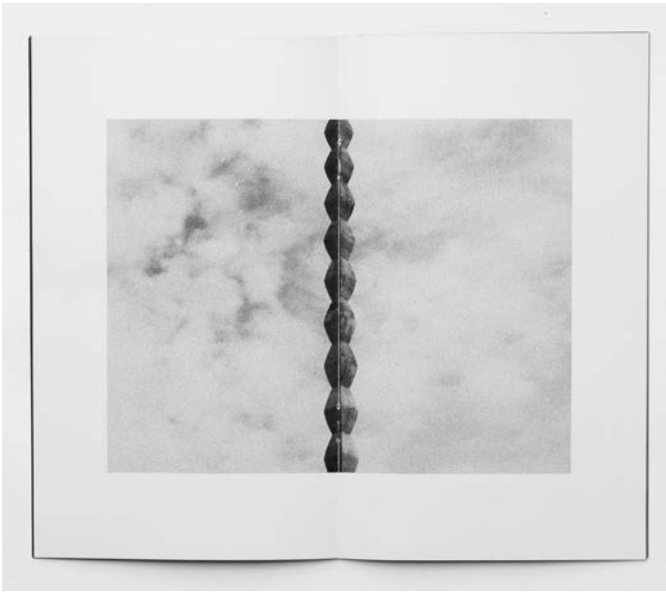


Recherche, mémoire.

En deux parties

Première partie

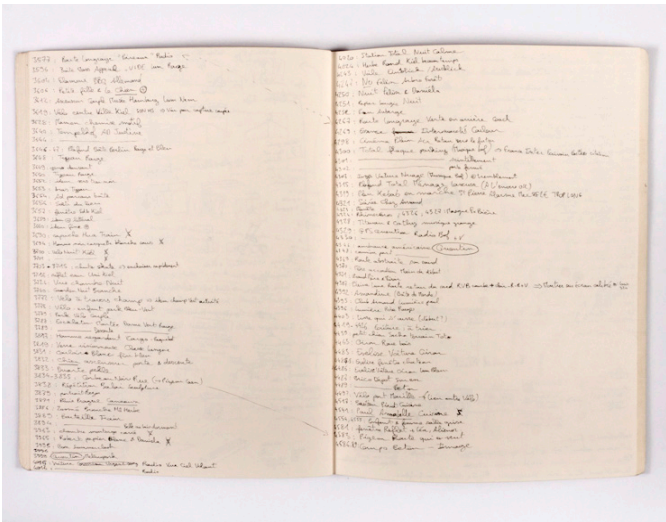
Essais et photographies



Page centrale du livret de *Brancusi Filme*.

Deuxième partie

Notes du manuscrit



Ligne de rushes, manuscrit 2014-2015.

Introduction

PHOTOGRAPHER-ÉDITER

Lorsqu’une photographie est décontextualisée, l’édition devient l’objet d’une nouvelle contextualisation. Le livre permet de développer une écriture, une façon de penser à travers l’image photographique.

L’écriture de cet objet est comme un montage possible entre des images issues de l’histoire de la photographie et du texte. La sélection des textes écrits au départ dans un carnet manuscrit a essayé d’inclure le contexte photographique en plus des problématiques déjà posées. Comme dans un montage vidéo les éléments sont venus s’imbriquer les uns après les autres. Le problème c’est que cela ne fonctionne jamais de manière fluide, un montage subit toujours des ruptures et des rythmes de travail différents.

Il y a des moments où le texte prend le dessus sur l’image et vice versa. Alors parfois l’image s’est isolée parfois elle est apparue dans le texte. Il s’agit d’un montage chaotique. Celui où le plan n’a pas été établi au départ, celui où les idées ne se clarifient qu’à la fin. Pourtant le manuscrit va continuer de se remplir et l’histoire de la photographie évoluera comme si de rien n’était. Écrire est une *Colonne sans fin*.

Le livre permet de défricher des zones en construction. Si la notion de travail en cours est présente dans ce cahier, il n’en reste pas moins un simple support à pensée. Penser en image afin d’écrire, tel pourrait être une façon de fixer un mouvement difficile à capter.

L’édition comporte des étapes distinctes, malléables et évolutives. Le processus pour sa publication contient des gestes corporels et réflexifs. L’analyse de ces gestes permet de dépasser des blocages liés à l’écriture. Car l’objet fini clôt le débat, il atteint les limites de sa propre matérialité. En fait le souci est d’avoir cherché à écrire un mémoire, car il était déjà là, sur le manuscrit avant d’être terminé.

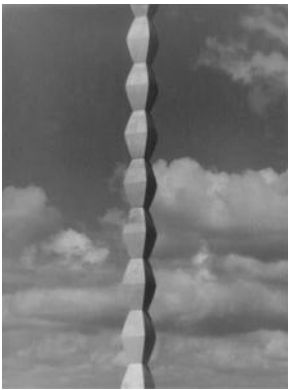
Comme dans un livre de photographie le texte et les images ont été replacés par morceaux. Une fois assemblés il reste encore les détails de leurs emplacements premiers. Jurer fidélité à ses notes manuscrites, comme une photographie que l’on retouche un peu pour la cohérence mais sans retirer la nature du lieu observé.

2015,

Mémoire de fin d’études écrit et conçu par Hugo Renard pour l’obtention du diplôme national supérieur d’expression plastique (DNSEP) dans la mention édition de l’option communication de l’école supérieure d’arts & médias de Caen/Cherbourg.

Première partie

Essais et photographies



1.

La Colonne sans fin

Un élément en entraîne un autre et son ensemble constitue une image. *La Colonne sans fin* de Brancusi à Târgu Jiu fait 29,33 mètres de haut et elle est composée de 17 modules en forme de losanges (rhomboïdes) moulés en fonte. Ces rhomboïdes sont enfilés autour d'une structure verticale en acier qui sert à maintenir l'ensemble. En mécanique la vis sans fin est une roue cannelée hélicoïdale qui tourne indéfiniment sur elle-même pour transférer l'énergie de sa rotation à un pignon denté dans un axe perpendiculaire. Si la *Colonne sans fin* n'a pas la caractéristique de transfert mécanique d'une force motrice elle a en revanche une forme élémentaire de losange qui se répète jusqu'à son sommet. Si la sculpture est bien limitée dans l'espace, sa forme en revanche peut évoquer le concept d'un élément reproductible à l'infini, surtout lorsque nous la voyons en photographie traversant le cadre de l'image de haut à bas.

1.Brancusi, photogramme, la colonne sans fin (1938)

C'est l'idée apprise lors d'un atelier avec Arno Rafael Minkinen en 2011. *La Colonne sans fin* lui sert d'appui pour argumenter le fait que la construction d'une oeuvre photographique se fait de la même façon que ces blocs s'empilent, ils forment ainsi un tout cohérent. La structure de la colonne annonce l'idée de la sérialité sans début ni fin. Cette idée peut se comparer avec le travail de ce photographe qui utilise son corps comme éléments photographiques et sculpturaux à l'intérieur de l'image.



2.Arno Rafael Minkinen, Foster's Pond (1992)

La cohérence du discours de Minkinen réside dans le fait que le motif principal est son corps, et qu'il est un élément répété à chaque nouvelle image, l'environnement change, les positions de son corps varient mais il poursuit une quête vers un idéal photographique où l'ensemble aura traité d'un même motif sculptural. *La Colonne sans fin* est donc pour Minkinen une conception métaphorique d'un travail en perpétuel évolution. Tout comme l'oeuvre de Brancusi qui malgré une grande diversité de matériaux utilisés aura produit des oeuvres d'une grande cohérence par leurs formes géométriques simples. Nous verrons que la lumière et le mouvement ont un grand rôle dans sa production, principalement dans le cadre de l'atelier.

La colonne érigée à Târgu Jiu a eu des versions préliminaires, celle de 1926 est en bois et elle a été installée à Voulangis près de Paris dans le jardin de Edward Steichen.

3.Edward Steichen, la Colonne sans fin, Voulangis (1926)

Il est une figure majeure dans l'histoire de la photographie et il est principalement associé au courant des pictorialistes. Ce courant bourgeois, né au milieu du 19^{ème} siècle, est issu d'une culture amateur de club de photographie. Ils ont cherché à valoriser leur pratique pour tenter de la rendre crédible en tant qu'art. Ils ont développé une pratique picturale de l'image souvent composée à partir de thèmes classiques de la peinture (portrait, nu féminin et paysage en nature) pour revendiquer une démarche artistique.

4.Edward Steichen, experiment in three-colour photography (1906)

La préoccupation principale réside dans le caractère expressif de l'imprimé photographique cherchant à se rapprocher de la peinture et d'une touche impressionniste. Sa qualité est donc de lier une photographie qui peut sembler mauvaise au sens technique du terme (flou, bougé, sous-exposition) avec une esthétique minimisant le sujet pour révéler une technique d'impression artisanale. Ce genre de photographie a employé des outils plutôt liés à l'estampe (charbon, encres grasses, gomme bichromatée) afin de pouvoir intervenir manuellement sur le développement de l'image. Si Steichen est associé à ce courant il a pu faire partie d'une époque par la suite plus moderne grâce à ses publications dans la revue *Camera Work* dirigé par son ami photographe et éditeur Alfred Steiglitz. Cette revue au départ d'une forte empreinte pictorialiste a su évoluer en son temps. La photographie moderne est moins portée sur la matérialité mais plutôt sur le rapport direct qui peut exister entre l'appareil photographique et le sujet.



3.

Extrait d'une lettre de Brancusi à Alfred Stieglitz, le 24 avril 1914.

«Je vous envoie quelques épreuves. J'aurais voulu vous en envoyer d'autres, mais mon photographe me les a mal faites et même celles que je vous envoie ne sont pas comme il aurait fallu. Maintenant je m'en occuperai personnellement et je vous enverrai une collection complète.»

Cette lettre adressée à Stieglitz nous montre l'intérêt que Brancusi porte à la photographie. Si son oeuvre est celle d'un sculpteur du début du 20^{ème} siècle, il a su comprendre l'importance de la reproduction photographique dans son travail. Le rapport entre l'oeuvre et son image a inspiré Brancusi pour développer un corpus d'image important, il retravaillait lui-même négatif photographique et photogramme de film pour faire des tirages lui servant à communiquer avec son entourage. Cela lui a permis également de faire connaître son travail en dehors de Paris et d'expérimenter de nombreuses prises de vues de ses travaux dans l'espace de l'atelier. Ainsi il a installé ses sculptures de façons différentes à la manière d'une mise en scène cinématographique variant la disposition des pièces, le choix des socles et les jeux de lumière.

Les versions préliminaires de *la Colonne sans fin* à Târgu Jiu sont fortement présentes dans ses photographies d'atelier. Si leurs volumes et la difficulté à les déplacer imposaient leur présence, nous pouvons voir qu'elles sont souvent minutieusement intégrées dans le cadre sans être

5. Brancusi, *l'éda, Colonnes sans fin I à III, chimère* (vers 1929)

entièrement visibles, comme si le motif de la colonne servait d'échelle de mesure, comme si ses autres pièces étaient systématiquement comparées aux colonnes. Nous pourrions avancer l'idée que le passage de la lumière à travers la verrière et la projection des ombres créées par les colonnes ont pu déclencher des formes présentes sur ses autres pièces. Les colonnes seraient ainsi ce motif récurrent et déclencheur de nouvelles idées. Ce rapport

6. Capture d'écran de *Brancusi Filme, Le Coq* (vers 1935)

entre les pièces et le lieu crée une sorte de mouvement permanent, la documentation photographique de Brancusi permet de faire état de ce lien possible.

Brancusi ne cherche pas une surenchère esthétique par la lumière, cela reste un éclairage simple. Presque à la manière d'un photographe documentaire il agit dans une position de respect du contexte, l'atelier est bien son lieu d'expérimentation mais ses photographies ont pour fonction de témoigner. De plus il ne respectait pas les codes d'une photographie dites «d'art» pour l'époque. Nous pouvons ici comparer les vues d'atelier par Brancusi avec la sculpture du Balzac de Rodin photographié

en 1908 par Edward Steichen. Ces personnes se sont

7. Edward Steichen, *le Balzac de Rodin* (1908)

fréquentées, Rodin a eu un rôle majeur pour aider Brancusi à s'implanter sur Paris. Quand à Steichen il a bien eu une *Colonne sans fin* dans son jardin de Voulangis. Il a également diffusé l'oeuvre de Brancusi grâce à Stieglitz, l'exposant par exemple à New York dans sa galerie «291».

8. Alfred Stieglitz, *vue d'exposition de Brancusi à la galerie «291»* (1914)



4.



7.



8.



Le chien, de Voulangis à la vallée du Jiu.



Brancusi à Voulangis avec le chien de Steichen(1926)

Le chien est le plus vieil animal domestiqué par l'homme. La condition de vie de cet animal dépend de la condition de vie de ses maîtres. S'il s'est révélé être un fidèle compagnon de l'être humain depuis des milliers d'années, il a su apporter ses qualités de chasseur pour aider l'homme à son développement. Aujourd'hui en Occident le chien est un animal domestiqué qui a de moins en moins besoin de rapporter du gibier à son éleveur. Il est plus souvent choyé pour l'affection qu'il procure, sa fidélité et ses besoins qui poussent les maîtres à aller marcher avec lui. Il a plutôt un rôle d'antidépresseur et de chien de garde.

