matière de re production *photographique*

(après une conception utilitaire)

« Beaucoup des matériaux que j'utilise me servent de repères tactiles de mémoire... Parce qu'ils sont les fruits de mes expériences, je peux les assembler d'une façon plus personnelle. »

Monica Canilao

Introduction	p. 07
Écrire la lumière est une création	p. 11
Indétermination	p. 12
Utilisation didactique, facticité de reproduction	p. 14
Exposition de surfaces sensibles	p. 18
Utilisation scientifique	p. 19
Utilisation picturale	p. 24
Reproduction = référent + mimétisme	p. 25
Autonomie du médium-absence de référent extérieur	p. 27
Façonnage de pensées	p. 37
Notice	p. 41
Conclusion	p. 45
Planche contact	p. 47
Bibliographie	p. 53
Expositions	p. 53
Remerciements	p. 55

07 Introduction

Placé dans ce livre, support de mon écrit, se trouve un morceau de papier. Ce papier va, ou s'est déjà transformé, par le simple geste d'ouverture que vous, lecteur, avez pu faire pour commencer à entrer dans ce mémoire.

Certes, cet échantillon peut n'avoir que très peu de sens à vos yeux, dû à sa neutralité pour le moment, mais pour moi, c'est l'essence même de mes recherches et créations depuis quelques années.

La feuille (que vous avez maintenant trouvée je pense), est dotée de qualités matérielles qui ne paraissent pas au premier regard.

Je vais tout d'abord vous les présenter rapidement, car j'y reviendrai en détail un peu plus tard. Ce papier est constitué de fibres cellulosiques, et est recouvert d'une émulsion de gélatine contenant des sels d'argent, ainsi qu'une résine synthétique sensible à la lumière. Dès lors qu'une source lumineuse entre en contact avec cette surface sensible, une transformation «interne » s'effectue. Interne par le fait que cette modification ne sera visible uniquement lorsque ce papier spécifique aura subi un traitement chimique pour en révéler la trace.

Le fait d'insérer ce morceau de papier était une manière simple et symbolique de vous emmener concrètement à une réflexion sur le support, et plus précisément, sur le support photographique tant matériellement qu'intellectuellement.

Par cette petite expérience un fil conducteur se dégage; différentes notions sont abordées, dont la plupart seront développées un peu plus loin.

En premier lieu il vous a fallu ouvrir ce livre. J'utilise ce verbe car beaucoup de sens peuvent lui être donné. Le premier est celui de faire que ce qui était clos, fermé, ne le soit plus. En cherchant la définition de ce verbe dans un dictionnaire ou sur internet, on peut y trouver des sens ou des synonymes se reportant à différents verbes tels que: détacher, défaire, déplacer, ôter, agrandir ou déplier. Le point commun qui me paraît important à signaler en s'appuyant sur ces exemples, est celui du verbe d'action où la manipulation par la main est presque à chaque fois sous-entendue. En faire la remarque n'est pas juste une constatation, mais a pour but de vous faire comprendre, à travers cet écrit, l'importance de la manipulation dans mon travail : soumettre quelque chose à divers traitements, divers exercices et expériences actionnés par la main.

J'ai également pu trouver une définition qui illustre très bien le sens que je voulais donner à cet essai, grâce à ce morceau de papier inséré dans mon mémoire: «faire communiquer deux espaces auparavant séparés, en actionnant un élément mobile » ¹. C'est par cette manipulation de matière, que je voudrais vous emmener vers ma propre réflexion à ce sujet.

La feuille présentée est un support matériel dans le sens tangible, susceptible d'être un matériau artistique. L'une de mes toutes premières interrogations, impliquant toutes les suivantes exposées dans ce mémoire, fut pour une feuille de papier il y a trois ans. Je ne me souviens que de ma réflexion pour cet exercice donné. «Prendre une feuille de papier entre deux doigts; tendre le bras dans l'espace; la regarder. Elle est blanche, plate, rectangulaire, fine. Elle a deux faces vierges, des cotés, et des angles ».

Mais percevons-nous cette feuille en tant que volume inscrit dans un espace donné?

¹ http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/définition/ouvrir/

La différence entre un objet en deux dimensions et un autre en trois dimensions consiste à ajouter à la longueur et à la largeur une troisième dimension, la profondeur. L'exemple type donné pour comprendre la planéité de la 2D est la feuille de papier (ou la photographie). J'ai donc voulu comprendre et démontrer, grâce à la technique photographique, qu'il était possible de percevoir une feuille de papier en tant que volume.

Par cette démarche, je me suis rendue compte peu de temps après que, tout d'abord, j'avais un usage utilitaire de l'outil photographique, à l'inverse de l'usage défendu dans ce mémoire, et que la photographie pouvait offrir un potentiel de création bien plus important que je ne le pensais.

