

UNE ARAIGNÉE

QUELQUE CHOSE COMME

MARION GRONIER



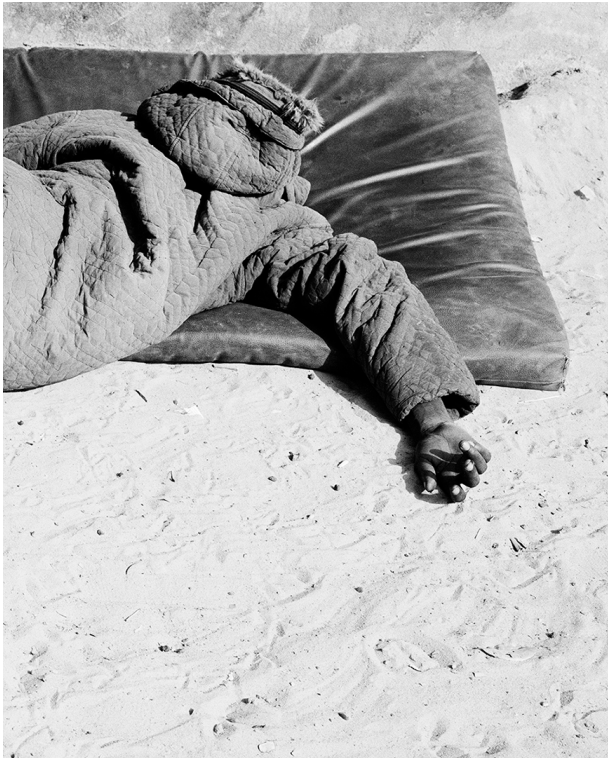
**Sur le travail de Marion Gronier**  
**Résidence à la Cité Internationale des Arts,**  
**Paris, printemps 2024**  
**Jean-Christophe Lanquetin, scénographe.**

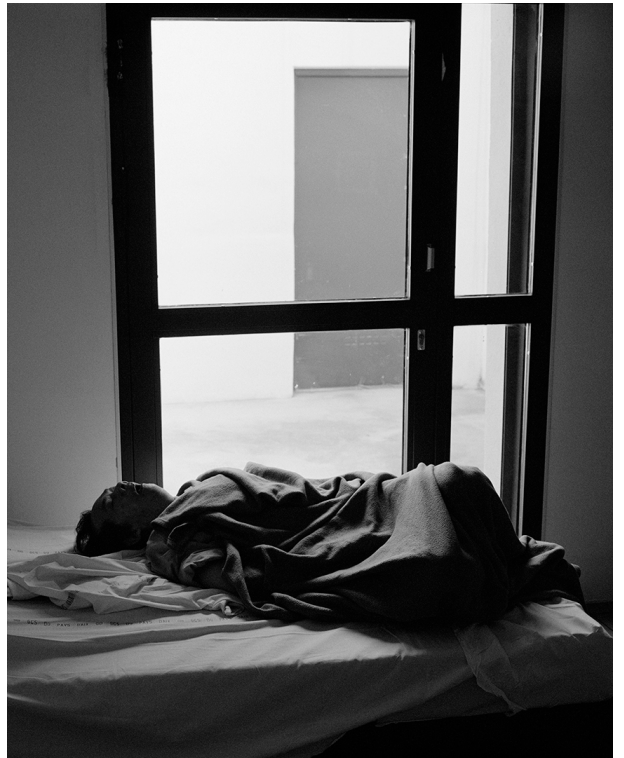
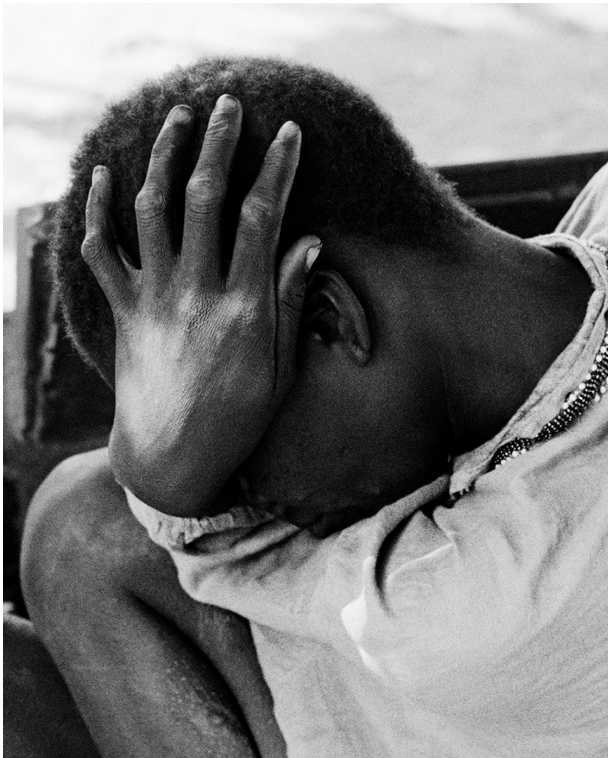
Lors de notre première rencontre dans ton atelier à la Cité Internationale des Arts, tu as ouvert une boîte dans laquelle des tirages petits formats étaient emballés. J'ai enfilé des gants blancs, les ai pris en main un par un et regardés en les passant délicatement, troublé par le contraste entre ce dispositif technique de précaution et le contenu des images. Chaque photo m'arrêtait, sollicitait mon attention et passer à la suivante, c'était un peu comme lui manquer de respect. Le noir et blanc, la boîte, les gants, les petits formats donnaient à ce moment la solennité d'un rituel.