Sur la photographie à gauche nous pouvons voir Brancusi posant à côté d'un chien, celui de Steichen dans le jardin de Voulangis. Celui-ci semble tout à fait conscient de la présence du photographe car il regarde vers l'objectif, peut-être parce que son ouïe pressent le bruit mécanique du déclencheur. Brancusi a presque plus l'attitude d'un animal égaré avec une pose nonchalante, adossé à la colonne, le corps avachi sur le sol. Il semble perdu dans ses pensées. Nous pouvons ajouter que le chien avec son pelage blanc et soyeux est l'indice de sa bonne forme. Ce type de photographie renvoie à la photographie de famille encore d'actualité. On pose avec le chien dans un moment de joie, le chien renvoie à une situation de confort. Là où l'homme et l'animal se tiennent bonne compagnie.

La photographie de droite est prise par Gilles Saussier en 2012 dans une usine à Petroșani à une cinquantaine de kilomètres de Târgu Jiu où fut érigé la colonne de Brancusi. Nous voyons sur cette image des éléments métalliques ressemblant à la colonne sans fin ainsi que des poutres métalliques jonchées au sol. Dans le coin gauche de l'image nous pouvons voir une silhouette



Gilles Saussier, chien errant dans l'usine de Petrosani (2012)

floue accroupie au niveau du sol. Cela pourrait être le photographe qui se placerait ainsi après avoir lancé un retardateur de déclenchement. L'homme se met à genoux lorsqu'il veut attirer un animal méfiant de sa présence. Nous pouvons distinguer sept chiens à droite de l'image. Ils sont floutés car la vitesse d'obturation lente de l'appareil due aux faibles conditions d'éclairage ne permet pas de figer leurs mouvements. Ces chiens se déplacent ensemble, comme une meute de loups dans une forêt, visiblement ils ne sont pas ou plus domestiqués par l'homme. Ils semblent appartenir à différentes races avec des poils courts et sales, leurs mouvements semblent les diriger vers le personnage en bas à gauche. Nous ne savons pas si c'est de manière agressive ou pas qu'ils vont à lui. Il semble clair que ce sont des chiens errants, les parias d'une société qui ne peut pas gérer ses animaux.

Un article sur internet fait mention de ce problème :

«La Roumanie semble avoir été confrontée depuis toujours au problème des chiens errants. Mais le problème s'est amplifié sous la période communiste. L'exode rural, organisé par le pouvoir qui rasait les villages, a concentré la population dans des immeubles. Les animaux de compagnie sont restés dans la rue. À la chute du régime de Ceausescu, les chiens errants se comptaient par millions.»

Nous pouvons lire également ceci sur le site internet de Gilles Saussier :

«Avec Sinea, Gilles Saussier poursuit son interrogation croisée de l'histoire contemporaine de la Roumanie et de la sculpture moderne, de Brancusi au minimalisme. Il part de faits réels

enfouis et d'éléments d'enquêtes de terrain, comme la découverte d'un clone de la Colonne sans fin fabriqué en 2001 dans les Ateliers centraux des mines de Petrosani (ACP) où l'oeuvre originale avait été fondue.»

Nous apprenons donc que les chiens errants sont un phénomène commun en Roumanie, il est lié à l'histoire de ce pays. Les chiens sont errants car la société a poussé les maîtres à abandonner ses chiens. C'est le symbole d'une profonde perturbation politique dans le régime du pays car les habitants sont passés du statut de villageois aux chiens de gardes à celui de citoyens vivant dans des immeubles où les animaux ne trouveraient aucun système de vie sain pour leurs développements naturels. D'ailleurs habituellement le chien est aussi l'animal qui pousse le maître à se promener dans des lieux naturels. Finalement nous pouvons apprendre à travers cet animal que le lien qui existait entre l'homme et la nature passe aussi par le chien qui veut renifler les odeurs de la forêt. Comme si, à notre époque, les habitants de ce pays avaient rompus avec cette habitude ancestrale de communion avec la nature. Alors nous pouvons nous demander si le mode de vie de citoyens ayant abandonné leurs chiens est vraiment bon. Nul doute que le chien de Steichen posant fièrement avec Brancusi a vécu une époque différente. Et si le chien pose paisiblement à côté de Brancusi c'est qu'il représente un certain confort affectif : née en Roumanie il a peut-être fuit un pays qui ne savait pas quoi faire de ses chiens.

Gilles Saussier se sert donc habilement de l'image du chien errant pour faire un parallèle historique avec l'usine quasiment abandonnée et l'errance du chien à l'intérieur de celle-ci. Les blocs de métal que l'on voit à terre étaient la tentative d'une réplique de la colonne sans fin de Târgu Jiu de 1938 pour la rééditer en 2001, comme pour relancer un flambeau de fierté que représente la sculpture monumentale de Brancusi. C'est un échec puisque ces morceaux de colonne ne sont jamais sortis de l'usine. Cela interroge également la question du clone ou même de l'objet industriel multiplié et produit en série.

Dans son dernier livre *Le Tableau de Chasse*, paru en 2010, Gilles Saussier termine par un chapitre intitulé *la Voie des héros* avec des photographies de la colonne de Târgu Jiu avec deux autres sculptures, *la Table du silence* et *la Porte du baiser*, constituant un ensemble de trois monuments commandés à Brancusi par son pays natal. Ce travail d'enquête documentaire est la démarche de Saussier pour développer une approche sensible d'une photographie qui analyse l'histoire et la contemporanéité d'un lieu et de ses habitants.

Il s'est penché sur le cas de la Roumanie après avoir effectué un travail de photo-reporter en 1989 lors de la révolution de Timisoara. Abandonnant son poste de photographe chez Gamma il retourne en 2004 dans la ville où il avait pu prendre une photographie de soldats aux combats diffusée dans les médias (Couverture de Stern en janvier 1990). Depuis cette revisite il a mené un travail de repentir à la recherche de traces et de personnes importantes de cette révolution. Comme à la recherche d'une mémoire de son passage, il ré-enquête à partir des photographies en 1989. *Le Tableau de Chasse* nous amène donc jusqu'à ce dernier chapitre la *Voie des héros* et ouvre les portes vers le travail de Brancusi et son lien avec la Roumanie.

Pour Saussier, *la Colonne sans fin* de Târgu Jiu représente la fin d'un âge d'or industriel de ce pays. La tentative de reproduction de ce duplicata est une tragédie industrielle, cette colonne ne verra que la lumière des fenêtres de l'usine. Le projet *Sinea* de Gilles Saussier fait suite à ses premières intuitions sur le travail d'enquête dans *Le Tableau de Chasse*. La photographie sert ici de preuve sur le terrain qu'il y a un lien entre la sculpture de Brancusi et l'industrie de la vallée du Jiu. Ce projet est toujours en cours de fabrication et la suite du travail de Saussier donnera un angle d'analyse de l'histoire par l'art et le rôle de l'industrie dans un pays où les chiens vagabondent sans savoir où aller.

Écriture en mouvement

Van Lexington-New York

Le mouvement du van nous amène vers une destination inoubliable. Après plusieurs jours de route, d'arrêts succincts, de temps de prises de vue pas forcément comme nous les aurions aimés, nous voici sur le chemin des trois grâces, c'est l'adresse de Sally Mann. La route fut longue pour arriver là mais cela en vaut la peine. Arno nous transmet ses intentions, chacun aura un travail distinct et personnel, non pas sur le voyage mais bien en sur notre sensibilité au monde qui nous entoure. Elles ne seront pas un documentaire sur l'Amérique, ni l'épopée de trois groupes d'écopiers partis ensemble pour se connaître.

D'ailleurs c'était la sensation de ces dernières journées. Nous pouvions nous laisser un peu plus glisser par les petits à coup du van car les rencontres ont été faites dans les premiers jours. Chacun a donc pu regagner sa place, les discussions sont plus spontanées, nous sommes devenus complices de ce voyage.

Alors il ne restait plus qu'à trouver ce que Arno appelle le « Turning Point » et c'est bien chez Sally Mann que cela s'est passé. Ce n'est pas juste une maison, c'est un microcosme dédié à elle, à la photographie. Les hectares de terrain sont énormes, chaque parcelle reflète un morceau de ses photographies sauf que ses enfants ont grandi et que les sujets ont changé. Nous commençons la visite par son atelier. L'odeur des produits chimiques crée une atmosphère étrange, presque toxique. L'atelier est répendu de traces de chimie, c'est un endroit sale, violenté par les expérimentations, chaque petit objet qui traîne dans la poussière devient presque sacré à nos yeux.

Nous entrons dans la maison. L'espace est immense, c'est un musée. Il y a des tirages uniques sur tous les murs, des peintures, des dessins d'enfants. Il n'y a pas que son travail qui est exposé, j'aperçois des photographies d'Arno Minkinnen, et un tirage de Diane Arbus, la photo de l'enfant avec une grenade à la main. Nous restons un moment dans sa maison à admirer la qualité de son travail. Ses tirages noir et blanc sont très réussis, c'est le fruit de ses longues journées de travail. Nous sommes invités à nous relaxer dans le reste de son habitation, celle des terrains vallonnés, de la forêt et la cabane au bord de la rivière.

Ce dernier lieu est magique. Cette cabane respire des moments que Sally Mann a passé avec ses enfants, là encore le paysage est d'une photogénie invraisemblable, il faut marcher un moment dans la forêt pour l'atteindre. Cette marche avait une dimension spirituelle, entre les passages sur les chemins vallonnés et la pénétration dans



la forêt. Le chemin en descente nous conduit jusqu'à la cabane au bord de l'eau, nous y voici, c'est le cœur du « Spirit Level V », je n'oublierai jamais cet endroit.

Retour à la maison, nous mangeons tous ensemble sous le préau qui jalonne la maison. Le ciel est plein d'étoiles, nous rentrons au motel pour un dernier meeting sur les portfolios individuels. Les discussions durent, la soirée est plutôt calme, quelque chose a changé aujourd'hui, la maison de Sally nous a changé. Nous reprenons la route, retour sur les highway, les fast food et les stations essence, nous remontons vers le nord. Demain c'est New York, le retour à la ville aura un autre goût après cet arrêt loin du monde réel.

Train Osnabrück-Bremen

Le baladeur raccordé à mes oreilles diffuse une musique que je qualifierai de voyage. Il s'agit de l'album *The Fall* de Gorillaz, sorti en 2010. Le titre vient simplement de la saison à laquelle il a été produit, en automne. Enregistré en un mois lors d'une tournée du groupe en Amérique, cet album aux sonorités électroniques minimales et au chant planant est une évocation intéressante des longs voyages. Il illustre bien l'idée que le déplacement dans les transports provoque un vagabondage de l'esprit inspirant ces musiciens dans leurs productions.

Train Hannover-Osnabrück

Extrait du film «La merditude des choses» de Félix Van Groeningen, 2009.

«Le train passe par les coulisses du monde. Les belles maisons classées du quartier de la gare s'avèrent, en réalité, être des taudis. Mais ces ruines ne se voient que depuis la voie ferrée. Rien ne vous donnera une vue plus sincère de notre pays, que le train. Regardez nos jardinets, nos pigeonniers et nos cabanes. Admirez nos sous-vêtements qui sèchent dehors. Contemplez nos nains de jardin, nos céleris et nos poireaux, nos vérandas et nos barbecues maçonnés. Regardez dans les prairies comment les vaches font place à des monstres de briques, bâtis par des gens sans goût, avec la complicité des banques. Des monstres qui défigurent le paysage belge. Prenez le train, et regardez comment, immobiles le long des voies, le marbre et le granit s'ennuient sous la poussière, offrant une dernière demeure à nos morts.

Ce texte parle de la Belgique, or je suis actuellement dans un train Allemand qui voyage dans la région de la Basse-saxe, limitrophe de la Belgique. Nous accepterons que

ces paysages aient des similitudes suffisantes pour citer l'exemple tiré d'un film plutôt que ce que je vois par la fenêtre.

Train Prague-Kiel

Au retour de Prague je n'avais pas entendu de français depuis longtemps, alors j'ai branché mes écouteurs. L'album *Arts Martiens* a commencé, le train tenait un rythme régulier à travers les vallons tchèques. À ce moment tout a pris sens, les paroles néo-médiévales de Shurik'n, les paysages moitié-ruines, moitié-rénovés, le ton supérieur d'Akhenaton, les balancements du wagon, le poum poum tchack de la mélodie et les paroles incroyablement riches d'IAM. La langue française est bien belle à travers cette musique et ces paysages sont plus riches qu'aucune des photographies que j'ai pu prendre. Ce simple constat est peut-être plus important que le voyage lui-même.