Le support est ce sur quoi repose le poids de quelque chose; ce mémoire et ses idées, supportées par des lettres, reposent elles-mêmes sur du papier par exemple. Transposer ses pensées ne devient concret et possiblement partageable ou perçu par autrui, que lorsque elles sont matérialisées, visibles, ou tout simplement rendues sensibles. Cet élément qui soutient ce que l'on désire, est donc en quelque sorte relégué au second plan, en raison de son statut essentiellement utilitaire. Véhiculer un message, une idée ou une information, est donc son utilité première, afin de conserver et d'enregistrer.

Grâce à cette surface, une relation se crée et la communication s'installe à travers lui. Mais cette armature peut être contrariée par son utilisation. Elle est à la fois essentielle et indispensable à la création, mais il est également simple de constater que la plupart du temps, le support est invisible, fondu derrière le contenu.

Le mot « subjectile » peut être employé en peinture pour parler de ce qui se place en dessous des matériaux comme la peinture, l'encre... Il est donc dans ce cas recouvert et neutre. On peut alors dire que cette surface est passive. Elle peut également être active en modifiant la trace du matériau ou encore productive, lorsque celle-ci devient le sujet et produit elle-même une trace comme par exemple un pliage. Durant l'histoire de l'art passée mais également présente, le support est étroitement lié à l'oeuvre qui la compose. Le support peut donc avoir différentes facettes et varier de statut suivant son niveau de perception. En effet, l'artiste peut l'utiliser et le travailler en le détournant de sa finalité première, afin de nous en donner une nouvelle interprétation. Cette réflexion sur le statut d'un support ou de la matière (en tant que matériau) dans une oeuvre d'art, amène différents artistes à les manipuler, afin de leur donner une nouvelle réalité et un sens premier (une fin en soi), et produire une oeuvre à part entière. lci aussi une ambiguité se crée entre les termes matériaux et supports, ce qui est donné à voir par l'artiste et son interprétation. C'est une démarche qui accorde donc autant d'importance aux supports, aux matériaux, et aux gestes de création. La place du sujet peut également devenir une interrogation. Justement, c'est en plaçant les caractéristiques «matérielles» de ces surfaces au coeur d'une réflexion, qu'un équilibre se crée. Remettre en cause le rapport du matériau à son usage (support, méthode, technique, réalisation) est un des moteurs de création pour certains artistes.

Dans un premier temps, je m'attarderai sur le médium photographique argentique, comme vous avez pu le comprendre avec le morceau de papier photosensible. C'est en m'intéressant à cette technique et aux artistes qui en font une pratique assidue que j'aborderai plusieurs thèmes. Les quelques lignes sur son invention me serviront à constater les définitions qui lui ont été données lors de ses premières utilisations

jusqu'à nos jours. Je m'appuierai sur les œuvres de plusieurs artistes et philosophes, pour essayer de trouver une autre pratique photographique, plus expérimentale, tentant de s'éloigner du référent dans le réel et du mimétisme. Ainsi une forme de liberté émerge, délestée d'une intention ou d'un contenu extérieur au support.

Dans un second temps, en accord avec ces multiples ouvertures accordées à ce médium et ses qualités techniques -qui ont été la plupart du temps relayées au second plan- je mettrai en relation ces recherches avec mes démarches plastiques et vous présenterai mes travaux personnels en lien avec les problématiques abordées tout au long de cet écrit. J'évoquerai mes premières réflexions sur le médium papier puis sur le médium photographique, en expliquant au moyen d'expérimentations, de quelle manière j'ai pu faire évoluer ma réflexion. J'en décrirai très précisément l'une d'entre elle mettant en parallèle trois éléments indissociables dans ma pratique. Sous une forme rédigée, j'essaierai de retracer toutes les étapes de cette expérience aussi bien techniquement, en traduisant mes actes par des verbes d'action, mentalement, en vue de comprendre mon raisonnement et le cheminement de ces idées vers une concrétisation, ou, temporairement, afin que le moment décrit prenne consistance dans un moment donné, et que le médium photographique soit respecté dans son entité et entièreté.

C'est en passant par une description élémentaire et un enregistrement rédactionnel le plus objectif possible, que l'ensemble des opérations photographiques fondamentales, se révèle et s'exprime dans sa totalité.

lci, le photographe n'est pas maître de la production, car c'est seulement en acceptant de se mettre, lui et ses pensées, en retrait, que le médium se révèle intégralement. « Quand nous aurons cerné notre propre territoire, nous pourrons assister à nouveau au miracle des « images qui se créent d'elles-mêmes », car le photographe devra alors se transformer en opérateur, c'est-à-dire, réduire son intervention aux opérations techniques fondamentales. » ²

Dans cette citation, on peut repérer une forme de solipsisme; pour le sujet il n'y a pas d'autre réalité que lui-même. Cette sorte d'introspection remet en doute toutes les autres réalités extérieures, référentielles, ne provenant pas du sujet lui-même.