Puis tu les as sorties de leur boîte et étalées sur la table. J'ai pris acte de la puissance des photos, prises dans des institutions psychiatriques en France et au Sénégal<sup>1</sup>, ce que frontalement elles donnent à voir, l'enfermement de personnes en hôpital psychiatrique. Leur violence est un choc dont on ne se défait pas : la mise en scène, le noir et blanc qui dessine ; les cadrages qui n'éludent pas, découpent, fragmentent, taillent dans les corps, quelque part entre prostration, désarticulation, et geste qui renvoie à une danse. La géométrie des lieux de l'institution (en France) redouble le cadre et l'effet d'enfermement. Dedans, les corps sont posés, affaissés, flottants, des présences à la fois denses et absentes. La focalisation sur un fragment, un détail, un geste, accentue la puissance du regard. Au Sénégal, les espaces ne sont pas aseptisés, une autre brutalité des lieux, des surfaces, des objets (les lits en fer, les chaînes), mais l'enfermement y est tout aussi présent.

<sup>1</sup>Site Esquirol des Hôpitaux de Saint-Maurice, CH Montperrin d'Aix-en-Provence en France, Centre psychiatrique de Kénia à Ziguinchor et Centre Weral Xell à Tobor au Sénégal.







À propos de ton projet, tu dis : « *l'intention initiale a cheminé, s'est complexifiée. Au début il y avait l'impulsion de témoigner d'une réalité que je vois, qui est violente, et d'en témoigner ingénument en la dénonçant. C'est pas normal que ces personnes soient traitées de cette manière, que leur corps soit étouffé, malmené ainsi* »<sup>2</sup>. Effectivement, ces photos interrogent et elles m'ont laissé un peu sidéré. J'ai pourtant vite hésité (résisté peut-être) devant la manière dont tu t'adresses à nous, j'ai cherché à échapper aux cadrages, souvent serrés, j'ai cherché des ouvertures au-delà de ce que ces images donnent à voir, pour ma compréhension de ce réel complexe et la possibilité d'une liberté d'expérience. Que se passe-t-il que les photos ne montrent pas, voire masquent, ce qui est hors champ, ne peut être restitué par la seule image ? Je me suis interrogé sur les photos où le corps n'est que partiellement visible, essayant de déplier la situation. Celles qui montrent un individu isolé, au centre de l'image sont parmi les plus difficiles à regarder. Car depuis l'intérieur des images, comment avoir accès au quotidien, à la vie qui déborde, à l'invisible, à « *l'air de la chose qui échappe à l'encadrement* »<sup>3</sup>. Ma recherche d'une relation décoloniale au monde se matérialise dans un scepticisme actif devant les dispositifs de monstration qui nous emmènent dans une direction, qui posent une mise à distance, ce qui est donné au regardeur. Qu'est-ce que cela veut dire de regarder cela ? Cela me fait, en scénographe, chercher à côté, hors du cadre, me demander ce qu'il y a au-delà, la ligne de fuite sans pour autant esquiver, refuser le geste proposé. Pourquoi est-ce représenté ainsi ? Pourquoi cela et pas autre chose, ainsi et pas autrement<sup>4</sup>. J'ai besoin que quelque chose m'en parle depuis l'image. Ne pas voir les visages a fait question, tu m'as parlé de cette contrainte initiale, l'interdiction de photographier de manière reconnaissable les personnes sans leur autorisation écrite, dont tu as fait une force. L'effet d'absence que cela produit m'a troublé. Les corps fantômes, ombres, sont renvoyés à leur gestuelle, au mouvement, aux liens qui les enchaînent. Comment pouvons-nous être avec eux-elles ? J'imagine bien qu'ils sont consentants, que ta présence était reconnue et acceptée, mais de quelle manière s'adressent-ils à nous ?