Train Marne la Vallée-Avignon

Je lis de nouveau un Houellebecq, ça va finir par m'influencer. *La Carte et le territoire*, la Possibilité d'une île et maintenant *les Particules élémentaires*. Je dévore ses écrits, ses mots me parlent. Il y a peu d'écrivains que j'ai plaisir à lire. Avec lui mon œil flotte sur les mots. Plus il décrit une atmosphère minable, plus j'apprécie ces destins de personnages solitaires. Ces hommes justifiés de leurs peines à cause de leurs origines et leurs vies, simple conséquence du poids qu'ils portent en eux, comme un sac à dos trop lourd. Ça va être l'année Houellebecq, médiatiquement parlant.

Le documentaire fictif sur son enlèvement est passé sur Arte l'autre jour. Quel plaisir de voir sa vilaine tronche en acteur convaincant. J'ai eu l'impression de voir un de ses romans en image. Les personnages étaient captivants, plein de défauts et de tendresse. Houellebecq en maître de cérémonie, en captivité, manipule l'entourage des agresseurs, il ira jusqu'à leur réclamer le confort d'avoir une femme dans son lit. Au fur et à mesure l'écrivain-acteur trouve une certaine paix dans cet enfermement. Il finit au volant d'une voiture de sport en récompense de sa captivité. Une Audi fonçant à pleine vitesse sur l'autoroute comme la voiture de Jed Martin, le personnage principal dans *la Carte et le territoire*.

Ce mois-ci sort un autre film au cinéma, *Near Death Experience (NDE)* avec Michel Houellebecq en squelettique cycliste suicidaire. Le trailer m'a beaucoup fait rire. Je me demande juste combien d'années va tenir cet écrivain dans ce corps rachitique.

Le film a été vu depuis. Il y a un engagement

cinématographique très intéressant, j'ai relevé une volonté de ne pas utiliser une technique trop parfaite de la part des réalisateurs (Gustave Kervern et Benoît Delépine). L'image trouve sa netteté seulement dans certains moments du film. Le reste du temps sont des moments où le film semble flou, parfois même tourné avec des plans en zoom numérique (l'image est pixelisée). C'est assez étonnant comme procédé au cinéma, mais cela trouve tout son intérêt par rapport au personnage, ça me semble aussi un parti pris osé pour accrocher un public qui s'habitue de plus en plus au HD très liché. De plus l'image trop bien définie n'aurait eu qu'un effet incohérent avec un personnage dans le flou et qui veut en finir avec la vie. La montagne Sainte-Victoire de Cézanne aurait pris le dessus sur le personnage, d'ailleurs il serait tout à fait possible que cette image imparfaite ait un rapport avec l'esthétique de Cézanne. Sans la définition nette cela permet également à Paul (Michel Houellebecq) d'être mieux écouté, car il parle par moment en narrateur. Je pense que le cinéma est lié au son, le son donne l'atmosphère et le rythme, s'il est bien employé il dépasse l'image. Une image moins belle laisse plus de place à l'écoute alors que si l'image néglige le son le cerveau n'est traversé que d'un brouhaha, la mémoire enregistre plus le son que l'image.

Train Avignon-Marne la Vallée

En lisant Photographie et Société de Gisèle Freund retraçant à son époque, en 1974, l'histoire de la photographie et son impact dans la société depuis son invention je n'ai pu m'empêcher de penser à l'époque contemporaine et l'arrivée d'internet. Nous vivons un temps révolutionnaire alors que le photographe tente de travailler avec des outils de l'ancienne révolution, l'appareil photo est dépassé. Qu'est-il encore possible de dire et de faire avec un simple appareil photographique ?

Je réfléchis à quelques pistes et expérimentations possibles pour ne pas lâcher entièrement l'appareil pour le tout-numérique. Elles s'inspireraient plutôt de l'ère numérique pour exposer des impressions photographiques. Il faut observer la manière dont nous réceptionnons les images sur internet, le rythme à laquelle nous les percevons, le chevauchement de celles-ci dans des pages ouvertes. Tout cela ressemble à un collage. Les onglets, les fenêtres, les liens hypertextes, tout cela rythme notre façon de voir. Ce que je veux proposer dans la mise en espace c'est un rapprochement de l'image en deux dimensions avec notre nouvelle manière de voir à travers l'image virtuelle. Cela a également une autre utilité car cela risque également de s'entrechoquer avec une dite «bonne» exposition de photographie.

On oublie les tirages pigmentaires grands formats sans cadre. On oublie les imprimantes jet d'encre dernier cri et on compose avec du matériel bureautique. L'imprimé est un luxe que l'on ne va pas pouvoir s'offrir indéfiniment, parce que l'on peut réimprimer facilement sur des imprimantes bas de gamme ou plutôt non dédiées à la photographie.

En pratique : Imprimante laser A4 ou A3 à environ 22 centimes la feuille. Qualité d'impression discutable, couleurs réduites, définition plus faible. Support fragile, de simple feuille de papier de 80 à 170g. Si possible blanc naturel, légèrement bouffant, en fait c'est du livre de poche déployé dans l'espace.

Finalement et surtout parce que le toucher du livre papier est agréable, j'aime manipuler le papier et non pas des tirages sur alu dibond avec des gants. C'est instockable et coûteux, car 30 feuilles A4 dans une pochette en carton se glissent dans un sac à dos alors que 30 tirages sur alu dibond ça ne rentre pas dans un sac. Je ne vis pas dans une pièce à température constante et un taux d'humidité réduit. Parce que si ces 30 photos prennent l'humidité, j'en réimprimerai d'autres. Ce qu'il faut bien conserver c'est le négatif, qu'il soit argentique ou numérique.

Train Hannover-Osnabrück

Il faut assumer de photographier en expérimentant, même si parfois les pistes avancent à tâtons. Lorsqu'une édition est en montage certaines recherches ne survivent pas à la sélection, soit par manque de cohérence ou parce qu'un sujet n'est pas assez maîtrisé. C'est aussi une manière d'épurer son travail. Comme un bilan l'édition permet de constater si des travaux ont un réel intérêt ou pas.

Cela me fait penser également au rapprochement des images en double page. L'analogie entre deux photographies se fait grâce à des éléments présents dans les images (comme la présence du chien en double page 6 et 7). Mais un montage est surtout prétexte à l'analyse critique autour d'un sujet. Il y a le rapport d'une image à l'autre, leurs altérités parvenant à créer un dialogue avec le lecteur. Le langage par l'image est justement situé dans un rythme entre les pages, même les blanches créent un dialogue. C'est d'ailleurs un outil intéressant pour créer des ruptures et des liens, en fait tout ceci sert à établir un rythme avec l'objet du livre. En comparaison la page est comme l'espace dans une pièce, les cloisons et la distance entre les travaux permettent de faire vivre des oeuvres entre elles, sans qu'elles ne s'étouffent.

Deux photographies mises l'une à côté de l'autre dans une double page forment un vis à vis. Il peut être de plus

ou moins bonne qualité : trop narratif, trop formel, trop esthétique, trop semblable, trop conceptuel, etc. Cette proposition du «trop» est à comprendre comme un idéalisme du bon et du mauvais choix. La conception du choix est transmise par les enseignants, les référents, ou bien la culture de masse subit implicitement. Tous les liens qu'établit un artiste sont influencés par ceux qui lui ont transmis un savoir. Comprenons ici que la personnalité serait, les idées reçues, la culture, plus une dimension assez dure à cerner que nous appellerons la sensibilité. Dans ce cas il doit prendre soin que lorsqu'une nouvelle influence arrive, il doit savoir l'entendre, la comprendre, pour ensuite la digérer. Construire sa personnalité artistique est une acceptation de l'influence. Ne pas calquer un modèle revient à expérimenter, prendre le temps de comprendre une œuvre mais aussi de savoir s'en éloigner pour continuer une démarche cohérente. Tout ceci tourne autour de la question de la représentation et l'envie de donner du sens à un travail tout en apprenant à s'exprimer artistiquement.

Train W-Grandparis 2102

La situation actuelle pose de nombreux problèmes. La plupart des immeubles HLM de la fin du 20^{ème} siècle ont été abattus dans les banlieues il y a un cinquantaine d'années. La question du logement précaire a été réglée en 2030 avec l'arrivée des isolants thermiques et sonores PLACOSOUND31, ces matériaux ont permis de vivre en ville à l'abri des nuisances sonores grâce à des microbilles en HIC (High Isolated Carbon). Les habitants découvrirent le silence en milieu urbain ainsi que la capacité de ces murs à chauffer lorsqu'il fait froid et l'inverse lors des saisons micro-estivales (de Janvier à Novembre par tranche d'une semaine par mois environ).

L'arrivée du PLACOSOUND32 l'année suivante régla la question de la navigation numérique grâce à son système de mur connecté dans un format réglable du petit écran de 3,2 pouces à une pièce de 100m². Le centre-villageois découvrit par la même occasion une nouvelle façon de voyager. Désormais on part en voyage sur un banc numérique moulé à la forme du corps. L'inventeur fut fasciné par la capacité de nombreux habitants du début du 21^{ème} siècle à dormir sur les bancs extérieurs lorsque la crise de 2008 éclata et que Quechua sorti son duvet matelas «Bancs publics_01», hommage à un chanteur du 20^{ème} et à tous ces nouveaux DMF (Domiciliés Mobiles de France).

Les DMF furent rejetés du système, lorsqu'en 2017 le parti à la tête du gouvernement gagna les élections *sans président*, la crise de 2008 pris le nom de «la longue crise». Les populations arrières ne comprirent pas la loi du *sans*

travail. A cette époque les dernières usines françaises fermèrent, les transports de marchandises furent stoppés et le tout numérique commença l'ascension vers l'autonomie grâce aux appareils-fabricants 3D et les jardins autonomes. Cette époque marqua la fin du produit alimentaire nommé *viande*.

La ville fut la grande victorieuse de *la longue crise*, petit à petit les populations urbaines acceptèrent la ville-fourmi. La loi à l'espace cohérent de 2029 et les PLACOSOUND31 inversèrent les normes établies de l'époque. Les pauvres étaient propriétaires de grands habitats en dehors des villes. Contre toute attente les pavillons du 20^{ème} siècle résistèrent bien plus longtemps que prévu, en revanche ils étaient désormais le symbole de la précarité et du conflit ville-campagne. Les DMF furent expulsés à partir de 2050 aux frontières de la ville de France. 80% de la population vit en ville, les autres meurent et se massacrent en campagne. Grandparis est la seule et unique ville.

Train Osnabrück-Kiel

Une attirance pour le chantier dans mes photographies a évolué au fil du temps vers une réflexion plus complexe et plus suggérée de la théâtralité de ces zones en construction. Voir pousser des bâtiments avec la présence de l'ouvrier en action constitue une attraction pour le marcheur en errance. L'errance relative à la pratique photographique m'a entraîné à admirer ces zones en mouvement.

L'image du chantier pourrait aussi être un rapport de notre expérience au monde. Le corps vu comme un chantier, comme un bâtiment qu'il faut reconstruire sans cesse. Le temps et la réflexion m'ont apporté une nouvelle façon de voir et d'explorer des lieux en période de transition. Et donc il me vient l'idée de parler de ce que subit la nature dans les endroits où se pose l'appareil photographique. Bien que bon nombre de paysages naturels sont créés par des populations antérieures (les zones agricoles par exemple), il n'est pas forcément justifié de détruire des espaces vierges pour faire de nouveaux habitats. Le nouvel habitat en zone rurale et péri-urbain est souvent nommé pavillon. Le problème du pavillon n'est pas l'espace qu'il occupe mais plutôt sa capacité à se reproduire. Il peut se multiplier dans des formes quasiment sérielles (génériques) pour devenir des zones pavillonnaires. Ces zones sont implantées aux abords des villes ou dans les campagnes dans des lieux supposés nourrir l'homme. Elles rétrécissent les espaces agricoles et forestiers pour loger une population en croissance démographique constante. Le paradoxe présent est donc la diminution des capacités à produire de la nourriture

végétale et animale pour accueillir plus de bouches à nourrir. Même si la plupart de nos produits alimentaires sont fabriqués en usines, il y aura toujours besoin de terres agricoles.

En fait je me demande surtout s'il n'y aurait pas plutôt intérêt à rénover du logement existant plutôt que d'étendre des zones pavillonnaires presque de manière virale dans des endroits méritant d'être laissés en paix. Le pavillon est un moyen économique et rapide pour produire du logement. Dans ce royaume du parpaing de béton, se créer des espaces déshumanisés, car loin des centres villes, ils deviennent des cités dortoirs. Là se présente une multitude de problèmes, l'éloignement des zones actives obligent le résident à se déplacer en véhicule motorisé parfois à plusieurs kilomètres, que ce soit pour acheter du pain ou aller au supermarché.

À l'extérieur des propriétés individuelles il existe peu de vie humaine, bien souvent les espaces entre les habitations sont seulement occupés par l'enfant. Il est pour moi une figure caractéristique de ces lieux car l'enfant, par son innocence, est révélateur d'une condition de vie. L'enfant est aussi celui qui se déplace sans se soucier de la fonctionnalité d'un endroit. Pour lui un lieu est vite transformé en espace de jeu.

