvrage routier qui barre le paysage de montagne. Lui succède celui frontal, depuis un véhicule, de la traversée d'un tunnel. L'effet perspectif organise l'image en un faisceau dont le point de fuite, noyé dans la pénombre, oscille avec le tracé de la route. De manière réflexe, la pensée du regardeur le localise sur une ligne d'horizon invisible. L'image apprise du schéma de représentation de la profondeur se dessine en filigrane de l'image perçue. La traversée ainsi filmée fait penser, en accéléré, au forage opéré dans la roche lors de la percée du tunnel. Les premiers grands travaux d'aménagement du territoire datent du début du vingtième siècle et outre les facilités de communication qui ont modifié la perception du temps, ils ont permis aux voyageurs d'éprouver de nouvelles sensations, d'expérimenter de nouveaux points de vue, comme ceux panoramiques les détachant de l'échelle humaine.

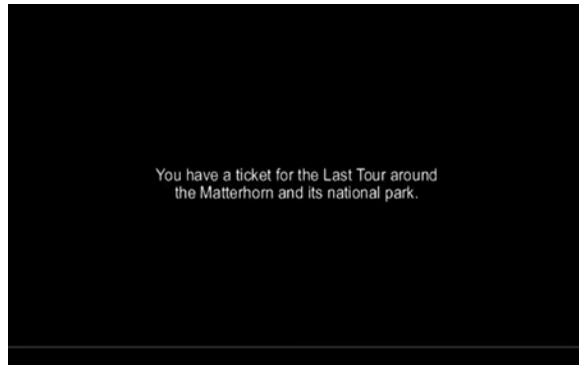
Le calme survient, pourrait-on dire en regard du flux des images antérieures, avec celles d'un sous-bois enneigé qui paraît figé. Pourtant les trois plans fixes ne sont pas parfaitement stables et ils font trembler l'image, lui insufflant le froid ou désignant une pratique amateur ou renvoyant à une autre raison qui dépendrait alors des conditions de tournage. Cette indécision laisse entendre, et a fortiori rappelle, que la dimension technique informe aussi le regard.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

un voyage vers une écologie du regard

You are sitting in the back of a car - Le texte paraphrase maintenant des images déjà vues. Il est cette fois centré, ce qui visuellement traduit un changement de statut, corroboré par la tournure de la phrase qui est une adresse directe au lecteur. Jusque-là il était prologue, définissant le sujet et le cadre narratif de l'œuvre, il devient ici récit circonstancié dans lequel le spectateur se trouve engagé.

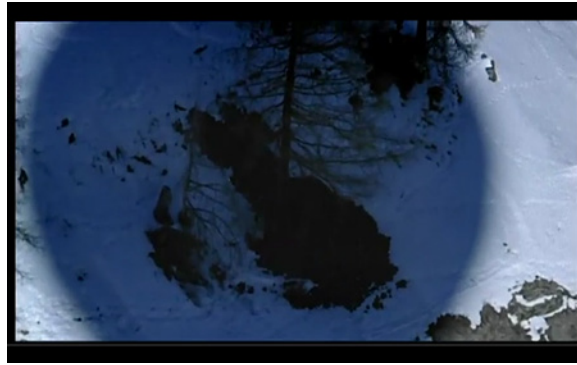


Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Une fois l'identité du lieu énoncée, par le texte redevenu prédictif - *You have a ticket for the Last Tour around the Matterhorn and its national park* - l'image du Cervin apparaît, immédiatement identifiable puisque pris sous son profil le plus photographié, le plus filmé, le plus médiatisé, le plus connu. Cette image archétypale assigne le Cervin à son point de vue qui fait autorité. Avec elle, Marine Hugonnier aborde le registre des images de la diffusion de masse. Ces images sont formatées afin d'être efficaces et séduisantes. Elles sont conçues pour traduire, en une information visuelle synthétique, l'ensemble des savoirs liés à ce qu'elles représentent. Outre la satisfaction de la reconnaissance immédiate de ce qui est vu dont elles gratifient le regardeur, leur codification formelle s'appuie sur une esthétique des effets, voire de l'excès, qui le mobilise dans l'affect et satisfait son

désir d'émerveillement.