Mon analyse continuera à s'enrichir grâce aux réflexions menées sur le support et la matière, et par quels moyens peut-on laisser les éléments et les techniques prendre place au cœur de la création. Une dissociation entre l'outil et un questionnement extérieur comme celui de l'artiste, laisse place à une fusion grâce à l'éviction de ce dernier; le support et ses matériaux deviennent leur propre sujet. Ils ne servent plus à l'oeuvre mais se présentent comme oeuvre à part entière; la matière ne fait plus l'objet d'une utilisation pratique pour servir une œuvre. Modifier cette matière la rend ainsi différente à cause de l'exigence de l'artiste. Le fait de changer son état initial en y apportant un référent extérieur, ne ferait que probablement la dénaturer . Par conséquent, si nous voulons considérer le support ou le matériau dans son intégralité, le photographe ou l'artiste devra restreindre sa projection « mentale » de création sur la matière, pour que celle-ci redouble de liberté. Comme le dit si bien Ugo Mulas, il faut réduire son intervention et n'être qu'un manipulateur ou même l'assistant, pour que les images se créent

d'elles-mêmes.

² Giuliano Sergio, David Barriet, *Ugo Mulas La photographie*, le point du jour, 2015, 4e couv.

Le geste et la manipulation initiale d'un point de vu technique de ce support, afin d'obtenir le but recherché par l'artiste, représente donc un travail manuel. Ce processus de création et l'action de l'artiste sur un matériau, provoquent la réaction de la matière qui au final renvoie à elle-même. Cette transformation qui peut avoir un effet miroir (renvoyant au sujet) n'apporterait donc qu'un aspect primaire ou pauvre à la pièce finale? La simplicité de la manipulation de la matière pour la matière serait donc dénuée de symbolisme ou de critique: est-ce le but même d'une œuvre d'art? Avec cette absence de référent extérieur, sommes-nous amenés à une lecture immédiate ou même appauvrie de tout sens artistique? Est-ce ce basculement que l'on peut voir dans la différence entre art et artisanat? Plutôt que d'opposer ces deux notions, ne peut-on pas y voir un même point de direction, celui du rapport entre matière première et création?

Comment matérialiser cette chose visible mais impalpable. Ce phénomène physique et sensible permet de percevoir les objets avant de les toucher.

«Toute photographie est à l'origine issue d'une empreinte produite sur un support sensible à la lumière. La structure des supports, la nature des couches sensibles, le mode de formation et de stabilisation des images induisent tous des caractéristiques visuelles spécifiques ». ³

De manière plus scientifique, en une phrase, c'est un rayonnement électromagnétique dont les longueurs d'onde varient entre infrarouge et ultraviolet. Un des points très important à signifier en parlant de la lumière, est qu'elle se propage dans le vide et n'est visible que grâce aux surfaces qui la réfléchissent. Différentes sources comme le soleil ou l'éclairage naturel nous permettent donc de voir ces radiations électromagnétiques. Le fait de percevoir la lumière nous laisse penser que la notion de temps est également importante car par définition, étant immatérielle, il est difficile de la rendre concrète et d'en avoir une trace. Toutefois, fixer et enregistrer cette lumière est réalisable.

L'écriture, permet de transposer une idée ou un langage à travers des signes graphiques /visuels sur un support à l'aide d'outils afin de communiquer. Inscrire est un moyen de transmettre et d'échanger afin de laisser une empreinte dans le temps.

C'est en regroupant ou en confrontant ces deux notions essentielles, d'une part, cette trace insaisissable et d'autre part, la représentation et l'inscription d'un langage, que l'on trouve l'origine du mot photographie.

L'objet photographique est un moyen dans ma pratique d'explorer et d'expérimenter certaines notions évoquées ci-dessus. Mais je pense qu'il est important de comprendre ou du moins d'écrire et d'inscrire quelques lignes sur «ce que la photographie représente à mes yeux» afin d'arriver à suivre ma réflexion et représentation de ce sujet.

Essayer de trouver une définition propre et universelle serait impossible et insensé. Pour certains, c'est une machine à remonter le temps entre réel et souvenir, pour d'autres elle permet une réduction du monde à une échelle variable et malléable, pour d'autres encore c'est une sensation et un désir de voir, une fascination face à la reproduction. Pour moi elle se définit par son matériau, ses principes optiques et chimiques. La réponse par exemple de Henri Cartier-Bresson sur ce que représentait son appareil photographique fut très personnelle et subjective, « un carnet de dessins, un divan de psychanalyste, une mitraillette, un gros baiser bien chaud, un électro aimant, un mémoire, un « miroir de la mémoire » 4 Une réflexion sur la matérialité de l'image photographique permet bien d'enregistrer la réalité ; mais ce médium influera nécessairement de par ses qualités techniques comme la couleur, la transparence ou la brillance du support, sur la restitution finale de ce réel.