Page 16. Helen Levitt, child play, New York (1940)

D'une certaine manière c'est la recherche d'un témoin pour fabriquer un regard sur le monde. Observer l'enfant c'est s'observer soi-même car nous sommes tous passés par cet âge. Il est plus difficile de comprendre le vieillard ou le travailleur actif car nos histoires sont différentes. Regarder un enfant c'est aussi dire que tout est encore possible pour lui. Même s'il est parfois difficile d'échapper à sa condition humaine, je dirais qu'à travers l'enfant il reste encore un espoir. Car si le moment qu'il vit n'est pas heureux, peut-être qu'un jour il partira de chez ses parents avec son sac sur le dos sans jamais revenir.

Page 23. Bill Owens, Richie jouant avec un fusil (1973)

Ce rapport à la zone pavillonnaire est à la fois un lieu familier de jeunesse mais il est aussi un lieu où je n'ai jamais habité. «Je me souviens de ma mère cherchant son enfant parti traîner dans la cité.» Tel pourrait être le souvenir qu'il me reste de ces lieux. Il restera un rapport étranger entre un territoire de jeu et une curiosité d'avoir toujours vécu à côté de ces zones.

Un bâtiment dénudé où le béton brut tranche avec les teintes jaunâtres de maisons voisines est révélateur d'une étape inachevée. Parfois on ne sait plus si la bâtisse est en cours de construction ou si elle bloquée dans son processus de construction. La photographie à ce moment

là peut servir à montrer le squelette de ces habitats génériques.

C'est aussi une envie de montrer une réalité brute, la matière concrète qui forme ces habitats (béton en anglais se dit concrete). Je cherche une matière dans un réel banal et immédiat dans une ère du pavillon. Des maisons recouvertes d'un enduit simplement pour cacher les parpaings et les jointures d'une matière pauvre. Si l'on compare la maison en pierre traditionnelle, celle où tout est apparent, je me demande pourquoi est-ce que l'on se donne tout ce mal à enduire le pavillon. Pourquoi le béton n'équivaut pas à la pierre ? Bon j'imagine bien que l'enduit à une capacité isolante mais cela ne doit pas être un très puissant réducteur de consommation thermique. Tant qu'à faire je comprends mieux que l'on utilise une ossature en bois à l'extérieur. Mais le béton est-il si moche qu'il faille obligatoirement le cacher ?

La perte de qualité dans la construction de l'habitat est quelque chose de récurrent dans la modernité et surtout dans la période de la reconstruction d'après-guerre. Mais maintenant que de grandes bâtisses en béton nu se dressent sommes-nous passés dans une nouvelle ère ? Une ère où l'on assume la laideur du béton et surtout où l'on a enfin amélioré l'aspérité du parpaing pour le béton moulé et lisse comme la surface de son coffrage métallique. Le fait est que le béton reproduit l'aspect de son moule et nous montre aussi finalement que le béton a l'aspect que l'on veut bien lui donner. C'est un matériau qui n'existe pas sans son coffrage.



Robert Doisneau, banlieue parisienne (vers 1984)

Paysage

Walker Evans, photographies américaines.

Dans l'histoire de la photographie il y a toujours eu une place importante pour le paysage. Ou plus généralement dans l'étude des territoires. En France nous pouvons citer la mission photographique de la DATAR de 1984. Il s'agit d'une commande publique proposant à des photographes de porter un regard sur le territoire français de l'époque. Cette vaste commande s'est voulue ouverte à la vision des artistes sur le paysage. Ainsi nous retrouvons des photographes comme Raymond Depardon, Robert Doisneau, Sophie Ristelhueber, Gabriel Basilico, ainsi que deux photographes américains Lewis Baltz et Franck Gohlke.

Les deux derniers photographes sont américains et ce n'est pas sans raison. Une dizaine d'année auparavant ils participaient à l'exposition «New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape» au musée de la George Eastman House de Rochester. Le titre traduit est très clair sur la recherche menée à l'époque «Nouvelles topographies : Photographies du paysage modifié par l'homme». Si l'Amérique est représentée dans une commande publique française c'est qu'elle a un rôle à jouer. Contrairement à la France la tradition pour la photographie de paysage a toujours été fortement présente dans la scène artistique américaine et ceux depuis l'invention de la photographie avec un pionnier comme Timothy O'Sullivan en passant par Ansel Adams, et plus tard Walker Evans, Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore, et bien d'autres.

Walker Evans avec *American photographs* a su développer un propos très riche sur la condition humaine à son époque et cela à travers des photographies variées de rues, de gens isolés dans la foule, d'intérieurs, de façades de maison, etc. Bref une appréhension la plus ouverte et la plus variée possible de l'espace qui entoure le monde du photographe. Même si ce n'est pas, à proprement parler, de la photographie de paysage son approche reste une étude du territoire américain et de ses habitants. Son oeuvre est complexe et très vaste. Elle a un lien qui unit la France et les États-Unis à la photographie de paysage grâce à l'influence d'Eugène Atget.

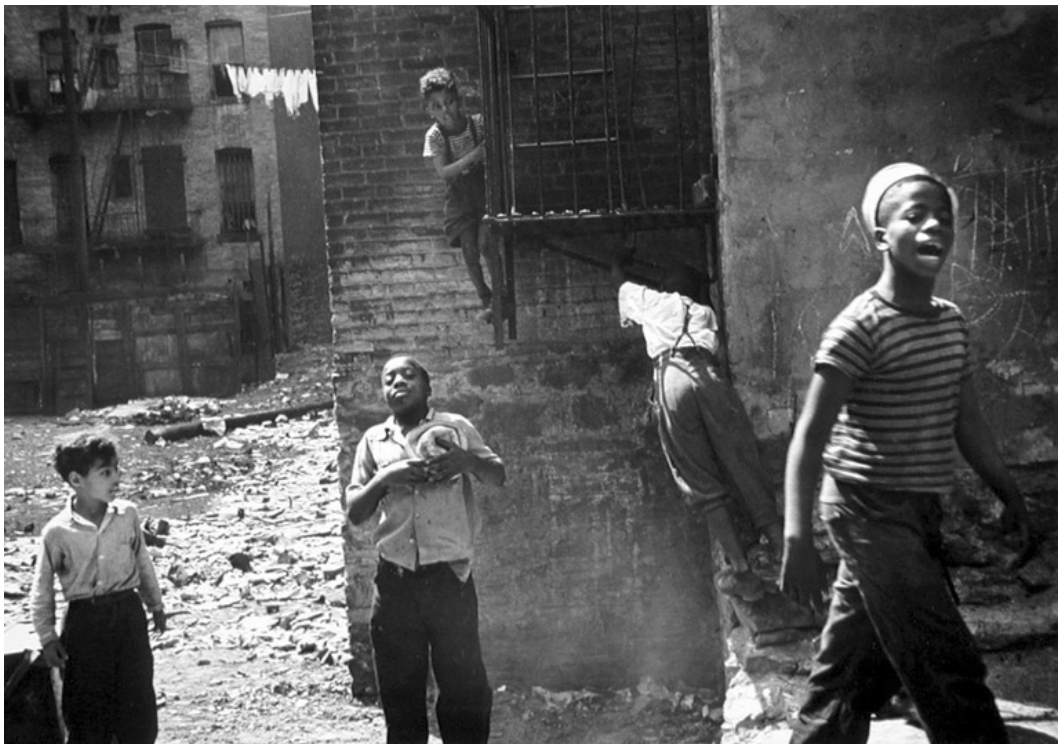
Page 17. Eugène Atget cours, 41 rue Broca, Paris (1912)

La modernité en photographie est venue grâce à l'oeuvre d'Atget, photographe français anonyme en son temps mais découvert par les surréalistes et surtout redécouvert par la photographe américaine Berenice Abbott en 1927. Amie de Walker Evans, il a pu étudier le travail d'Atget et très bien comprendre l'oeuvre pour s'en nourrir et développer ce qu'il nommera plus tard un «style

documentaire». Sa manière de photographier n'est pas bloquée dans une rigueur formelle mais il existe tout de même une façon de neutraliser sa distance par rapport au sujet. Disons que nous pourrions voir en lui une certaine forme de retrait par rapport à lui et son sujet. Tout comme chez Atget, Evans a une sorte de retenue à la prise de vue. La composition de l'image prime et marque une vraie volonté de respecter les plans sans créer de dynamique oblique, notamment grâce aux objectifs à décentrement présent sur les chambres photographiques. Beaucoup de détails sont apparents et il y a une volonté de conserver tous les éléments du réel. La présence des inscriptions publicitaires dans l'image est souvent récurrente et tout à fait en adéquation avec la prolifération de ces éléments dans les paysages de son temps.

Page 25. Walker Evans, Shoeshine sign (1936)

Cette objectivité est relative car le livre *American Photographs* paru en 1938 possède beaucoup de contre-exemples à une soit-disant neutralité. Ce livre est majeur dans l'histoire de la photographie car il est dégagé une sorte d'anti-conformisme à une rigueur photographique, disons qu'il est difficilement classable dans un genre photographique. En même temps il présente un état des lieux de l'Amérique des années trente tout à fait singulier. Même s'il a fait partie des photographes engagés de la FSA, vaste campagne de photographie de documentaire social, il ne s'est pas contenté de présenter au public une situation de catastrophe pendant la période de la grande dépression. Ce livre possède la force de l'inachèvement. Tout peut être remis en cause et en même temps chaque image vit grâce à son autonomie subjective, sur le plan de la forme il n'y a d'ailleurs qu'une photographie par double page, permettant ainsi une respiration entre chaque sujet. La deuxième partie en revanche est beaucoup plus rigoureuse car elle présente des paysages de l'habitat d'Amérique. Elle ne présente que des vues de bâtiments, sous différents angles, mais ici encore la prise de vue n'est pas figée. La lecture en devient riche, ses photographies rassemblées dans un même objet créent un intrigant questionnement sur sa vision de l'Amérique.





Robert Doisneau, *paysage photographies*.

Extrait du texte d'introduction sur le site internet de la DATAR sur Robert Doisneau.

« Ses photographies couleur de la banlieue parisienne marquent un retour sur les lieux saisis dans les années 1940 et une rupture dans sa pratique. Il est l'un des représentants du mouvement humaniste d'après-guerre, aux côtés des photographes Edouard Boubat, Willy Ronis, Brassai et Henri Cartier-Bresson. Il est reconnu pour ses photographies en noir et blanc des rues de Paris et de la banlieue mêlant tendresse et humour. En 1984, alors qu'il est dans la fin de sa carrière artistique, il participe à la Mission Photographique de la DATAR. Dans ce cadre, il poursuit sa recherche sur la banlieue parisienne en photographiant les villes nouvelles qu'il met en contraste avec des images réalisées trente ans plus tôt. Ces photographies, en couleur et réalisées au moyen format, ne montrent que peu de présence humaine, marquant ainsi une rupture dans la pratique du photographe. »

L'intérêt que nous pouvons porter à l'étude de la commande de la DATAR de Doisneau réside dans la rupture avec le travail habituel de ce photographe humaniste. Si les images de Doisneau ont une forte empreinte avec la vie active des français et les commandes innombrables avec les journaux de l'époque nous pouvons voir un autre regard se poser sur la banlieue

parisienne en 1984. Dans le parcours de Doisneau il y a deux travaux qui sont notablement en rupture avec son parcours et certainement parmi les plus intéressants. Un voyage en Amérique à Palm Springs en 1960 et cette commande publique de la DATAR. Au niveau technique elles se rapprochent car elles sont toutes les deux en couleurs.

Tout d'abord « Palm Springs » est une commande réalisée pour le magazine Fortune en 1960, ces images ont été rarement montrées et dévoilent un Doisneau bien inspiré ou étonné des artifices de cette ville en plein désert. Nous pourrions rapprocher sa façon de voir à ce moment d'un coloriste comme William Eggleston ou même encore de Martin Parr tant son approche est plus liée à la vivacité chromatique des objets présents qu'à la lumière forte de cet environnement chaud et aride.

En bas. Robert Doisneau, les cygnes gonflables, Palm Springs (1960)

Quant au travail pour la DATAR il existe deux livres retraçant le rendu des photographes. Nous pouvons constater une différence dans la sélection des images, de plus la première édition porte un titre différent ou il est précisé que ce sont les travaux en cours. Ce livre dans un format modeste mais très épais recèle une mine d'informations sur la mission, allant de la tentative de mise en page par rapprochement contextuel, un premier rendu massif classé par photographe ainsi que des détails techniques concernant la conservation et les lois sur la production des oeuvres commandées. Ce livre révèle



la notion de travail en évolution tout comme le fait que certains photographes n'avaient pas encore produit leurs oeuvres et s'avèrent absents de la première édition.

Pour la commande de Doisneau ce qui est intéressant c'est que de nombreuses photographies ont disparu dans l'édition finale. Ce livre trois fois plus grand et plus épais montre une version plus nostalgique dans les choix de Doisneau. En effet, celui-ci à titre de comparatif a inséré par moments des photographies plus anciennes en noir et blanc de la banlieue parisienne quand elle ressemblait à un petit village évoluant gentiment au format de la ville. La densité de population présente sur les images est plus élevée car elles sont plus fortement empreintes du caractère humaniste du photographe. Il est dommage car ce parallèle apparaît comme un effet trop volontaire de comparaison. Comme un «c'était mieux avant». Seulement sur les photographies couleurs en réponse direct à la commande il y a tout de même quelques présences humaines. La différence réside dans la distance du photographe avec les sujets humains. Il est loin, surplombant les différentes scènes comme un oiseau perché en haut d'un immeuble. Pourtant il nous dévoile ici une grande richesse de détails grâce aux vues larges sur des tours et maisons de banlieues.