D'autres images, en revanche, ne se livrent qu'après un temps d'observation et d'analyse. Elles se tiennent hors de portée des grilles de lecture usuelles et, si elles sont aussi le fruit d'une intention, c'est justement d'aller à l'encontre de ce qui est consensuel et/ou de ce qui relèverait d'une stratégie directive.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

L'image suivante en fait partie qui est l'objet d'une mise au point un peu heurtée. La caméra suit une forme circulaire sombre glissant sur un flanc de montage enneigé. Le cadrage en plan serré fait penser à l'image en négatif d'un point lumineux évoluant dans le noir et éclairant des éléments à son passage. L'image de cette inversion vient déjouer les habitudes du regard focalisé sur le rond qui l'attire et le piège dans son attente d'information.

Des indications sonores et un zoom arrière permettent de comprendre qu'il s'agit de l'ombre portée d'une montgolfière et d'en déduire la place de l'opérateur à bord.

Générée par des conditions de prise de vue et d'éclairage particulières, cette image intègre son hors-champ. A travers elle, l'idée se confirme que l'œuvre a bien une structure cinématographique mais qu'elle est aussi une œuvre plastique qui porte en elle un film avec lequel elle se confond partiellement.

Elle n'est pas sans évoquer les dispositifs spatiaux de représentation conçus par les peintres pour inclure, dans leurs œuvres, des indices de leur présence. Mais elle semble surtout mettre en évidence, par l'intermédiaire du langage, l'idée selon laquelle quel que soit le choix de la prise de vue, cette dernière « fait de l'ombre » à l'image du réel qu'elle reproduit.

un voyage vers une écologie du regard

La dimension métaphorique pointe l'importance de la prise de vue qui détermine et cible les contenus et élimine autant, sinon plus, qu'elle ne choisit. Mais surtout, par delà la composition formelle, elle paramètre la structure de l'image dont va étroitement dépendre le discours visuel et son ampleur.

Si l'ombre portée et le reflet fondent l'expérience de l'apparition de l'image au sein du réel, le duo lumière et obscurité est aussi à l'origine du cinéma. C'est donc en regard de ce champ référentiel que s'organise la dimension réflexive de l'image de la montgolfière. Et l'ombre est projetée dans une image filmée qui, elle-même, est projetée dans une salle noire.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

L'image du ballon à nouveau reprise permet de développer son potentiel signifiant. Ce dernier sous-tend alors une littéralité entre l'image et le mot, entre la dérive visible de l'ombre portée se déformant sur les bosses des surfaces enneigées et la dérive mentionnée dans le texte - *Your mind is drifting* - qui n'est autre que celle de la pensée imaginante du regardeur dans le lieu de la projection de l'œuvre. En effet, l'imagination est encline à s'emparer de tous les stimuli et, par le biais de l'étendue de la moquette blanche sous ses pieds³ suggérant l'extension du champ de l'image dans le réel, Marine Hugonnier lui offre une impression d'immersion.

Ce film est un voyage s'étirant entre présence et évocation, entre réalité et anticipation, entre actualité et passé, un voyage dans les réseaux labyrinthiques des images appartenant à ces diverses temporalités.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Les plans fixes tournés dans la gare désaffectée du téléphérique miment l'état du mécanisme autant qu'ils déploient le registre des images de la ruine. Ils font suite à celui du glacier et avec lui font écho à l'emploi des mots passé et nostalgie. Dans ce tissage narratif entre images et mots, le passé est recomposé, le futur est proche et l'expression - *foot prints of the near future* - en l'absence de toute cohérence discursive, réamorce la fiction. Cette dernière reprend avec l'image d'un prospectus abandonné vantant un tour en montgolfière comme étant la dernière chance de voir le Cervin.

Le point de vue dominant, la faible distance de la nacelle avec les sommets et, surtout, l'effet travelling de la trajectoire du moyen de locomotion désuet et lent conjuguent les conditions idéales de prise de vue et leur équivalent, une expérience visuelle hors du commun.

Outre la pulsion du voir, dans le désir de découvrir le Cervin en s'élevant se love la recherche contemporaine du sublime.