³ Anne Cartier-Bresson et Françoise Ploye, *L'objet photographique une invention permanente*, photo poche, 2012, p. 5

⁴ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?*, Editions Xavier Barral, 2015, p. 9

12 Indétermination

Il n'est pas rare non plus que le photographe se retrouve confronté à des défauts, des surprises ou des phénomènes créés de toutes pièces par les lois physiques des matériaux. Dans bien des domaines, des procédés techniques engendrent des phénomènes artificiels ou accidentels qui altèrent une expérience ou un examen.

L'indétermination du résultat commis par ces actions inattendues est souvent considérée comme un effet indésirable. Ce qui m'intéresse dans ces transformations est qu'elles sont la plupart du temps abordées comme des effets indésirables ou même défectueux. Ce détail est le point de rencontre entre l'intention du photographe et l'inattendu, l'imprévisible. Cette irruption peut s'apparenter à une déficience, ou a une aêne abaissant la valeur de l'image.

Cette erreur due à la technique, au médium ou à la méthode utilisée lors d'une expérience menée par l'homme n'est présente que par défaut, et non pas par intention première. Ne pourrait-on pas utiliser cette indétermination en tant que plus-value de création ?

Perspective Correction est une œuvre qui traduit bien la complexité des rouages photographiques. Jan Dibbets est un artiste Hollandais né en 1941, connu pour ses travaux photographiques. Ancien peintre, il délaisse ce médium dans les années 1960, pour se consacrer à la photographie plutôt conceptuelle. C'est en 1969 qu'il crée cette œuvre conceptuelle et fondatrice.

L'image perçue est celle du mur de son atelier sur lequel on voit un carré tracé au crayon. Mais lui, de par son expérience, n'appréhende pas cette forme de la même manière. Car il a tracé un trapèze inversé. C'est l'effet de la perspective qui en a transformé les contours. Cette œuvre purement photographique, remet en question le principe même et la finalité de ce médium. Elle réfute efficacement la notion de référence fondant la véridicité de la reproductibilité photographique.

Elle démontre « comment l'illusion perspectiviste monoculaire, inhérente à l'appareil photographique, engendre à la surface de l'image produite la construction abstraite d'une forme géométrique non semblable à celle que l'artiste a intégrée dans le paysage. » ⁵

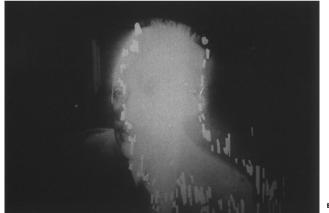
Si le photographe accepte la manière dont ces formes picturales apparaissent, alors celles-ci peuvent devenir de véritables et d'extraordinaires sources d'inspiration mais également d'imagination et de création

Lorsque je parle de qualités techniques de la photographie, il ne faut pas y voir seulement un sens avantageux ; certaines de ces qualités peuvent être des contraintes au premier abord. Ce médium est composé de données spécifiques telles qu'un prisme ; lumière, chimie captatrice, chimie révélatrice, temps de pause, optique, filtres... Celles ci vivent, « sont » matériellement présentes, et se dégradent possiblement. Mais ces mutations peuvent être le sujet d'artistes comme Eric Rondepierre qui utilise systématiquement des archives de films. Son travail consiste à enregistrer photographiquement la particularité de ces films érodés par le temps. Masques, scènes ou cartons sont des séries mettant en avant ces instants passés grignotés par le temps présent.

La photographie est sans cesse confrontée aux utilisations et attentes de l'homme, face à ses obligations d'établir l'exactitude du réel, en tant que reproduction ; mais de cette façon, ces effets indésirables ne remettent-ils pas en cause l'authenticité photographique grâce à ces effets indéterminés ?

⁵ Herber Moodering et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positive de la photographie en question,* Edition de la maison des sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 253





A Jan Dibbets, *Perspective Correction #3,* photographie, 1969

B Eric Rondepierre, Portrtait W189, tirage argentique sur aluminium, 47 x 70 cm, 1993

D'autres transformations peuvent subvenir comme les mises en abîme de l'image photographique à l'aide de légende par exemple. La photographie fut et est encore très fréquemment associée à un écrit, généralement immergée dans des rapports textuels. Cette alliance photo-texte s'impose régulièrement en tant que création journalistique. Cette logique d'association entre écrit et image repose, comme je le disais un peu plus haut, sur la nature indicielle de la photographie; restituant une empreinte fidèle et immédiate du réel.