Page 13, 20, 21. Robert Doisneau, banlieue parisienne (vers 1984)

Cette commande est faite en fin de carrière du photographe et pourrait avoir bien plus de proximité avec la tradition de la photographie américaine. Il y donc une distanciation par rapport à son sujet de prédilection, l'humain. Cela marque également le passage d'une photographie de «l'artisan-photographe», comme il se qualifiait lui-même, à l'artiste travaillant à la commande publique. Doisneau a su rester le plus objectif possible grâce à son dispositif de prise de vue et en même temps, par la comparaison avec son travail antérieur nous pourrions dire bien plus avant gardiste. Les photographies du livre de Raymond Depardon «La France de Raymond Depardon» publié en 2010 pourraient bien en avoir pris les traits ou en tout cas en être un point de réflexion pour Depardon.













Recherche
Mémoire DN~~S~~EP

Notes du manuscrit

PHOTOGRAPHIER

L'ensemble de mon travail cherche plus ou moins directement un sujet isolé au milieu d'une multitude de masses et de formes présentes dans le réel: le vieux chêne au milieu d'une forêt de pin, la maison bleue dans un lotissement beige, le corps de l'enfant au cœur d'un espace infiniment plus grand que lui, etc.

Si la question du paysage est importante dans mon travail, le rapport qu'entretient le corps avec l'espace l'est tout autant. Comment vit-on ? Cherchons-nous une harmonie avec nos lieux de vie quotidiens ? Habiter un lieu serait d'une certaine manière de chercher à le façonner, à le sculpter¹.

¹ Un peu comme Brancusi dans son atelier ou plus encore comme Etienne Martin le sculpteur qui habitait l'oeuvre. C'est celui aussi qui a formé Marc Pataut à sculpter aux beaux arts jusqu'à ce que ce dernier s'émancipe à sculpter en photographie.

L'effort

Peu importe le travail que j'entreprends il y a une recherche de partage d'une expérience physique avec celui-ci. Appuyer sur le déclencheur d'un appareil photographique ne requiert pas cet effort. Alors je cherchais au travers de mes déplacements à ressentir le plaisir du labeur.

Chercher à produire du sens, cohérent ou pas, demande de faire beaucoup de tentatives avant d'atteindre une satisfaction entre le corps et l'esprit². Car l'esprit cherche une raison, le corps une dépense. Alors lorsque les deux se raccordent il y a des sensations nouvelles qui apparaissent, une sorte d'apaisement, le fruit d'un effort suffisant pour se dire que ce travail vaut la peine d'exister.

² C'est la recherche d'une démarche plus inconsciente, je rapproche cela aussi d'une dimension plus spirituelle comme évoqué avec le photographe Arno Rafael Minkinen en première partie.

L'obsession des formes

Nous pouvons tous voir mais regardons-nous vraiment notre environnement ? Je prétends qu'un monde est perçu comme un répertoire de formes. L'observation d'un lieu aiguise mon appétit à résumer l'espace et l'humain dans une géométrie équilibrée. Réduire les espaces constitués de plans, de lignes et de courbes est un désir de simplifier un propos photographique. La vie est complexe, chargée du poids du passé et de superpositions d'éléments qui ne semblent pas être en harmonie³.

La rue, les logements, les gens, la ville, la campagne, tout

ceci cohabite dans mon esprit. Alors comment faire le tri lorsque je tente de dévoiler un environnement afin d'y trouver matière à une écriture photographique ?

La photographie est ce moyen d'obtenir le point de vue d'un espace. Je sais que mon corps possède cette envie quasi-obsessionnelle de placer dans ce cadre une harmonie des formes. Prise dans l'espace du réel, la photographie devient un résumé schématique de volumes en trois dimensions, ils sont aplatis et ne deviennent qu'une imitation de la réalité dans une image en deux dimensions.

Il y a une multitude de formes géométriques dans notre environnement. Passer de l'oeil à l'outil d'enregistrement photographique demande une connaissance de ce que l'image va résumer de notre perception de l'espace. De la réalité à la platitude d'une photographie il y a un transfert. Il est mécanique ou analogique puis argentique ou électronique. Alors il faut savoir ce que l'appareil montrera de notre œil. Il y aura une diminution des choses vues. Cette image en sera une simplification.

Pouvoir se contenter de réduire un monde en un répertoire de formes est à la fois le défaut et la force de la photographie. Alors l'œil se construit et se prépare à cette réduction. Ce nouveau monde simplifié invite à se placer d'avantage dans un cadre moins chargé, disons plus lisible. Sans être complètement rigide non plus, je reste avec cette idée que montrer une imitation du réel et non pas le réel est une simple abstraction de celui-ci. Il faut juste accepter le rôle modeste de la photographie par rapport au réel.

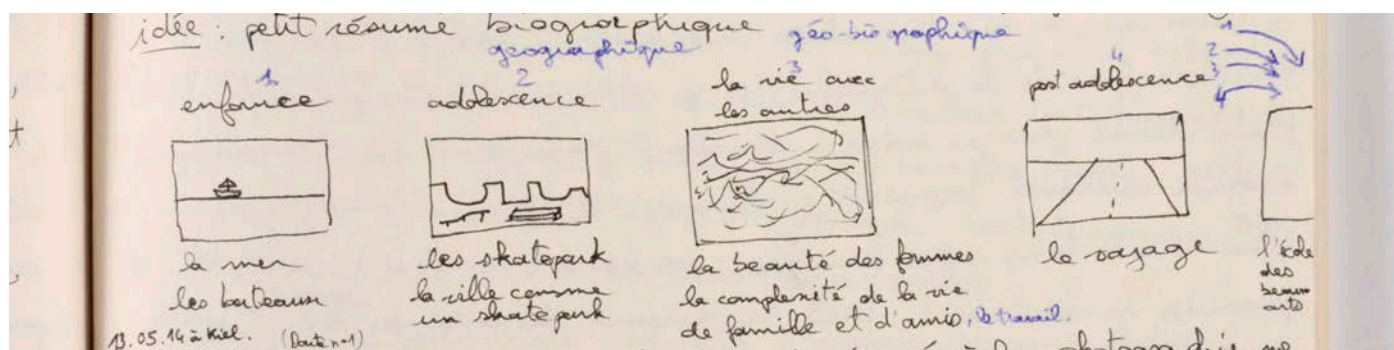
Idee : petit résumé géo-biographique.

Page de droite, schéma sur le carnet manuscrit

³ Walker Evans a très bien harmonisé sa pensée par rapport au paysage, les signes tels que ceux délivrés par les enseignes publicitaires il les a étudiés pour mieux les comprendre, il était d'ailleurs collectionneur de ce genre d'objets typographiés. Depardon parle également bien des signes graphiques lorsqu'il dit que la France ne peut pas être photographiée comme l'Amérique, il y aura toujours un rond-point ou des panneaux routiers à devoir insérer dans le cadre.

Rapport ville-campagne

Le rapport que j'entretiens avec la ville et la campagne est discutable. Je suis toujours très méfiant lorsque je veux photographier une ville, j'ai ce sentiment qu'elle a été trop vue, trop sublimée par le passé. Lorsque j'explore la ville je cherche la campagne, lorsque j'explore la campagne je cherche la ville. Ainsi peut se résumer le paradoxe de mes réflexions. Cependant je resterai longtemps un paysan dans la ville, de part mes origines. En revanche j'ai appris



aux cours de nombreux déplacements à dompter la ville. J'aime marcher en ville comme si je longeais la mer sur un sentier littoral, ma curiosité est la même⁴.

La quête consiste à questionner l'urbanisation des villes et des campagnes. Sans montrer la ville comme un élément tentaculaire, je cherche un cadre plus serré sur les possibilités d'évolution de celle-ci. C'est ici que le péri-urbain prend tout son intérêt, entre les pavillons dortoirs, les routes périphériques, les usines, les entreprises en tôle et les champs. Sans chercher de réponse je montre des exemples. Des territoires en mouvement, des lieux où l'on ne sait plus si la terre résistera au béton.

⁴ voir Robert Adams, dans «New West» il nous amène par le biais de la route et de la campagne à entrer petit à petit dans la ville de Denver dans le Colorado, seulement une fois à l'intérieur nous pouvons ressentir le malaise à être en ville après des vues sur de longues étendues de nature. L'implantation de la ville apparaît alors comme un élément nocif.

Le portrait ou l'action du personnage

Il y a parfois de petites rencontres photographiques. Elles ne sont jamais un moment aisé. Dire à une personne pourquoi sa position dans l'espace, sa tenue, son action ou son regard vous fascinent n'est pas évident à expliquer. La rencontre est belle quand elle n'est pas forcée, lorsque cela semble naturel de communiquer. Cependant le photographe est un malin qui n'a d'autre envie que d'obtenir une photographie de cette rencontre. Cela a quelque chose de superficiel, un portrait est superficiel, il ne racontera pas qui est la personne photographiée. Mais il indique des choses par le regard, la position ou encore l'expression du visage au moment où l'appareil se déclenche. A quoi cela sert-il ? Je n'ai pas la réponse mais l'histoire de la photographie en porte le poids. Si la photographie a bien une fonction reconnue depuis ses débuts c'est bien le portrait⁵.

C'est la rencontre de l'autre vue par le photographe. Cet outil mémorisant l'image d'une personne a un fort impact dans la manière de communiquer. Un portrait

pris dans la rue racontera une histoire avec un sujet pris dans un espace extérieur (non intimiste). Si le moment n'est pas volé, si les traits du visage ne sont pas déformés par l'appareil alors le portrait peut venir ponctuer un ensemble photographique. Il a le pouvoir d'humaniser un propos. Il rompt avec l'imaginaire mais il invite à la rencontre entre spectateur et protagoniste. Quant à l'auteur dans tout cela, il est gêné, timide, embarrassé. Il demande en souriant et se tait. Si c'est un enfant il se baisse à son niveau pour être à la même hauteur, pas en plongée, face à lui pour montrer un respect pour ce dernier.

Si c'est à l'étranger il dira simplement «Can I take a picture ?» parfois c'est oui, parfois c'est non, parfois rien est dit, tout est dans le regard. Ce temps très court où la personne dira si oui ou non elle accepte d'être photographiée est déterminant. La personne va vous juger digne de confiance avec très peu d'indices, seulement l'image du photographe dont vous avez l'air.

Mettre de l'humain dans son travail c'est le rendre accessible, plus ouvert à l'interprétation et donc plus ouvert au dialogue. C'est aussi savoir se montrer en tant que personne. Comment le spectateur vous juge à travers le regard de l'inconnu ? Alors si cela semble une soumission à l'autre, à l'histoire de la photographie, il n'en n'est pas moins une forme de respect.

⁵ La première photographie de Niepce n'est pas un portrait mais les Dagguerréotypes inventés peu de temps après ont largement exploité la photographie comme objet à portraiturer.

Le mouvement et le lointain

Récemment, j'ai fait des recherches sur la vision du chat et du chien. J'imagine des photo-lithographies respectant une plus basse colorimétrie d'un de ces animaux. Palette étendue du jaune au bleu, un peu de rouge et de vert pour le chat. Mais ce qui m'intéresse c'est leur capacité à détecter le mouvement. Mon chat au même instant est tranquillement allongé dans la cour, de la fenêtre je

l'observe, il était là, je tourne la tête un court instant, il a disparu. Peut-être a-t-il vu une proie bouger, c'est un fin chasseur.

Le chasseur et le photographe sont proches, bien heureusement le photographe ne chasse que des images⁶. Cependant si je mets en parallèle mes origines paysannes, celles de mon père racontant ses braconnages de l'enfance façon *Guerre des boutons*, je dois dire que son territoire de chasse était la forêt, son école buissonnière comme il dit. Alors mon terrain est l'espace urbain, je repère des lieux et chasse des figures humaines, et aussi leurs mouvements.

De là je reviens à la vision du chat et du chien, vision trouble d'un angle de 250°, éliminant les objets immobiles pour des choses en mouvement, un œil qui sert à chasser, aussi bien de jour que de nuit grâce à leur rétine. Ils ont une pellicule fluorescente permettant de mieux voir que l'homme en basse lumière (5x fois plus selon wikipédia). Avec cela j'imagine une photographie reprenant des caractéristiques de cette façon de voir le monde.

Techniquement :

œil du chat ou chien = appareil photo

Grand angle 250° > 180° du fisheye => Voir pour 2 objectifs fisheye raccordés, par exemple 2 gopro.

Nocturne : au moins 1600 iso

Vue presbyte : <25cm = floue ; pas de détail sur objet fixe, difficulté de mise au point.

Si c'est en vidéo = ils voient en 50 i/s

⁶ *Le Tableau de chasse* de Gilles Saussier en est une belle élogie, voir première partie sur le chien, de Voulangis à la vallée du Jiu. Dans son livre il y a des portraits de journalistes appuyant sur la détente d'un fusil, sorte de parallèle entre le photo-reporter et l'image de guerre, comme si la guerre n'existait pas sans les médias.