Autrefois, lorsque l'explorateur partait, il allait à l'aventure au sens où dans l'ignorance de son trajet, et parfois de sa destination, peu d'images pouvaient peupler son imaginaire. Celui du touriste du vingt et unième siècle, au contraire, est submergé par les visuels

un voyage vers une écologie du regard

et les informations des divers supports publicitaires si bien que les images du voyage précèdent celles de son voyage. Aux images de lieux sublimes sont sensées correspondre celles du temps vécu, parfois perdu, d'un savoir constitué et nourri par les aléas de la rencontre physique.

Pendant des siècles, le rapport entre voir et savoir a été appréhendé au travers de l'archive - écrite et graphique - comme, par exemple, les changements de tracés intervenant dans la cartographie maritime.

Le texte envisage alors un renversement par lequel disparaîtrait des cartes ce qui ne serait plus visible, puisque redevenu inaccessible avec la fermeture des sites, un geste assez proche d'une falsification engloutissant des indices de la connaissance dans l'oubli.

L'apogée de la tension fictionnelle du film est atteinte : le savoir et l'expérience du réel sont confisqués et s'effondrent alors les représentations symboliques du progrès, les schémas cognitifs et idéologiques constitutifs de notre culture.

L'espace narratif ouvre une brèche vertigineuse et, en regard, les images semblent faire défaut.

L'œuvre distille des expériences perceptives confrontant le regardeur à divers registres d'images le mobilisant à chaque fois différemment, comme ici

celles abstraites du registre textuel.

L'inscription **THE - NEW - WORLD** s'affiche identique à la police du titre, avec en arrière-plan l'image du Cervin, elle-même identique à celle déjà vue mais colorisée en bleu et sonorisée avec des chants d'oiseaux. Quelque chose fait retour, tout en étant inédit, qui place le spectateur dans un entre-deux. L'ambiance sonore improbable persiste et agrmente une séquence de vie sauvage pendant laquelle on voit des chevreuils aux aguets avec un petit, et un loup rôdant. La pensée du regardeur erre entre ce qu'il voit, ce qu'il ressent, ce qu'il prévoit - en regard de l'intrigue suggérée - et ce qu'il entrevoit car à la lumière crépusculaire du sous-bois s'ajoutent progressivement des jeux de reflet, de contre-jour et de superposition qui altèrent et brouillent les images. Tout concourt à ce qu'il ne puisse plus distinguer ce qui est sur l'écran et se demande si certaines images sont des créations de son imagination ou non.

En ayant recours à des effets techniques et de montage, Marine Hugonnier rend le regardeur sensible aux différences de registres entre le vu, le perçu et l'imaginé dans l'acte de réception. Il explore ainsi la porosité de la frontière entre les images mentales et les images du visible.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

un voyage vers une écologie du regard

You cannot help but map postcard images that you remember onto what you see - Le texte renchérit l'idée de porosité. Il décrit le chevauchement des images de la mémoire et des images du visible de manière synchrone avec l'expérience semblable vécue par le regardeur. Le langage vient instruire le regardeur sur son propre mode de réception des images. Il donne une lisibilité à son activité interprétative qui, à partir d'une image perçue et par associations de multiples natures, développe des réseaux d'images ignorant les frontières entre le visible et l'invisible.

Des images des cristaux de givre d'une rivière en hiver suivies de leurs représentations sous forme de motifs décoratifs de Noël, des images de chevreuils sur le qui-vive suivies de celles de leur imitation en déguisement : curieusement, au lieu de relier les images, les similitudes formelles évidentes creusent l'écart entre les différentes représentations symboliques de la nature qu'elles véhiculent. L'écart est porté à son comble avec l'image d'une parade dans un parc d'attractions devant une reconstitution réduite du Cervin. Le montage binaire, rapide et en fondus enchaînés pointe l'artificialité des mises en scène du divertissement contemporain, les moyens colossaux mis en œuvre et la fascination exercée sur le public. La nature a définitivement perdu le privilège d'être le territoire des premières perceptions et sensations par lesquelles se modélisent nos représentations.

Ce montage orchestrant le clivage entre naturel et artificiel, tend à nous faire assimiler les images de la nature à la réalité même de ce qu'elles représentent, du simple fait de leur confrontation avec les images de simulacres. Le réflexe de lecture comparative qui gouverne alors le regard, ne nous ferait-il pas oublier que nous sommes, dans les deux cas, face à des images ?