<sup>2</sup>Dialogue entre Marion Gronier et Jean-Christophe Lanquetin, Marseille, le 5 juillet 2024.

<sup>3</sup>Fred Moten, *Chromatic Saturation*, in *The Universal Machine*, Duke University Press, Durham 2018, p.145.

<sup>4</sup>« L'acte de représenter (et donc de réduire), implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation ; il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même, l'image (verbale, visuelle ou autre) du sujet ». Edward Saïd, *Dans l'Ombre de l'Occident*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2014, p. 12.

Ce n'est pas une mise en doute de l'intégrité de ton geste photographique, mais comme le suggère Ariella Azoulay, « *le public ne peut pas faire confiance inconditionnellement au photographe, qui peut avoir des intérêts particuliers* »<sup>5</sup>. Ces enjeux sont les méandres de mon 'travail' de regardeur - spectateur, tout comme je le fais au théâtre. Azoulay toujours : « *L'acte d'observation prolongée par l'observateur comme spectateur a le pouvoir de transformer une photographie fixe en une scène de théâtre où ce qui a été figé par la photo vient à la vie* »<sup>6</sup>. Découvrir ta précédente série : *We were never meant to survive*<sup>7</sup>, où tu articules ton dispositif de prise de vue avec la puissance de frontalité des visages, l'intensité des les regards, et ce que tu nommes « *une araignée qui vient de l'intérieur* » (en référence à Bataille, on va y venir), m'a confirmé ta manière de faire surgir cette échappée depuis le coeur de la photo. « *Les différentes communautés actent de concert avec la photographe* »<sup>8</sup> dit François Cheval à propos de cette série. Où et comment dans la série sur laquelle nous travaillons se déploie cette dimension ? Comment, même si la folie est un enfermement, intensifier ce qu'Azoulay appelle une « *compétence civique* »<sup>9</sup> ? Saïd, lui, parle de dimension participative, collaborative, non coercitive. En s'appuyant sur une distance respectueuse, dans l'intensité de ton écoute faite à ces personnes via l'image, sur cette énigmatique ligne de fuite par la danse, le mouvement suspendu, le secret préservé de ces corps volontairement opaques ? Et puis il y a cette femme qui montre ses dents, elle choisit, elle s'adresse à nous ; cet homme qui te tend un chiffon ; l'amoncèlement de cigarettes, si importantes dans la vie en HP, cette attention aux détails qui disent le partage d'une expérience vécue. Faut-il à tout prix voir un visage, capter un regard pour que la relation existe ? L'intensité de la rencontre avec le regardeur est bien là, dans cette multiplicité des formes de la présence devant l'objectif.

<sup>5</sup>Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, NYC, 2008, p. 157.

<sup>6</sup>*Ibid.* p. 169.

<sup>7</sup><https://mariongronier.com/Nous-n-etions-pas-censees-survivre-2013-2018>

<sup>8</sup>François Cheval : <https://files.cargocollective.com/c271417/Texte-Cheval-2.pdf>

<sup>9</sup>Ariella Azoulay, *op. cit.* p. 16 : « une tentative d'ancrer le rôle du spectateur dans le devoir civique envers les personnes photographiées qui n'ont pas cessé d'être « là », envers des citoyens dépossédés qui, en retour, permettent de repenser le concept et la pratique de la citoyenneté ».