Sans soleil

La plupart des photographes que je connais sont très technicistes, je le suis et ne m'en plains pas. Utilisant des outils mécaniques et électroniques nous sommes esclaves de la technique. Même si elle brise les charmes d'une démarche artistique, il me semble justifié de développer des connaissances en la matière. Et aussi parce que la technique peut déclencher une attitude et un concept d'emploi de l'outil⁷. Que l'on enfreigne ou pas les lois de la belle photographie nous devons connaître les limites de l'outil. Les limites sont l'appareil photographique, ou plus globalement un objet capable d'enregistrer une image fixe dans un environnement propre à la réalité pour lequel il a été conçu. La capture d'écran peut aussi être considérée comme un appareil photographiant dans un monde qui lui est propre, le virtuel.

Une définition sur wikipédia nous dit ceci :

«Un appareil photographique est un objet permettant la capture de vues d'objets réels, en deux dimensions ou en relief.»

La définition ne précise pas qu'il peut aussi photographier des humains et pas seulement des objets réels.

Les limites de l'outil semblent se modifier depuis la démocratisation des appareils-photos numériques et du traitement de l'image sur ordinateur mais je pense que cette évolution n'est pas si révolutionnaire. Nous sommes toujours esclave d'une lentille qui laisse passer de la lumière pour venir réfléchir sur une surface sensible. L'après a changé, l'enregistrement des données, sa conservation, son archivage et sa diffusion ont changé. Même l'enregistrement sur pellicule peut être scanné pour devenir un fichier numérique. L'informatique a pris le rôle du laboratoire de chimie. Sauf que l'informatique est un bazar sans fin, l'accès à internet et tous les logiciels liés à l'utilisation de l'ordinateur sont au même niveau que la photographie, tout est mélangé.

L'utilisateur doit également être conscient des choix qu'il fait pour donner une existence à ses images. Est-ce sa matérialité physique ou sa capacité à se reprendre de manière infinie dans le virtuel ? Les réflexions sur la photographie sont toujours les mêmes, il était possible de faire une œuvre sotte en argentique, il est encore plus aisé de la faire maintenant car il y a une tentation plus forte à montrer un travail qui n'est pas abouti. Reste à savoir si l'art et la photographie ont toujours leurs places dans les nouvelles technologies.

⁷ fait référence au courant du photo-conceptualisme courant expliqué lors séminaire automnal du Bal de 2014 à l'EHESS sur «Avant l'image: un dispositif pour voir».

Doute n°1

Ce passage exclusivement réservé à la photographie semble aller vite à ses limites. Suis-je si limité ? J'ai l'impression de me battre pour que mes vidéos soient intéressantes aux yeux des autres alors que ce travail photographique autour du territoire en changement me semble déjà tout prêt, discutable. Il est basé sur des choses déjà existantes dans l'histoire de la photographie. Au moins ce qui est sûr c'est que je développe une forme d'écriture. Parfois géographique avec la vue de territoire et parfois biographique⁸. Montrer sa vie ou prendre des moments à l'intérieur de celle-ci pour créer quoi ? Une histoire, je raconte des histoires.

⁸ Le biographique serait une façon de présenter des moments de vie, le territoire est plutôt lié à l'envie d'en montrer ses changements, les deux combinés sont surtout une façon de capter le mouvement. Du simple fait que nous vieillissons, la vie est un perpétuel mouvement et aussi une lente progression vers la mort.

Doute n°2

Écrit dans mon téléphone aujourd'hui : «Je n'ai pas trouvé confort dans l'image du photographe.»

Est-ce que je mène un combat, une lutte contre quelque chose avec la photographie ? Un combat humaniste, social, je ne pense pas, une lutte personnelle, au fond oui, mais aussi une lutte contre l'image reçue des pratiquants de ce médium. Le mot qui résume tout est vernaculaire⁹. La photographie regroupe un nombre monstrueux de producteurs d'images. Je suis au milieu de ce traquenard, j'observe toujours le comportement de mes semblables. Lorsqu'il s'agit de la photographie je rejette globalement l'image du photographe, en grande partie à cause de ce que les autres interprètent du «faire de la photographie» et je n'ai pas dit «être photographe». Vaste débat plus ou moins intéressant mais peut-être pourrais-je évoquer quelques expériences vécues. Que ce soit dans votre famille, vos amis, vos enseignants, des inconnus, bref la plupart des personnes autour de vous auront un mot à dire sur la photographie, que ce soit positif ou négatif chacun a son anecdote ou sa critique à vouloir transmettre. Malheureusement tout ceci est très subjectif et lorsque quelqu'un pense ainsi pouvoir vous définir en raison de votre pratique, le pire étant «Tu devrais aller là-bas pour faire des belles photos». Vous vous retrouvez face à un problème important qui est que la personne pense savoir ce que vous aimez et comment vous le ferez. Un tas d'amalgames qui, à force, pèsent sur votre envie de pratiquer avec un outil si simple et si populaire.

Autre problème de l'outil populaire. Il y a des millions ou peut-être quelques milliards de personnes qui ont un appareil photo, encore plus avec le téléphone et son appareil photo intégré. N'oublions l'amateur averti et le professionnel accompli, l'amateur avec son super reflex dernier cri ou le professionnel qui ne jure que par sa chambre photographique ou son Hasselblad avec un dos numérique à 20000 €. Je déteste tout cela, j'ai une passion pour les aspects techniques de la photographie mais en même temps je la rejette. J'apprends à la rejeter, j'apprends à oublier l'image que l'autre pose sur ma démarche et j'apprends surtout à avancer avec les outils de monsieur tout le monde : téléphone portable, appareil argentique d'une autre époque, reflex numérique. Ces moyens de prises de vue sont à assumer et à étudier de près.

La surenchère esthétique consiste à manipuler une future photographie pour tenter d'imiter un effet à la mode ou plus simplement d'évincer par la manipulation une ressemblance trop proche du réel, trop banale, trop ennuyeuse. Mais est-ce qu'un filtre sépia sur un téléphone

portable n'est pas un peu kitsch ? Ou est-ce que passer les couleurs d'un reflex pour que cela ressemble à un argentique avec une pellicule noir et blanc a bien du sens ? Bizarrement ces effets sont communément appelés effets «artistiques».

J'ai appris en faisant les erreurs citées à ne pas en rajouter. C'est d'une certaine façon une manière de rester modeste avec la forme employée et aussi de minimiser le geste, comme une envie d'épurer la photographie en assumant les résultats trouvés une fois l'image enregistrée. La forme brut du fichier, le raw, peut se développer et prendre des apparences différentes, tenter de se rapprocher de la teinte naturelle de la lumière présente lors de la prise de vue est déjà une création et un parti pris.

⁹ le vernaculaire expliqué dans le livre de Clément Cheroux intègre la photographie dans un contexte d'assujettissement à la localité, la vie avec les autres, la photographie au service du peuple.

Doute n°3

A qui ce travail apporte-t-il quelque chose ? J'ai l'impression de subir des paliers de décompression trop longs en attendant de remonter à la surface. Il n'y a pas de rencontre avec des sujets, mes paysages sont un constat d'une époque bordélique et de mauvais goût¹⁰, un territoire où tout se chevauche, où l'on continue de construire sur des terres cultivables, des lieux où les paradoxes des époques sont des prélèvements anecdotiques du temps qui passe. Il dévoile le mauvais goût des urbanistes dans les choix de matériaux et les formes des habitats génériques. Je suis emprunt de ruralité, de banalité (ce mot n'existe pas : mélange de banalité et balnéaire), des petites villes et de quelques villes européennes.

A quoi bon montrer ça ? Alors que mon désir premier serait de se servir d'un appareil photo pour aller à la rencontre de l'autre, pourquoi ne suis-je pas capable d'établir un lien quand il y a un petit contact photographique ? Qui sont mes sujets ? Les seules personnes que je ne crains pas de photographier sont mes proches amis, ceux qui sont là de longue date, avec qui j'ai voyagé.

J'aimerais cependant éviter le reportage journalistique, créer un sujet proche de mon environnement mais qui dépasse cette proximité. Il y aurait forcément un esprit communautaire qui se dégagerait. C'est très facile de juger quelqu'un qui vit dans une société limitée et définie. Mais au moins je serais allé vers des sujets humains. Cependant si je pense bien à mes vidéos enregistrées au portable c'est de ça dont il s'agit. Alors peut-être pourrais-je concentrer ce travail documentaire à cet outil ? La

photographie pourrait être simplement cet ennuyeux marqueur de temps. En comparaison des deux médiums cela reste une forme d'ouverture vers le monde. En tout cas c'est au moins un regard porté vers l'extérieur, sans humain mais qui montre un intérêt pour un paysage environnant.

Mots d'ordre :

- Doit faire et observer son travail, plutôt que de douter avant même de l'avoir regardé. En général l'enregistrement du réel est déjà présent dans les cartes mémoires et les pellicules.
- Doit écrire jusqu'à épuiser le doute.

Concrètement :

- Toutes les vidéos au portable qui sont enregistrées depuis plus d'un an.
- Y inclure les nouvelles recherches «optique Geste»
- Photographies du territoire arpenté. Ces cartes postales du territoire en changement => C'est ça la solution, atteindre la neutralité d'une carte postale.
- La vidéo « Mémoire d'un terrain vague ». Parce qu'elle sort un peu de ce que j'ai pu faire auparavant, parce qu'elle a été travaillée sur plusieurs mois avec de nombreux essais. Parce qu'elle est un parcours dans un lieu où j'ai appris à me déplacer.
- Le livre « le bowl et l'enfant » car il me dépasse et résume très bien ma sensibilité.
- Il faut du temps, du temps et encore du temps pour qu'un travail photographique existe. Et aussi perdre le contrôle sur les préoccupations liées aux doutes, les affreux doutes, les affres doutes comme disait Gainsbourg.

¹⁰ L'article sur le site téléràma.fr « Comment la France est devenue moche » parle de cette France des ronds points et des centres commerciaux. Si le texte est une critique il est aussi une formidable source d'inspiration pour photographier ce moche, tout est une question de point de vue, la photographie permet de poser des questions sur ce genre de territoire sans forcément prendre parti.

ÉDITER

Lorsqu'une photographie est décontextualisée, l'édition devient l'objet d'une nouvelle contextualisation. Il s'agit de concevoir un livre de photographies et de créer une cohérence entre des prises de vues qui n'en n'ont pas, qu'il s'agisse du lieu ou du sujet. Le livre permet de développer une écriture, une façon de penser à travers l'image photographique. L'écriture révèle un univers au travers d'une forme éditoriale. Le tri et la sélection peuvent donner une forme simple à une réflexion plus complexe dans le choix des images. Le livre permet de limiter à son objet un travail en cours de construction.

Le livre devient le support physique entre l'auteur et le lecteur. Il faut garder en tête que le support est aussi important que le travail à l'intérieur. Le premier contact avec l'objet va déterminer si oui ou non le lecteur va ouvrir l'objet et capter un intérêt pour ce dernier.

Le temps tri

Le temps donne le rythme, il peut révéler l'élaboration d'un travail conséquent, par exemple avec deux photographies qui sont l'une à côté de l'autre dans une double page. Comment fait-on le lien si elles ont cinq ans d'écart et ont-elles une cohérence malgré leur incohérence temporelle ? L'objet du livre définit sa propre temporalité, celui de la première à la dernière page.

Les photographies à l'intérieur ont été prises dans des moments de vie différents. L'idée serait alors de penser que des photographies différentes dans leurs dates, leurs compositions et leurs sujets deviendraient une nouvelle forme de langage. Dans le choix de la mise en page, je parle également de l'autonomie des photographies. La force de la photographie serait justement d'apporter cet autre temps.

Si j'autorise mes images à communiquer entre elles malgré leurs contextes bien différents, elles pourraient révéler qu'il y a eu un travail réflexif et patient pour concevoir un simple livre. Il s'agit d'ouvrir le livre pour voyager à travers des temps vécus par un auteur. Parfois on s'attache à des images car elles nous renvoient une vision satisfaite de nos vies, un proche, un(e) conjoint(e), un voyage ou des ami(e)s photographié(e)s peuvent nous apparaître comme aussi importants qu'un paysage bien composé. Le temps permet cette évacuation, car avec du recul nous ne voyons plus un travail de la même façon.

Il ne s'agit pas d'un acte rétrospectif, ni mémoriel, plutôt d'un travail de maturité. En revanche il y a tout de même l'impression de faire un bilan lorsque le livre est publié. Pour revenir aux choix des photographies nous pourrions nous demander comment regarder une photographie prise il y a deux ans par rapport à une prise il y a deux jours ? C'est simple, la deuxième je la vois, je m'en fais une idée grossière, mais je ne la regarde pas. Le regard au sens large du terme, porter un regard sur son travail voilà ce qu'apporte le temps. L'image latente si chère à la pratique argentique car non visible avant le développement de la pellicule a changé de caractère avec le numérique. Il faut désormais faire un effort de latence, laisser les images s'oublier dans le disque dur pour réapparaître plus tard dans le logiciel de développement.