Sans doute, la formulation choisie par l'artiste y contribue-t-elle : *As you gaze at the panorama and the Matterhorn*. Elle entérine le faux-semblant par lequel nous opérons un raccourci métonymique faisant disparaître l'image comme substrat, pour ne retenir que ce qu'elle représente, son sujet ou contenu.

Ce que nous concevons comme le contenu - au sens même de contenu brut, c'est-à-dire dans un rapport de conformité maximale avec le réel - n'est et ne peut être autre chose qu'un contenu modelé et modifié par les paramètres physique et technique de l'image.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

un voyage vers une écologie du regard



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Une prise de vue zénithale montre ensuite l'aérostat s'élevant et survolant la chaîne de montagnes enneigées sous le soleil ; Marine Hugonnier semble inviter le regardeur à profiter pleinement du panorama, à goûter des plaisirs offerts à la vue du touriste, à devenir touriste par image(s) interposée(s).

Puis nous suivons à nouveau l'ombre portée de la montgolfière qui grandit jusqu'à ce qu'elle touche le sol, déstabilisant alors le champ de l'image filmée et avec elle l'œil du regardeur. Au sens propre comme au sens figuré, l'atterrissage a lieu. Fin du récit et de l'illusion. La caméra s'oriente vers une source lumineuse et la cadre. Fin des images.



Cette source lumineuse ne peut être saisie en raison de l'effet de contre-jour qu'elle instaure. Son image flirte avec les limites de l'enregistrable et de l'identifiable, et elle peut être assimilée à l'image métaphorique de l'aveuglement.

Elle fait basculer intérieurement le regard du côté des registres de l'invisible expérimentés au cours du film : registres des images de la pensée, registres de la mémoire ancienne et récente, telles les images disparues de l'œuvre venant d'être visionnées.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

un voyage vers une écologie du regard

La source lumineuse, diffractée en une forme rayonnante à dix branches, prend possession de l'écran puis s'évanouit quand l'arrière-plan passe du noir au blanc. Cette sorte d'étoile est l'ultime image de la série construite par l'artiste en regard de l'image du Cervin. Son identité incertaine et son mode d'apparition laissent à penser qu'elle est obtenue grâce à une lentille et une mise au point particulière et qu'elle n'est qu'un artefact technique. Pur objet cinématographique, au travers de la prégnance de sa matérialité elle désigne *The Last Tour* comme le versant éclairé de réseaux d'images mentales, de tous ordres, générées par l'image du Cervin.

L'œuvre expose ces images à sa propre lumière, celle de la démarche artistique de Marine Hugonnier.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

inachevée - toutes les images de la trilogie sont des images tournées sur place. Les images de cette entreprise de restauration revêtent un enjeu éminemment symbolique qui s'apparente à la recherche de légitimation de toute image. La légitimation implique la restauration du contexte et la restauration du statut de ce qui est vu, et pour ce faire, de ce qui n'est pas vu, à savoir le hors-champ où se trouvent des indices, des traces et des témoignages.

C'est ce que narrent en partie les voix off d'Ariana et de Travelling Amazonia et qu'illustre, en particulier, la séquence de la montgolfière de *The Last Tour*.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

The last tour appartient à une trilogie *The Three Continents Trilogy - Afghanistan, Switzerland, Brazil*. Le terme de trilogie, en littérature, remonte à la Grèce antique ; il désigne un ensemble de trois tragédies composées sur le même thème légendaire qui revêt une unité logique ou chronologique.

La trilogie de Marine Hugonnier met effectivement à jour les fondements sur lesquels sont bâties les images, au travers de trois contextes historiques différents. Elle décline trois parti-pris cinématographiques, documentaires ou fictionnels, qui permettent de dissocier trois types de narration, ayant pour préoccupation commune de donner une nouvelle lisibilité et visibilité à des territoires naturels qui pour des raisons historiques et politiques n'apparaissent pas ou plus, ou alors de façon lacunaire, sur les cartes géographiques.