Cette question est plus saillante encore à Ziguinchor, car un autre filtre se glisse entre eux et nous : les clichés liés, ici en Europe, aux représentations de l'Afrique. Or ces représentations naturalisés, ces images génériques qui insistent, hantent, ne sont pas le propos. Elles viennent pourtant et j'y suis sensible. J'ai vécu sur le continent africain et longtemps photographié les lieux où je vivais et travaillais, jusqu'à cesser, au grand soulagement des amis, si sensibles à la manière dont on met en image leurs mondes, du moins tant que nous ne trouvons pas un dispositif de monstration nous permettant tant soit peu de construire et partager un regard.

Tes questionnements sur l'immédiateté brutale de la réception des photos, sur ce qu'elles peuvent véhiculer malgré soi, sur les manières d'articuler leur complexité en les reliant à nous, ont été l'objet de notre rencontre et sont un puissant et riche matériau de réflexion. Cela a enclenché notre dialogue.











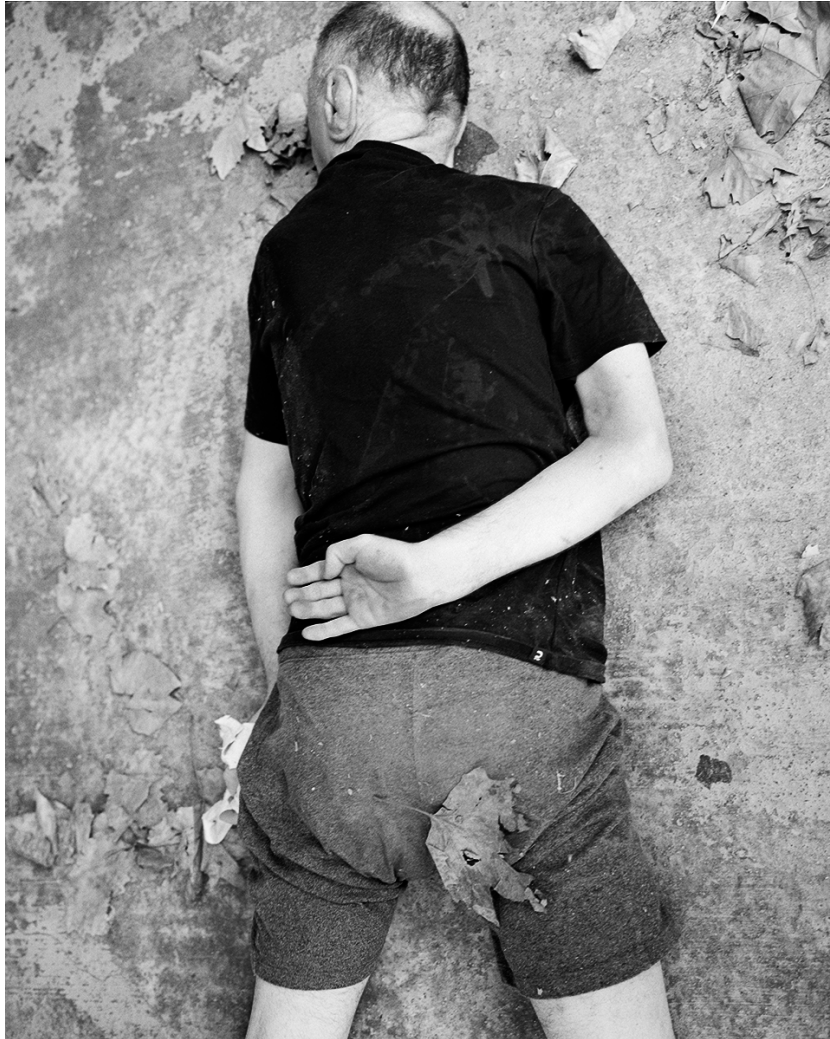


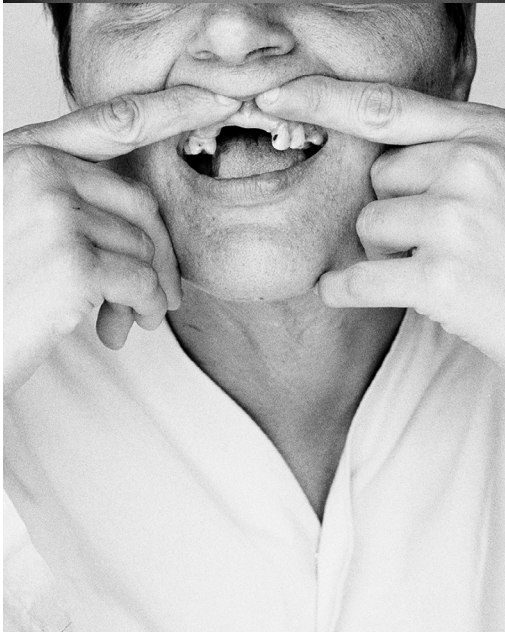
Lorsque j'entre, à notre deuxième rendez-vous, dans ton atelier, dans un geste initial, tu as disposé des photos sur les murs blancs. Certaines sont un peu partout, isolées, d'autres sont assemblées en bande. Quelque chose se passe, la relation au vide, le bord des images qui se touchent et esquissent des continuités formelles. Tu me parles alors d'un livre de Didi Huberman sur l'informe<sup>10</sup>, autour des recherches de Bataille dans la revue *Documents*. Il s'agit de déchirer la ressemblance, les assignations d'identités, de faire émerger l'informe qui met en mouvement et ouvre à d'autres possibles de la relation à l'image. En maniant les images dans tous les sens, vient du jeu et cela défait le rapport visuel mimétique le plus évident, il subit une métamorphose, se fait expérience autre. C'est à la fois dangereux et libérateur, nous emmène dans une mêlée, une nuée critique, des zones de fantasme, d'images mentales incontrôlables<sup>11</sup>. Ressemblances transgressives, formes prodigieuses, les possibles s'élargissent. Cette piste m'intéresse d'autant plus qu'elle interroge aussi les outils de production d'une image, mes outils, soit le cadre, la fixité, le mouvement, la violence liée à la découpe des corps<sup>12</sup>. D'emblée, en juxtaposant tes photos sur le mur, ou en les isolant, cela travaille autrement. La violence initiale se transforme.

<sup>10</sup>Georges Didi Huberman, *La Ressemblance informe*, Éditions Macula, Paris 2019.