L'artiste fait « appel aux valeurs fondamentales que l'on attribue d'ordinaire à ce médium: ses vertus mimétiques, son pouvoir de dénotation objective, sa fonction testimoniale, sa précision descriptive. Or, il n'est pas rare que la photographie outrepasse cette simple mission subalterne de documentation pour devenir en elle-même la seule forme possible de manifestation de l'œuvre, la concrétisation visuelle d'un projet pensé photographiquement ». 6

Non seulement ces «repères» nous guident et nous influencent sur le type, l'origine, ou les caractéristiques de l'objet représenté, mais ils peuvent également nous détourner de son identité propre seulement grâce à son statut de référent authentique; ce qui nous pousse à nous interroger sur la nature même des œuvres représentées et sur leur véracité.

Mel Bochner est un artiste et philosophe des années soixante tourné vers l'art conceptuel. Il entreprend une réflexion sur la nature de l'œuvre d'art et les phénomènes de sa perception. Défaire un à un les artifices et les conventions de celle-ci est nécessaire pour mieux asseoir sa théorie. C'est avec son projet Misunderstanding, a theory of photography qu'il commença à collectionner des citations à partir de 1967 pour les réunir dans une édition. Celle-ci est en fait une enveloppe regroupant dix feuilles imprimées en fac-similés photographiques, dont neuf portent une citation manuscrite d'une définition de la photographie ou d'un commentaire la concernant, affectée à certaines personnalités comme Marcel Duchamp, ou Maurice Merleau-Ponty. Glissées dans ces citations, trois sont inventées par Mel Bochner ce qui empêche, d'après lui une théorie de la photographie. «L'intention qui sous-tendait cet acte de falsification était d'ébranler toute croyance dans le texte (...) l'absence de fondements (...) Bochner avant précisément commencé par confronter le littéralisme de l'art minimal à l'illusionnisme intrinsèque du procédé photographique. (...) Avec Misunderstanding, a theory of photography, qui vint clore une période de recherches intensives sur le médium, Bochner pointait ainsi une dernière fois le degré de facticité de la représentation photographique en jetant un discrédit sans appel sur son postulat de véracité ».7 Ce qui intéresse Mel Bochner dans cette mise en scène est de mettre en lumière les liens entre ce qui est, ce que l'on voit, et la pensée, l'omniscience, indéfectible lors de l'approche d'une œuvre d'art. Si la photographie est considérée, pour certains, comme un enregistrement parfait du réel, car il est extrêmement réaliste et objectif, c'est qu'on lui a attribué dès son invention, des utilités sociales (scientifiques, documentaires, picturales).

La photographie n'est donc jamais neutre, car toujours instrumentalisée en fonction de quelque chose (la volonté de l'artiste). Le mythe de la transparence et de la constante équité entre représentation et reproduction ne doit-il pas être reconsidéré ? Ces interrogations sont d'autant plus accentuées par les multiples possibilités techniques anciennes ou actuelles.

⁶ Herber Moodering et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positive de la photographie en question*, Edition de la maison des sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 253

⁷ Herber Moodering et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positive de la photographie en question*, Edition de la maison des sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 258





sthrantage of a 'manner of being', a secto-moral status."

Photography is therefore above all the acknowledgment of something dega an 'artisoially co-entiventive with politics. "Thotography is a synthesis of the technical and the creative." Photography is a synthesis of the technical and the creative. "Photography is a dwarf of an "Thotography is a decay and the politics of the technical and the technical and the creative." Photography is allowed where possible - Photography is allowed and the politics of the politics of

most powerful tools of expression that we have in this culture, and therefore is useful in this recovery process • Photography is becoming a reality • Photography is offered by Joshua Chuang on Thursdays, October 30, and November 13 and 20, at 5:30 pm • Photography is identi-fied as the central medium which can carry on a discussion about European identity, it is interesting to question the reasons why the photography itself has been chosen to build a discourse about Europe • Photography is meant osmo a osscource arout zurope * notography is means as an opportunity to negotiate cultures, to negotiate the meaning of Europe through photographs * Photography is put into the core of signification, exposed to the semiot-ics analysis as semiotics faces up to common objects insofar as they participate to the semiosis . Photography is meant as a common object participating to the observation and interpretation of Europe . Photography is based on a cultural strategy which gives the images the role to guide a reflection on European arrangement of identities Photography is an event intentionally arranged that aims to be an interpretive mediator through photography, shaping an idea of Europe and setting Reggio Emilia within Europe • Photography is connected to realism and objectivity, a convention attributed by society . Photography is a sense of suspension, of indeterminacy that comes out from the theme of the border • Photography is a core component of the program • Photography is aware of the Rule of Thirds - sometimes called the golden mean • Photography is about self-discovery on a technical level as well as a personal level • Photography is only a young art form anyway so you have to embrace the changes • Pho-

- 1

D

c Jan Dibbets, *Perspective Correction #3,* photographie, 1969

D Mishka Henner, *Photographie is*, Edition, 2010

L'artiste Mishka Henner explore justement les innovations contemporaines comme internet afin de recueillir sur un moteur de recherche le maximum de liens voulant donner une réponse à la question ontologique: qu'est ce que la photographie? Ses recherches font état de plus de trois millions de réponses, toutes répertoriées dans un livre de 192 pages « photography is». On peut donc y trouver que «la photographie est mieux que rien» ou encore «la photographie est une forme de sorcellerie». Toutes ses réponses visant à donner un sens commun ou une notion d'ensemble au terme photographie, prouvent bien son caractère pléthorique.