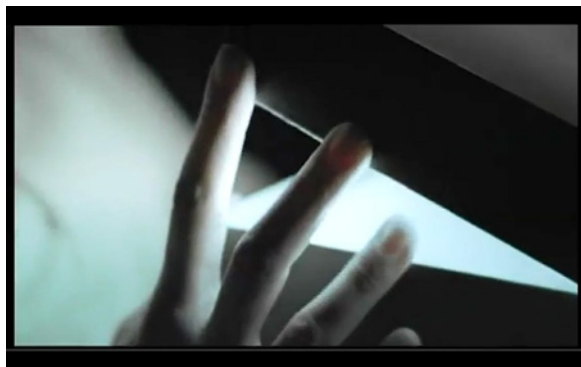
Édifiées à partir du constat d'un déficit représentatif - montagne sans nom, site disparu de la carte, route indiquée mais

L'épilogue débute de nuit, en hiver à Zermatt. Le lieu de tournage en extérieur est éclairé par un projecteur et l'ambiance bien que nocturne rappelle la dernière image du film. Une banderole présente l'équipe qui s'active dans le noir comme étant le comité de défense pour la survie des lucioles.

L'image suivante met en scène une jeune femme dénouant d'un geste délicat le ruban de satin vert d'une boîte blanche et entrouvrant son couvercle ; une lumière douce et intermittente en sort. Les lucioles n'ont pas disparu. Le huis-clos, le plan rapproché, l'importance donnée aux matières, le profil du visage dessiné avec le reflet dans l'œil, la main au premier plan que la lumière traverse et rougit évoquent le dispositif et le style de certaines peintures de Georges de La Tour. Cette évocation d'œuvres ayant connu des fortunes diverses et n'ayant été réhabilitées qu'au vingtième siècle a la vertu d'exemplifier les écarts

un voyage vers une écologie du regard

survenant dans les procédures d'appréciation des images de l'art.



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vidéo still, 2004

Après cette incise, le récit reprend avec les images du trajet de retour du comité, images d'une route recouverte de neige éclairée par les phares de la voiture. Un zoom avant propulse le regard dans le brouillard qui s'épaissit, s'opacifie jusqu'à faire vaciller l'image dans un éclat blanc, réplique de celui clôturant le tour en aérostat. Cette séquence, en négatif et en contre-point des images du tunnel du début, scelle l'unité stylistique de l'œuvre.

La cartographie impose le protocole d'un point de vue perpendiculaire au sol et à distance constante. Historiquement, la cartographie a été renouvelée au début du vingtième siècle par la photographie aérienne depuis les aérostats⁴. Ce même dispositif a développé la prise de vue en perspective oblique et donné naissance, en survolant les Alpes, aux premiers panoramas. *The Last Tour* est un objet cinématographique qui met en perspective ses images avec celles de la photographie et du cinéma analogiques. Entre obscurité et lumière, négatif et positif, sensibilisation et inversion, disparition et révélation, ses images exploitent et métaphorisent les anciens paramètres techniques et les phénomènes qualitatifs qu'ils

engendraient. La réitération de l'écran noir évoque celui des interruptions d'image d'autrefois, en même temps qu'il organise un propos en bribes qui laisse flotter les images et leur accorde un temps de rémanence dans la pensée du regardeur.

Dans son livre *Le feu et le récit*, Giorgio Agamben⁵ rappelle l'histoire matérielle du livre et notamment l'invention du codex qui a eu « une importance décisive... dans la culture matérielle et spirituelle et jusque dans l'imaginaire de l'Occident ».

Moins parce que *The Last Tour* est inspirée d'un écrit de Claudia Bell et John Lyall⁶, que parce qu'elle se structure comme une somme de séquences discontinues, alternant texte et image, il semble possible de penser sa forme comme hybride et revisitant donc aussi les modèles historiques de l'écrit :

« Le volumen, parfaitement continu, embrassait tout le texte, comme le ciel les constellations qui s'y trouvent écrites ; la page, unité discontinue achevée en soi, sépare à chaque fois des autres un élément du texte, que le regard saisit comme un tout isolé et qui doit physiquement disparaître pour permettre la lecture de la page successive. » Giorgio Agamben

Le noir & blanc est le leitmotiv contribuant à l'identité visuelle du film, car bien que tourné en couleurs le spectre chromatique reste très réduit et les couleurs semblent être traitées pour leur valeur symbolique. Le noir & blanc est un outil majeur de la rhétorique du film. Il tient d'ailleurs, formellement et métaphoriquement, l'œuvre close entre ses parenthèses : la première image est un écran noir et la dernière, un rayonnement blanc.