<sup>11</sup>DH19 : « la transgression est liée à la forme ou à la limite qu'elle transgresse - elle n'est pas un refus mais l'ouverture d'une mêlée, d'une nuée critique, au lieu même de ce qui se trouvera, dans un tel choc, transgressé. »

<sup>12</sup>DH21 : « la valeur de bouleversement visée dans le terme informe correspondait souvent à la mise en œuvre d'un « procédé spatial spécifique » : gros plan, contre-plongée, rotation ou renversement à 180°, forme rendue floue, érodée, recadrée, « invasion » de l'objet par son espace environnant, etc. »











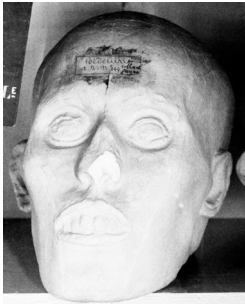
Notre dialogue se fait concret, il se focalise sur les bords et le centre de l'image. Scénographe, je travaille plutôt sur la sortie du cadre, son dépassement à partir de son bord, une manière de glisser, de naviguer en relation au milieu, la recherche d'une « *différence sans séparation* »<sup>13</sup>. Tu affirmes plutôt la puissance du geste photographique comme cœur de ta pratique, arrêt du temps, « *actualisation d'une forme transcendante* » pour reprendre les termes de Deleuze, que tu évoques<sup>14</sup>. Je cite notre échange : « *je sens bien la tension entre l'unité de chacune de mes images que je construis au moment de la prise de vue, comme un tout que j'extrais du réel et le travail inéluctable de montage et donc de mise en relation des images entre elles. Cette tension m'irrite et cette irritation m'intéresse. Pour moi, cela a à voir avec la distinction que fait Deleuze entre image photographique et image cinématographique. Il parle d'images immanentes et transcendantes, l'image cinématographique est immanente au mouvement qu'elle crée, c'est une image quelconque équidistante d'une autre image quelconque, à laquelle le montage donne son sens et parfois sa singularité alors que la photo extrait une « synthèse transcendante » d'un flux temporel, elle est unique. C'est pour cela que vouloir mettre mes photos en relation, alors qu'elles ont été cadrées, découpées, séparées, a quelque chose de contradictoire. Ce montage ne peut pas et ne doit pas chercher à recréer une continuité linéaire mais au contraire à produire des accros, des collisions.* »

<sup>13</sup>*It's all good, we all there*, Fred Moten en conversation, Marielle Pelissero, Théâtre Public n°233, Juillet - septembre 2019 : « Peut-être que la différence entre le réel et le théâtral n'est pas une distinction fondée sur une séparation mais sur une sorte de prolifération bien moins définie, bien plus floue, qui est inséparable. (...) Si on pouvait se différencier de la séparation, sans nécessairement s'en séparer, on disposerait d'un tas d'autres façons de penser la performance et la théâtralité ». J'ajoute ici la relation aux images.