Imprimer, toner de l'encre ¹¹

Imprimer c'est appuyer pour laisser une impression. C'est aussi donner une impression à son travail. Il faut donc trouver un équilibre entre une impression et l'impression.

Imprimés photographiques ou estampes en quadrichromies ? Décomposer en quatre couleurs en lithographie ne permet-il pas de passer plus de temps avec une image ?

Impression lazer ? Pourquoi faire du jet d'encre si cela n'en vaut pas la peine ? Trouver son encre, celle disponible dans notre temps, mais surtout chercher l'encre qui vous laisse bonne impression.

¹¹ Forme d'écriture inspirée du livre du peintre chinois *Shitao, la peinture du moine citrouille-amère*, propos philosophique basé sur une réflexion de « l'Unique trait de pinceau » datant de 1710.

Livre

Le livre est une certitude lorsqu'il est achevé. Il est toujours possible de rééditer, mais tout de même, il impose au créateur des contraintes techniques lourdes pour le refaire. De là, le livre serait comme la fin des doutes, comme un album pour un musicien, une fois imprimé et multiplié il est difficile de reculer. Bien sûr il reste sa publication mais c'est une autre histoire, celle de l'ingrate position du créateur qui devient commerciale, celui qui vend son travail comme n'importe quel commerçant.

Exposer, présentation Bourguedieu

En septembre je suis allé revoir l'exposition de Christophe Bourguedieu au Point du Jour à Cherbourg. Le hasard a fait qu'il y avait une rencontre avec l'artiste. Sous forme de conférence avec diaporama nous avons pu voir comment ce photographe présente et parle de son travail. Sa présentation avait un air engagé et parfois moqueur vis à vis de certains courants photographiques. Mais cette présentation au ton légèrement supérieur m'a remis dans le droit chemin en cette lumière de septembre qui sent la rentrée des classes.

Nous avons eu l'occasion de voir des travaux de jeunesse et quelques photographies inédites de Bourguedieu. C'était un peu délicat comme présentation car il nous a montré des photographies prises lorsqu'il avait 18 ans sous influence de photographes qui n'ont rien à voir avec son travail aujourd'hui. Pas forcément dénué d'intérêt ce travail lui a permis d'expliquer qu'il aimait à l'époque une photographie documentaire anglaise avec un nom que je ne connaissais pas, Tony quelque chose (je ne m'en rappelle toujours pas). Bref il a aussi pu glisser son

aversion pour le travail d'Henri-Cartier Bresson.

Ensuite nous avons pu visualiser des séries plus récentes. Ce qui m'étonne et me fascine dans son travail c'est sa capacité à aller vers l'autre pour en tirer des portraits qui me touchent. Par contre sa façon d'en parler fut étonnante. Souvent tournée vers la jeunesse il nous décrit des personnages qu'il qualifie d'ordinaires ou de boutonneux. Dans cette quête du portrait imparfait je trouve curieux qu'il parle autant de la laideur de ses sujets. Je les ai toujours trouvés beaux.

Dans cette auto-critique Bourguedieu a mis le doigt sur un point intéressant, c'est la théâtralité des sujets humains dans sa photographie. Celle de la jeune fille de profil qui regarde au loin avec un doigt posé sur ses lèvres par exemple. Une photo qu'il décrit comme l'une de ses préférées était pour lui un moment tout à fait théâtral. La jeune fille a su jouer le jeu sans avoir à la diriger. A priori il serait dans une recherche de rencontre et de moment orchestré par le sujet et non par lui. C'est comme une façon de se libérer d'une photographie qui serait trop sérieuse. Parfois laisser place au hasard permet de ne pas figer son travail dans un rapport trop préconçu entre sujet et photographe. Il laisse le sujet commander ses pas. C'est un bon photographe il n'y a pas de doute, sa manière de donner une atmosphère à ses personnages est intéressante. Ses photographies d'architecture « aveugle » sont une façon pour lui de travailler la lumière et la couleur tout en permettant de donner des lieux de vie à ses sujets. Ce que je remarque par rapport à ma sensibilité et qui pourrait me désenclaver d'une quelconque influence c'est la notion du corps. Ses personnages sont très souvent pris en format portrait tandis que je considère souvent le portrait dans l'intégralité du corps.

Accumuler une matière et la présenter.

Ce chapitre envisagerait un regard global sur une pratique artistique. Il semblerait plus judicieux de comprendre et d'analyser une posture dans l'art puisque j'envisage de montrer une production dans le livre. Créer une édition comporte des étapes distinctes, malléables et évolutives. Le processus pour sa publication contient des gestes, qu'ils soient corporels ou réflexifs, devenant des mouvements à conceptualiser.

Leurs analyses permettent d'échapper à des problèmes lorsque je bloque sur la création même de ces travaux. L'objet exposé n'est donc pas forcément l'objet fini mais plutôt un équilibre entre une matière accumulée et la tentative de vouloir terminer un travail. L'objet fini clôt le débat, il a atteint les limites de sa matérialité, car il ne donne pas assez à voir. C'est une manière de comprendre ce que je suis en train de faire afin de savoir l'expliquer.

- 3577 : Route Longraye "Pigeaux" Radio
 3596 : Boite sans Appel - VIDE lum Rouge
 3604 : Flamme BBQ allemand
 3606 : Petite fille & le Chien ⊕
 3612 : Ascenseur Carpe Musée Hamburg lum Nean
 3619 : Vélo centre Ville Kiel SON HS ⇒ Vair pour capture carpe
 3628 : Plamen chemise motif
 3640 : Tempelhof AD Justine
 3644 : _____
 3646-47 : Plafond Bate Berlin Rouge et Bleu
 3648 : Tysan Rouge
 3649 : gens dansant
 3650 : Tysan Rouge
 3652 : idem vers train noir
 3653 : bras Tysan
 3654 : Ad parcours bate
 3655 : Saut du lian
 3657 : fenetre Sdb Kiel
 3659 : idem ⊙ littéral
 3660 : idem fine ⊕
 3690 : capuche Hua Train X
 3694 : Homme noir casquette blanche ours X
 3700 : Vélo Nuit Kiel X
 3701 : _____ X
 3703 + 3715 : chute skate ⇒ enchaîner rapidement
 3716 : reflet eau Uni Kiel
 3724 : Vue chambre Nuit
 3740 : Garden Nuit Branche
 3772 : Vélo à travers champ ⇒ idem champ Vert activité
 3778 : Vélo - enfant park Bleu-Vert
 3779 : Park Vélo Carpe
 3788 : Escalator Montée Dame Vert Rouge
 3789 : _____ Descente
 3877 : Homme regardant Cargo - Biquet
 3819 : Verre visionneuse Classe large
 3831 : Carlin Blanc fin bleu
 3832 : Chien ascenseur porte & descente
 3833 : Duarte pelle
 3834-3835 : Carbin Noir Rue (→ Pigeon (aen))
 3838 : Répétition Balai Sculpture
 3839 : portrait Rego
 3871 : Pluie Prague Cancaun
 3886 : Zooma Branche H3 Herbe
 3889 : Bouteille Train
 3894 : _____ Belle au bois dormant
 3963 : chambre montage carie X
 3965 : Robert papier Blanc & Daniela X
 3995 : Ben Summerclash
 3996 : _____
 3998 : Quentin, Hellpark
 4015 : Voiture ~~concrete~~ Argent Radio Vire Ciel Volant
 4016 : _____ Radio

- 4020: Station Total Nuit Calme
 4024: Herbe Rand Kiel beaux temps
 4243: Vale Einblick / Ausblick
 4247: NO felim sous forêt
 4250: Nuit felim & Daniela
 4251: Papier bougie Nuit
 4252: Plan Auberge
 4267: Route Longraye Verte en arrière Gach
 4269: France ~~France~~ Intermarché Carleur
 4298: Cinéma Plein Air Ratan vers le futur
 4300: Total Plaque parking (Musique Bof) → France Inter Ecivain Carthes citation
 4301: _____ scintillement
 4302: _____ pont fermé
 4307: Jupp. Vature Nuage (Musique Bof) + tremblement
 4315: Plafond Total Ménage lareuse (A l'envers ok)
 4319: Plan Kebab en marche St Pierre Alarime Mec SFLE TROP LONG
 4321: Saïée Chez Armand
 4323: Planète
 4324: Rhinocéros ; 4326 ; 4327: Plaque Fx Bière
 4328: Titouan & Cathry musique grange
 4329: GPS Question Radio Bof + V
 4330: _____
 4346: ambiance américaine Guentin
 4348: camion part _____
 4369: Route abstraite par rand
 4370: Père accordéon Main de début
 4371: Grand Père & Titou
 4387: Pleine lune Route retour du sud RVB courbe + clair - R-B+V ⇒ Monter sur écran calibré 324
 4392: Armandine (Bate de Merde)
 4395: Club Armand lumière paul
 4396: lumière Rose Rago
 4403: livre qui s'ouvre (début?)
 4419-4426 Ecriture : à trier
 4439: petit chien Sacha terrain Toto
 4463: Oiran Rave bois
 4485: Evélise Voiture Oiran
 4485.5: Evélise fenêtre chateau
 4486: Evélise Voiture Oiran lum blanc
 4487: Brico Depot sur en
 4489: _____ Beton
 4497: Vélo port Marille → (lien autre Vélo)
 4517: Bastien Pinst Cuisine
 4541: Paul Amabelle Cuisine X
 4554, 4555: Enfant & femme salle grise
 4581: fenêtre Reflet + Léa, Aliénor
 4583: Pigeon Route qui se vent
 4586.89: Camps Beton - Image

Processus

Il s'agit d'enregistrer un auteur dans sa création. Comme souvent dans les romans que j'aime c'est lorsque l'auteur est protagoniste. C'est le truc le plus idiot du monde mais l'écrivain qui écrit sur un écrivain en train d'écrire me touche d'autant plus. Le cinéma où les artifices sont démystifiés par la situation m'intéresse. Le voyage me passionne pour le voyage, pas pour son point d'arrivée. J'ai mis trop de temps à comprendre cela dans mon travail alors que cela fait longtemps que je flotte sur les trajets. Le mot errance convient bien à l'état mental que provoque le déplacement.

Je repense à une photo, celle que j'ai prise d'un enfant au skatepark de Colombelles en 2011. Elle symbolise bien la recherche d'une errance et surtout d'une envie de sortir de soi-même, peut être aussi celle de grandir. Il est de dos sur un module du skatepark, la jambe gauche est posée sur la pointe des pieds sur la base du module et le reste du corps est assis plus haut sur l'autre niveau de la boîte métallique. Sa tête est dirigée vers la droite vers le haut du cadre de l'image. Son bras droit est levé (pas trop haut) et indique ce même coin du cadre. Je pense qu'il donne un signe, son corps est dans une certaine apesanteur grâce à sa position sur le module. Il exprime cette envie de vouloir s'envoler en laissant le bitume de Colombelles et son vélo à roulettes qui est à côté de lui. Il n'y a pas d'histoire de processus ici mais bien une volonté d'échapper à une condition sur la terre ferme.

MONTAGE

Je cherche à mettre en place une forme de mémoire vidéo. Le montage tenterait de rapprocher les images de la vidéo à une forme proche de mon imaginaire lorsqu'il cogite. Cela ressemblerait à une façon de penser quotidienne, avec ses incohérences et par exemple la superposition entre la réflexion et le son d'une émission de radio qui m'intéresse. Un peu comme lorsque l'on voyage en voiture, l'esprit s'évade et écoute en même temps le son du poste radio. Vu que je n'arrive pas à transmettre mon esprit de manière directe, j'aimerais simplement montrer les images filmées dans des moments proches de ce décolllement du réel.

Ce serait une manière de créer un fil de pensée sur la «timeline» qui soit proche de la façon dont j'ai écrit ce mémoire. Il viendrait alors toutes les images marquantes de l'année pour créer une vidéo visible le jour du diplôme. Toute source iconographique et sonore devient alors utilisable dans le montage vidéo.

Ce projet découle d'une forme filmique qui se met en

place tranquillement, les enregistrements sont utilisés depuis le dernier travail terminé et diffusés sur internet. Ainsi les images dateraient au maximum de juillet 2013. Même si le propos évolue vers une forme documentaire plus expérimentale, des captures de moments de vie que ce soit avec une caméra ou un téléphone portable sont un réflex que j'ai depuis longtemps. Autrefois dédié à la pratique d'un sport urbain, elles sont aujourd'hui une démarche plus libre tant dans le sujet que dans la forme. Nous emploierons avec parcimonie le mot «poétique» pour qualifier la forme de ce travail mais cela résume bien les choses tout de même.

Thème récurrent : création, construction, biographie.

Tout ceci est encore confus mais voici la ligne à suivre :

- Être attentif à tout signe en rapport avec la création artistique.
- Enregistrer des sources variées : interview, capture d'écran, vidéo personnelle, photo.
- Construire au fur et à mesure : ce mémoire écrit et les notations, le projet vidéo, imprimer travaux photo, s'éclairer par de nouveaux travaux plus plastiques.