L'écran blanc est la manifestation tangible du support sur lequel les images sont projetées. Il surgit de l'invisibilité dans laquelle les habitudes de regard, assujetties à la fiction des images, le maintiennent. Il se manifeste comme matérialité⁷ du film. En faisant prévaloir la matérialité sur la fiction, l'écran blanc apparaît comme une image indicielle par le biais de laquelle le spectateur est amené à interroger les mécanismes du regard.

En dernier recours, s'il n'a pas interprété les images de cette œuvre comme des dispositifs régulant sa

4- Thierry Gervais, *Un basculement du regard*
- Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 - in *Études photographiques* N° 9 - 2001

5- Giorgio Agamben, *Le feu et le récit* - Bibliothèque Rivages - 2015

6- Claudia Bell et John Lyall, *The Accelerated Sublime : Landscape, Tourism, and Identity*, Praeger, Westport (Connecticut) - 2002

7- Giorgio Agamben *Chapitre*
« Du livre à l'écran » in *Le feu et le récit*

un voyage vers une écologie du regard

vision, ni les choix de montage comme des ordonnancements orientant son interprétation, le générique de fin lui apporte quelques informations en guise d'éléments de réflexion. Il lui indique notamment que les images des animaux identifiées comme des scènes de vie en liberté ont été tournées au zoo de Servion, dans le canton de Vaud.

Marine Hugonnier délivre là l'ultime indice d'une œuvre dépliant une succession d'images choisies pour l'hétérogénéité des expériences perceptives qu'elles facilitent. Des images citationnelles aux images fictionnelles, des images indicielles aux images consensuelles, le regardeur se découvre réagissant aux spécificités du discours visuel de chaque séquence. Il explore ses réflexes de vision, il teste ses capacités d'ajustement et ses limites.

Ainsi en est-il de l'image des lucioles. Les lucioles, comme les étoiles, apparaissent la nuit et le jour, nous oublions leur présence. Elles sont l'écho poétique d'un regard contingent et oublieux.

Marine Hugonnier interroge le pouvoir des images et ce qui s'oppose au développement d'un regard de distinction critique par lequel ce qui est donné à voir ne se résume pas à ce qui est vu ou lu ou perçu. Elle entraîne le spectateur dans un kaléidoscope de perceptions visuelles et sensibles dont la profusion et les temporalités brèves rappellent les modes d'existence des images du réel. La disparité des figures que ces expériences revêtent éprouve la conscience perceptive⁸ du regardeur qui dérive, se cherche, s'ouvrant à des dimensions plus intellectuelles, introspectives et réflexives, préambules à la constitution d'une écologie du regard⁹.

Marie-José MULLER-LLORCA

Courtesy Marine Hugonnier
Vue d'exposition Aurélien Mole pour la
Villa du Parc centre d'art contemporain

8- M. Merleau-Ponty, in *Le primat de la perception* - Ed. Verdier - 2014
A propos du « rapport de la conscience intellectuelle et de la conscience perceptive. » ...« La perception laissée à elle-même s'oublie et ignore ses propres accomplissements. »... « L'événement perçu ne peut jamais être résorbé dans l'ensemble des relations transparentes que l'intelligence construit à l'occasion de l'événement. »

9- Ozon « vers une écologie du regard » Exposition de Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph, Philippe Parreno. Centre d'art contemporain de Nevers, 1989



Marine Hugonnier, *The Last Tour*, vue d'exposition Villa du Parc

Nicolas Bourriaud, *Postproduction* - Ed. Les presses du réel - 2003
« L'art vise à donner une forme et un poids aux processus les plus invisibles. Lorsque des pans entiers de notre existence basculent dans l'abstraction par l'effet de changement d'échelle de la mondialisation, lorsque des fonctions basiques de notre vie quotidienne se voient peu à peu transformées en produits de consommation)...(il apparaît fort logique que les artistes cherchent à rematérialiser ces fonctions et ces processus, et rendre un corps à ce qui se dérobo à nos yeux. Pas en tant qu'objets, ce qui serait tombé dans le piège de la réification, mais en tant que supports d'expériences : l'art, en s'efforçant de briser la logique du spectacle, nous restitue le monde en tant qu'expérience à vivre. »