<sup>14</sup>Gilles Deleuze, *L'image mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de minuit, Paris 1983, pp.14-15.







Dans cet écart, sans que je sois strictement du côté de l'immanence (relation au milieu, mouvement, collage) et toi de la transcendance, nous avançons, attentifs, cherchant des interactions entre les images, avec l'espace, sans les basculer du côté d'un matériau pour une installation. Dans ce jeu incertain où tu cherches tes formats, arrive l'idée du diaporama : une série d'images fixes glissant de l'une à l'autre en un très lent fondu enchaîné. La photo reste cet instant arrêté et c'est dans sa lente transition avec une autre que se dévoilent ses plis, ouvrant à une polysémie, à de l'imaginaire, depuis le coeur des photos. Dans un mail (du 23/04), tu écris : *« Je trouve que la violence initiale des situations a laissé place à une étrangeté un peu monstrueuse, inquiétante qui correspond bien à cette idée de l'informe. Cette forme, d'elle-même, déplace la problématique de la violence du geste photographique. Elle la transforme, par son mouvement continu, presque tendre, en quelque chose d'insaisissable. Elle décolle l'image de la réalité qu'elle représente pour la faire basculer du côté de l'inquiétante étrangeté du rêve. Les images s'entrechoquent et se déchirent en silence »*. Avec le diaporama tu tiens un fil et tu le déplies.

Pour lancer un extrait du diaporama, cliquer sur la page suivante



Nous avons beaucoup parlé du diaporama, geste clef, fil de la recherche, de la durée des transitions entre les photos comme manière d'échapper aux injonctions du cadre et du regard normé (transitions plus longues que photo fixe). Nos discussions t'ont alors amenée à retourner voir des personnes vivant en HP pour leur demander ce qu'elles voyaient dans tes images. Tu leur as montré, comme à moi, les tirages petits formats, et tu as enregistré leur réaction. Il s'agit là, pour moi, de l'ouverture la plus riche, leur interprétation des images est autre que ce que je vois, cela me sort de mes seules représentations et des limites de ce que l'image peut raconter. Cela ouvre à une polysémie qui me trouble et m'enrichit. Avec cette complexité qui se déploie dans les voix, mon espace d'expérience se fait dialogue. Associer ces voix et les photos fait surgir de l'air dans la rigidité du cadre, l'estompe. Ces voix nous immergent dans les photos et en même temps elles occupent le lieu. Nous restons spectateur à distance et nous sommes englobés. Ces niveaux d'expérience pluriels m'intéressent car ils n'opposent pas distance et immersion, ils en jouent plus subtilement. Ces paroles sont un aspect essentiel du dispositif.

[Pour lancer un extrait des voix, cliquer sur la page suivante](#)





Simultanément, la recherche d'une dissémination des photos dans l'espace avance, d'abord en plein air dans l'une des cours de la Cité. Cet essai, abandonné notamment pour des raisons techniques, m'a semblé intéressant, mais pour qu'il trouve sa justesse, il y faut du temps et des moyens. Tu as alors fait la demande d'un espace de monstration en intérieur et la Cité t'a proposé un atelier ancien, dont l'âme est chargée, ce qui convenait à ton projet. Cet aspect de notre recherche, l'inscription des photos dans un espace, s'est alors déployée en y disposant quelques grands formats, avec cette idée que l'échelle des corps photographiés renvoie à une présence latente dans le lieu. Travail minutieux sur les dimensions et le placement dans la pièce jusqu'à arriver à une continuité juste entre l'image et son environnement.