Lorsque l'on recherche simplement la définition dans le dictionnaire de la photographie, on peut trouver certains mots qui reviennent « procédé permettant d'enregistrer, à l'aide de la lumière et de produits chimique, l'image d'un objet », « reproduction de l'image obtenue, qu'elle soit ou non un phototype », « ensemble des techniques d'enregistrement de rayonnements électromagnétiques par des procédés photochimiques », « description précise et objective visant à définir un état, à un moment précis et donné.» ⁸ Ce moyen d'enregistrement sert donc à laisser une empreinte, et une description exacte, visant à définir un moment précis d'une chose, d'une situation, ou d'un état. La reproduction du réel (l'effet de miroir sera développé un peu plus loin, ainsi que l'inversion par rapport à la réalité dûe à la pellicule photosensible, c'est-à-dire le négatif) sur une surface permet d'obtenir une image fixe et exacte. Ce médium est également celui, privilégié par qui ? La mémoire.

L'idée de fixer sur une matière l'image du réel a traversé l'esprit de nombreux chercheurs comme Léonard de Vinci. Jusqu'alors, il était possible de reproduire une image par la projection présente au fond des chambres obscures. Cette boîte percée d'un trou munie d'une lentille projetant une image renversée de la vue extérieure, n'avait été utilisée que comme outil à dessiner.

Nièpce est un ingénieur français connu comme étant l'inventeur de la photographie, appelée alors «procédé héliographique». Il lui aura fallu bon nombre d'essais avant de trouver un procédé capable de fixer une vue du réel. Lors de ses premières expériences, Nièpce utilisa des papiers enduits de sels d'argent, ayant la capacité de noircir sous l'action de la lumière, placés dans un chambre obscure. Cet essai de 1816 ne fut réussi qu'à moitié; car le support continua de noircir, ce qui a abouti à un négatif appelé « rétine ».

Ayant fait des études sur la lumière et également en chimie, Nièpce explore différentes possibilités alliant les qualités et procédés techniques de ces ressources. Il utilisa la résine de Gaïac par exemple, pour obtenir de bons résultats grâce à la lumière naturelle. Mais une fois expérimenté dans une chambre obscure, ce processus avorta car cette résine ne réagit qu'au contact de rayons ultra-violets, inexistants en chambre noire.

A force d'obstination durant un bon nombre d'années, c'est en 1824 que Nicéphore Nièpce obtient une image fixée d'un paysage sur une pierre lithographique recouverte de bitume de Judée et d'essence de lavande. Les années suivantes il utilisera le cuivre ou l'étain poli comme support, et des vapeurs d'iode sur l'image au bitume, apportant une précision troublante avec la réalité.

⁸ Larousse, Larousse dictionnaire français, Larousse Édition, 2007, p. 756

L'invention de la photographie (reproductible) date également de 1839, par Daguerre qui fixa une épreuve positive directement sur un support. C'est en 1841 que Fox Talbot invente le négatif, qui donne à la photographie sa capacité de reproduction. Ces recherches optiques ont commencé à la Renaissance avec la chambre noire (la caméra obscura). D'autres essais sur la chimie ont abouti positivement un peu plus tard, afin de rendre sensible un support à la lumière grâce aux sels d'argents. L'appareil photographique lui, est constitué d'une chambre noire et d'un objectif dont le fonctionnement est inspiré de celui de l'œil humain. C'est donc dans cette machine que la reproduction se forme. Ce procédé connut d'innombrables inventions et révolutions techniques, afin de servir au mieux, par ses performances techniques et ses capacités esthétiques, le sujet reproduit.

Ces multiples évolutions ont donc permis tout d'abord aux inventeurs puis ensuite aux artistes, l'élaboration d'un autre vocabulaire visuel, et de s'interroger sur leur médium de prédilection, qui, à un moment donné dans leur parcours, ont éprouvé la nécessité de s'interroger sur la nature même du médium qu'ils employaient.

- « J'ai voulu comprendre le métier que je pratiquais, en analyser les phases successives, démonter chacune de ses étapes comme on démonte une machine pour mieux connaître son fonctionnement ». Ugo Mulas ⁹
- «Si vous voulez faire des photographies, jetez votre appareil » Man Ray 10
- «La gélatine argentique est comme le feutre ou la graisse, un matériau digne d'intérêt car doué de sensibilité » Joseph Beuys ¹¹
- « Mettre en évidence un langage photographique précis, correspondant à l'autonomie du médium » Moholy-Nagy ¹²

Le point central entre toutes ces citations d'artistes à propos de l'objet photographique est le médium photographique.