Enregistrement vidéo+son.

Au moment où j'écris la caméra filme la scène. A gauche, il y a l'homme qui écrit et à droite une personne (la colocataire) en arrière sur le canapé, on ne la voit pas en entier car elle est étendue et le haut du corps sort du cadre. Je cherche une grande banalité dans la scène, je dois également filmer un plan vers la fenêtre. (Réglage entre le temps de la ligne précédente et la suivante)

Ca y est je recommence le plan sans le son atroce cette fois-ci.

Léa est toujours dans la pièce en train de lire, elle est pleinement dans le cadre cette fois. (cf enregistrement micro)

Je ne sais pas où tout cela mène mais c'est agréable de mettre des choses en place. Deuxième plan de la fenêtre mais plus large. Les fenêtres c'est ennuyeux, c'est un peu redondant dans mon travail : la fenêtre-écran, la fenêtre-photographique, hommage à l'appareil qui ouvre son rideau mécanique sur le monde (ce plan n'a pas été gardé au montage).

Là je suis dans le plan. La forme sera bâtarde, ce sera une sorte de film ambiant avec des raccords qui auront des sens non linéaire, des liens analogiques ou des raccords de mouvements.

Cette scène avec Léa qui lit derrière moi c'est en fait une transposition de ce que j'ai fait les jours d'avant. Car avant d'écrire j'étais en train de lire dans la même position qu'elle. Pour écrire il faut avoir lu. Ce plan est juste une image symbolique de ces deux moments.

Le montage comme langage.

Phrase extraite du morceau *la menuiserie* du groupe Stupeflip, Album Hypnoflip invasion (2011).

«Prendre des p'tits bouts de trucs et puis les assembler ensemble et écouter le résultat tranquille dans ma chambre.»

Dans la vidéo le montage est l'assemblage des images les unes après les autres sur la «timeline». Cette ligne du temps virtuel sur le logiciel de montage peut devenir un espace de création. C'est un espace où il est possible de travailler confortablement assis sur une chaise. Les mots glisser, coller, déposer, intervertir, raccorder, couper, déplacer, supprimer, etc semblent venir d'un langage de bricolage. Ils permettent en tout cas de faire évoluer un montage vidéo dans un ensemble choisi par le monteur. Les différentes interventions déplacent les rushes, il s'établit au fur et à mesure une recherche de cohérence entre les images et la pensée.

Nous pouvons réduire la pensée à une idée (celle de départ). Commencer un travail avec une idée engage d'accepter un écart entre l'idée de départ et le travail final. Pour être plus clair, faire du montage permet de faire évoluer la création même d'une vidéo, il devient un nouveau lieu de questionnement et peut déclencher de nouvelles pistes de travail. Il semble que le fait de travailler avec une matière transforme la simple idée en une pensée, un ensemble d'idées coexistant ensemble. L'oeuvre tente de répondre de manière plus ou moins juste à une idée.

En vidéo l'échelle est basée sur une temporalité, comme le livre, dépendante d'un début et d'une fin par rapport au temps réel. La condition première est que nous sommes soumis à ce début et à cette fin. Entre les deux beaucoup de liberté est possible. Pour le bien comme pour le pire, le spectateur est contraint par l'autorité du réalisateur du projet. S'il y a plusieurs personnes et de l'argent en jeu, la volonté de l'auteur à toucher un spectateur ne dépend pas que de lui. Contentons nous de parler d'une petite production indépendante, celle où il n'y a qu'une seule personne qui travaille sur la «timeline». Cette personne essaie de communiquer avec l'extérieur à travers le montage vidéo.

Les conditions de tournage sont également une contrainte. Nous pourrions nous laisser aller aux effets superficiels ajoutés au montage, les retouches colorimétriques, les distorsions optiques exagérées, les flous rajoutés, les sons amplifiés et disproportionnés, etc. Je choisis de faire du montage avec des images laissées dans leur qualité primaire, à peine quelques courbes de

luminosité rehaussées et éventuellement un étalonnage pour ajouter des couleurs anormalement fausses (image trop jaune ou trop bleue par exemple). L'appareil et l'optique ne seront jamais aussi justes que le réel. Le décalage qui est présent dans les rushes numériques de base est déjà une grande distorsion. Elle est suffisante pour affirmer que je suis satisfait de ces imperfections.

Au montage des images maladroites ou sans rapprochement évident peuvent devenir une rythmique intéressante. Il y a cette possibilité de faire du cinéma avec très peu de moyens. Il y a cette capacité à produire un sens complètement différent à des images sans lien narratif. Réside ici la difficulté de fournir au spectateur des moyens qui justifient qu'il se tienne cinq minutes debout ou trente minutes sur une chaise dans un endroit inconnu.

Finalement chaque montage raconte une histoire qu'il soit de l'ordre de l'émotif ou du rationnel, narrative ou a-narrative. Même un montage par lien analogique ou de correspondance est un récit. Le pouvoir cathartique est donc de communiquer des émotions qui ne trouvent pas leurs mots dans un langage textuel ou oral. Que ce soit pour des banalités ou pour ses moments de rêveries ils sont un moyen de parler de ce que je ressens sans avoir à la démystifier à l'écrit ou à l'oral. Créer une part d'inconnu, montrer des choses que l'on voit, en tant qu'observateur du monde. La réalité semble plus belle en image, car cette abstraction du réel m'appartient plus que ce que je peux dire et faire au quotidien.

Le rapport évident, Raphaël Zarka.

Je me demande si Raphaël Zarka est en train de devenir le messie ou le fourre-tout pour les étudiants désirant parler ou explorer le rapport entre art et culture skate. C'est une évidence qui est malheureuse car je pense que les sports de glisse ont une richesse qui mérite d'être vue sous des angles différents. Raphaël Zarka a réalisé des écrits très intéressants sur le skateboard. Le rapprochement qu'il en fait avec l'art minimal m'a ouvert les yeux vers de nouvelles réflexions sur le fait de pratiquer l'espace urbain et le skatepark sur des structures rappelant ce courant artistique.

Zarka est devenu le maître à penser du skateboard en France, ses travaux plastiques ont par moment été témoin de la pratique du sport. Seulement je crois qu'il a vraiment su se détacher de cette pratique et ses travaux plastiques récents sont vraiment passionnants et pour beaucoup hors du sujet. Les pièces en bois brut, en bois de coffrage et marbre sont vraiment belles. Son attachement pour relier le skate à la mécanique galliléenne l'a ouvert à une pratique moins évidente à comprendre, sûrement plus sensible aux matériaux et peut être plus proche des pièces de l'atelier de Brancusi que du skateboard.

Pourquoi la photographie et la vidéo sont-elles si présentes dans mon travail ? Pourquoi ne puis-je pas me contenter des objets comme les minimalistes ? J'étais documentariste d'un sport et je le suis resté, sauf qu'il y eu un déplacement. Comme un décalage, la pratique d'un sport a disparu de mes raisons essentielles de vie. Mais mes recherches et l'appétit pour découvrir de nouvelles choses sont intactes et sont maintenant déplacées dans l'art et la photographie.

Est-ce que c'est un loisir ou une profession ? J'ai cherché à me servir de compétences acquises dans une culture amateur proche du « fait le toi-même ». La maladresse de l'amateur est une richesse, savoir apprendre dans l'imperfection d'une démarche semble un sujet indéfiniment traitable. Ce mémoire veut être un maladroit écrit coincé entre l'essai et la recherche. Comme un futur mémoire qui n'existera jamais, celui où la première partie aurait pris le dessus avec pour seul sujet la présentation d'un morceau de l'histoire de la photographie.

Faut-il questionner l'écriture du « moi » ? J'ai écrit la deuxième partie avec la sincérité d'un carnet de route. Cette naïveté revendiquée grâce à la simplicité de la prise de note aura permis une chose : la transparence. La note de part son côté expérimental est une façon de revendiquer la maladresse de l'amateur. Alors avec tous les défauts que cela comprend veuillez accepter cette tentative de jeu entre la note, l'essais et la photographie.

BIBLIOGRAPHIE

- *BRANCUSI FILME 1923-1939*, film 16/35mm en format DVD, noir & blanc, silencieux, 56 minutes. livret de 16 pages, texte de Philippe-Alain Michaud et Alexis Constantin, éditions Centre Pompidou, 2011.
- *BRANCUSI IMAGES FILM SANS FIN PHOTOGRAPHIE*, texte de Quentin Bajac, Clément Cheroux et Phillippe-Alain Michaud, éditions Le Point du Jour/Centre Pompidou, 2011.
- *CAMERA WORK*, Alfred Stieglitz, *The Complete Photographs*, texte traduit de Pam Roberts, éditions Taschen, 2008.
- *LA PHOTOGRAPHIE DU DAGUERRÉOTYPE AU NUMÉRIQUE*, écrit par Quentin Bajac texte partie 8 À contretemps : pictorialismes, édition Gallimard, 2010.
- *ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES*, revue numéro 28, rubrique portfolio : texte et photographies de Gilles Saussier, *l'Atelier de Petroșani*, éditions de la société française de la photographie, novembre 2011.
- *SINÉA*, projet en cours de Gilles Saussier, article sur le site du photographe : www.gilles-saussier.fr/projets/sinea
- *LE LOUP EST UN CHIEN POUR LA COLONNE*, exposition de Gilles Saussier, Vitrine de la Société Française de Photographie, Paris, 2012.
- *IMAGES D'UN RENOUVELLEMENT URBAIN*, catalogue des artistes en résidences au Point du Jour à Cherbourg-Octeville partie sur Gilles Saussier, texte et photographies de l'auteur, éditions le Point du Jour, 2008.
- *LES CHIENS ERRANTS EN ROUMANIE*, article sur le site internet geopolis.francetvinfo.fr copie du premier paragraphe du chapitre *un problème récurant*.
- *ESSAIS SUR LE BEAU EN PHOTOGRAPHIE*, Robert Adams, texte de 1989 traduit par Carole Naggar, éditions Fanlac, 2007.
- *LA MERDITUDE DES CHOSES*, extrait du film de Félix Van Groeningen, 2009. Extrait visible sur dailymotion.com/video/xi0h02_vu-du-train_shortfilms, texte copier sur le site : www.kaakook.fr/citation-17020.
- *PHOTOGRAPHIE ET SOCIÉTÉ* de Gisèle Freund, éditions du Seuil, 1974.
- *PAYSAGES PHOTOGRAPHIES*, texte de François Hers et Bernard Latarjet, éditions Mission Photographique de la Datar, 1984.
- *PAYSAGES PHOTOGRAPHIES, LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE LA DATAR, TRAVAUX EN COURS 1984/1985*, texte de Jean-François Chevrier, éditions Hazan, 1985.
- *THE BITTER YEARS, LES ANNÉES AMÈRES*, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la Farm Security Administration, éditions Thomas & Hudson, 2012.
- *70' LA PHOTOGRAPHIE AMERICAINE*, éditions BnF, 2008.
- *LA FRANCE DE RAYMOND DEPARDON*, éditions point 2, 2012.
- *ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES*, revue numéro 18, article *La France vue du sol*, texte de Vincent Guigeno, éditions de la société française de la photographie, novembre 2006.
- *ROBERT DOISNEAU*, site internet de la DATAR missionphoto.datar.gouv.fr/fr/doesneau-robert, copie d'une partie de l'article de présentation sur la commande de Doisneau et consultation des photographies en ligne.
- *FRANCE(S) TERRITOIRE LIQUIDE* site internet www.franceterritoireliquide.fr consultation du projet exposé en 2014 au Tri Postal de Lille et faisant suite à la mission de la DATAR.
- *VERNACULAIRES*, essais d'histoire de la photographie, de Clément Cheroux, éditions Le Point du Jour.

- *SUR LA PHOTOGRAPHIE*, de Susan Sontag en 1973, traduit par Philippe Blanchard, éditions Christian Bourgeois, 2008
- *COMMENT LA FRANCE EST DEVENUE MOCHE* site internet, article sur Télérâma.fr texte de Xavier de Jarcy et Vincent Remy, 2013.
- *PHOTOGRAPHIES AMERICAINES* de Walker Evans, texte de Lincoln Kirstein traduit par Jean François Allain, ré-édition de l'originale 1938, éditions 5 Continents, 2012.
- *WALKER EVANS DANS LE TEMPS ET DANS L'HISTOIRE* de Jean François Chevrier, édition l'Arachnéen, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

Première partie, essais et photographies.

- La colonne sans fin.
 - > Le chien, de Voulangis à la vallée du Jiu.
- Écriture en mouvement
- Paysage
 - > Walker Evans, photographies américaines.
 - > Robert Doisneau, paysage photographies.

Deuxième partie, note du manuscrit.

- Photographier
- Éditer
- Montage

RELECTURE

Céline Duval et Emmanuel Zwenger.

CORRECTIONS

Evelyne Clément, Renaud Regnier et Léa Tesson.

REMERCIEMENTS

Christophe Boudier, Simonetta Cargioli, Evelyne Clément, Céline Duval, Julien Foulon, Sonia Gabriel, Evelise Millet, Amandine Osouf, Renaud Regnier, Léa Tesson et Emmanuel Zwenger.