Avec ton affirmation du médium photo, tu as pointé un élément essentiel à ta démarche, ce que tu as appelé l'araignée : « *quelque chose comme une araignée* »<sup>15</sup>, donne son titre à la restitution publique qui clôt ta résidence. Dans ta démarche, le travail sur les bords de l'image, même si tu y consens, trouve ses limites. Aussi, tu le sens trop proche du geste exploré par Bataille. Bref, cela résiste. L'araignée, ou pour toi la certitude que c'est de l'intérieur même de l'image que surgit la dimension qui la dépasse, l'implose, s'affirme comme essentielle dans le processus. Je l'entends au sens où « *l'air de la chose qui échappe à l'encadrement* » dont parle Moten, viendrait aussi de l'intensité de l'image.

MG : *Quelque chose comme une araignée. Ce titre est un extrait de la définition de la fonction de l'informe par Bataille (même s'il ne veut pas définir). Ce qui est drôle c'est la manière dont ça a fait soudain sens, pour moi, avec chaque image. Ça l'ouvre à un imaginaire, ça crée des résonances. Chaque image a son araignée qui vient de l'intérieur.*

JCL : *L'araignée n'est pas seulement dans le fait de faire sauter le cadre. Il peut y avoir une photo très cadrée et elle a son araignée à l'intérieur. Entre formalisme dans l'image et déconstruction, on peut faire que ça ne soit pas univoque de plein de manières. Qu'il y ait une complexité, une polysémie visuelle qui ouvre des possibles pour le spectateur.*

MG : *L'araignée qui est à l'intérieur de l'image me renvoie au cadre et au hors-champ, à la manière dont je vois les images, dont je les cadre et les découpe dans le réel. Pour moi, le hors-champ n'est pas tant à l'extérieur des images, l'image ne travaille pas ses bords dans un mouvement centrifuge mais plutôt sa profondeur, dans un mouvement centripète. Comme si je voulais creuser dans l'image. Quand je parle d'araignée, elle est à l'intérieur, ce truc qui vient déranger, grouiller, vibrer. Le hors-champ de l'image est au plus profond de l'image. D'où la question qui me travaille et pour laquelle je n'ai pas encore trouvé la forme : les tirages aux murs et leur mise en relation. Parce que là je vais devoir faire appel à un hors-champ au niveau des bords alors que mon horschamp est dans la manière dont tu entres dans l'image, dont elle te happe.*

<sup>15</sup>« (...) affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » Georges Bataille, *Documents n°4*, 1929, p. 215.

Pour la présentation publique de fin de résidence, nous avons développé un dernier élément, un tableau noir que tu as conçu en lien avec l'atelier où nous avons exposé. Il s'articule au départ à la réflexion sur l'araignée, puis il a évolué vers une réflexion plus conceptuelle sur ton geste. Il s'agissait de disposer sur un mur noir des petits formats, comme au début de ta recherche dans ton studio. Dans un premier temps, je t'ai proposé de matérialiser à la craie un dessin de toile d'araignée laissant entrevoir la complexité du rhizome, le kaléidoscope des liens qui courent entre folie et raison au cœur des expériences traversées par les personnes que tu photographies. L'idée te séduisait, mais ce geste plastique t'était trop étranger, tu le craignais trop littéral aussi. Tu y as renoncé pour prendre la direction inverse : le dessin très maîtrisé, à la craie, d'un ensemble de rectangles géométriques sur le panneau noir, desquels s'échappent, ou non, les photos, entre incarcération et évasion. L'araignée est décidément dans les images : « *c'est comme si cette araignée avait éclaté et que ses pattes s'étaient recomposées en rectangles, carrés, formes géométriques, cadrantes, encadrantes. Le piège qu'est la toile d'araignée est toujours là. L'araignée, c'est aussi l'institution psychiatrique. Et aussi bien sûr le cadrage photographique. Cette forme est aussi assez littérale, mais elle me correspond plus* », dis-tu.



Au fil de la recherche, le lien entre les photos et nous s'est déployé. Ton geste s'est ouvert avec l'informe, avec l'espace, le jeu entre instant et temps. Les voix ont ouvert à des lectures multiples et estompé le cadre. Pourtant il est toujours là, incontournable. Trois gestes complémentaires, dialoguent ensemble : le diaporama, les tirages inscrits dans l'espace de monstration et les voix. Des dispositifs attentifs aux images et aux contextes d'exposition.

*Quelque chose comme une araignée.*

Août 2024.