Rechercher les caractéristiques techniques employées, afin de mettre en oeuvre le sujet même de la création, et ses procédés de base, est ce qui alimente la production plastique de ces artistes: débarrasser la photographie de ses fonctions mimétiques, pour voir ce qu'il en reste; isoler les particularités et propriétés de la photographie; définir l'essence du médium et ses fondements afin d'en tirer un principe de création et de production, à la différence d'une conception de la photographie associée systématiquement à une reproduction.

⁹ Giuliano Sergio, David Barriet, *Ugo Mulas La photographie*, le Point du Jour, 2015, p.7

¹⁰ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?*, Editions Xavier Barral, 2015, p. 58

¹¹ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?*, Editions Xavier Barral, 2015, p. 60

¹² Làszlò Moholy-Nagy, Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, Gallimard, 2007, p. 78

Lors de mes premières recherches sur la matière photographique, plusieurs noms dont Ugo Mulas me sont revenus. J'ai pu constater que son œuvre reste peu connue en France. Mais, par chance peut-être, j'ai pu me confronter à plusieurs de ses œuvres lors d'expositions. La première fut celle située dans la galerie de photographie du centre Pompidou en mars dernier, «Qu'est ce que la photographie ?»¹³. Ne sachant pas moi-même réellement définir les limites de cette question, (en existe-til ?), j'ai pu y trouver des références, m'aidant à y voir un peu plus clair. Composée d'une cinquantaine d'oeuvres emblématiques, cette exposition racontait, depuis l'invention de la photographie, les variations et interrogations qu'elle a pu faire naître chez les artistes. Subjective, altérable (instable), et mouvante, la définition même de la photographie ne peut s'écrire. C'est en cela que cette exposition essaye de réunir la vision propre de chaque artiste, envers ce médium si riche. Chaque œuvre nous convainc de ses diverses facettes. Les dimensions techniques, métaphoriques, ou idéalistes sont abordées. Le parcours de l'exposition se faisait sous différents thèmes reprenant les principes de l'image: des envies, comme celle de voir, un matériau comme le médium lui-même, des principes comme un cadrage millimétré, ou des promesses comme celles d'une création infinie.

Avant de commencer à parler plus en détail de l'œuvre d'Ugo Mulas et des *Vérifications*, je voudrais citer deux artistes dont je ne connaissais pas le travail avant d'aller à cette exposition, et qui évoquent parfaitement les problématiques abordées lors de mes expériences en laboratoire.

Giulio Paolini fait partie de cette génération d'artistes de l'Arte Povera qui, dans l'Italie des années soixante a mené une réflexion passionnante sur les matériaux de la création. Sette fotogrammi della luce s'inscrit dans une série d'oeuvres de 1969 qui fonctionnent toutes selon le même principe. L'artiste agrandit ses photographies au maximum. Jusqu'à faire apparaître le grain de l'image. Il démontre ainsi que l'image photographique est essentiellement constituée de cristaux d'halogénure d'argent dont la particularité est de noircir à la lumière. Mais en pénétrant ainsi au cœur de la photographie, il en détruit en même temps la fonctionnalité principale : ses images deviennent abstraites. Elles ne représentent plus rien que le principe photographique lui même. Agrandir et recadrer, interroge également le fait de pouvoir manipuler et transformer ces objets, si souvent intouchables car référencés en tant que trace d'un passé perdu, en une forme identifiable.

¹³ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska (dir.), Qu'est-ce que la photographie ?, exposition Centre Pompidou 4 mars-ler juin 2015

Par cette photographie, Giulio Paolini nous emmène aussi, d'après mon analyse, vers une autre direction, celle de l'ouverture d'un imaginaire photographique, trop souvent utilisé à des fins scientifiques ou mimétiques. Prenons l'exemple de la décomposition du galop du cheval expérimentée par Muybridge, à partir des années 1878 grâce chronophotographie. Avec cette technique il parvient à fixer l'amplitude du mouvement d'un cheval. L'outil photographique lui a permis d'observer et de comprendre ce que nous ne pouvons pas voir à l'œil nu. Mais cette utilisation du médium n'a finalement qu'une valeur scientifique.

La photographie a la capacité de reproduire ce que notre œil perçoit, mais elle peut également ouvrir d'autres champs humainement imperceptibles.

Timm Rautert a étudié à la Folkwangschule d'Essen sous la direction d'Otto Steinert, le principal acteur de la photographie expérimentale allemande de l'après- guerre. Entre 1968 et 1974 Rautert réalise Bildanalytische Photographie, une série qui analyse par l'image la nature intrinsèque du médium. Sonne und Mond von einem Negativ est l'une des oeuvres les plus emblématiques de cet ensemble. Elle montre comment à partir d'une même matrice, en faisant varier la durée d'insolation sous l'agrandisseur, il est possible de donner à voir une chose et son contraire: la lune ou le soleil. Elle rappelle l'importance de la phase de tirage dans le travail de laboratoire, mais aussi combien celle-ci peut rendre la frontière entre objectivité et manipulation extrêmement ténue. Seulement par ses qualités techniques, la photographie nous permet de voir deux opposés. C'est par cette démonstration que nous pouvons en comprendre les sous entendus. Devons-nous croire, toujours, sans aucun scepticisme, ce qu'une image nous donne à voir ?

Cela nous « montre bien que la photographie n'est au fond que ce que les photographes ou les artistes veulent bien en faire » ¹⁴

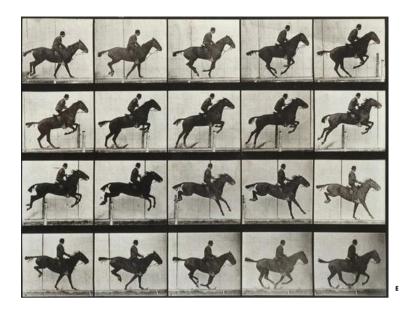
Ce qui est intéressant dans la photographie, est la capacité innée de l'homme, aussi bien du côté du photographe que de celui du spectateur, à imaginer et extraire d'une image, une interprétation unique et subjective, suivant notre passé, nos souvenirs, notre mémoire, nos croyances, notre expérience, notre situation, notre logique, ou peut-être même nos attentes et nos projections. Notre nature même est d'appliquer un filtre subjectif. La photographie est ainsi prise à partie entre deux acteurs. Le photographe qui a décidé de ne prendre, fixer et d'imprimer que cette partie du monde réel, et le spectateur qui ne reçoit seulement qu'une partie de cette reproduction, basée seulement sur l'idée que nous nous faisons de son authenticité irréfutable d'un enregistrement de vérité.

«On regarde un objet, on ne regarde pas la réalité. C'est intéressant d'essayer d'explorer des zones obscures avec le médium supposé être au contraire très objectif et lui faire jouer un rôle de faux témoin pour mettre au jour non pas ce qui est donné à voir dans l'objet représenté mais ce qui est ressenti par le regard qu'on y porte.» ¹⁵

La chambre claire note sur la photographie est un ouvrage que Roland Barthes a publié en 1980, dans lequel il s'interroge sur la nature de la photographie, en essayant, dans une forme libre, de nous

¹⁴ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?*, Editions Xavier Barral, 2015, p. 19

¹⁵ Didier Bay, peintre moderne de la nudité, entretien avec Anne Dagbert, dans Art press, N° 186, 1993, p. 19







Edward Muybridge, Saut d'obstacle, cheval noir, chronophotographie, 1887

F Timm Rautert, *Le soleil et la lune à partir d'un seul négatif*, photographie, 1972

présenter l'évolution de sa pensée face à ce médium. Parler de cet écrit après ces quelques lignes interrogeant le regard et l'interprétation du photographe mais aussi celle du spectateur, m'aide à approfondir cette notion. Les éléments constitutifs de la photographie développés par Barthes dans *La chambre claire* ont également été abordés lors d'un colloque « Roland Barthes, pensée de la photographie » au centre d'art le Point du Jour les 12 et 13 décembre derniers. Des chercheurs de différentes disciplines se sont réunis, afin de commenter et retracer l'œuvre de Roland Barthes. Voici, sur la page suivante, quelques lignes extraites de mon carnet de notes.

Un des points importants dans l'écrit de Barthes est la notion de punctum. L'analyse du regard sur la photographie est très importante pour lui. Ce mot latin désigne un détail, parfois infime, que saisit le spectateur, mais dont cette sensibilité a échappé au photographe lors de la prise de vue. Ce fragment que l'on n'arrive pas à nommer, bien présent sur la photographie, n'est ni l'intention du photographe, ni celle du spectateur. Ce statut hasardeux et irrépressible, invoque la particularité du *punctum* de toucher sensiblement l'observateur, mais également l'autonomie du médium. Personne, ni derrière l'appareil, ni devant l'image, ne peut prédire cette émotion. L'espoir d'un contrôle total sur l'optique et tous les autres éléments extérieurs présents dans le cadrage est donc vain. Cette intention perfectionniste ne ferait qu'amoindrir les possibilités productives du médium.

«L'enjeu du punctum est central dans cette question, précisément parce qu'il se tient au cœur du rapport entre le contrôlable et l'incontrôlable qui régit tout acte photographique. L'ambivalence de ce rapport est consubstantielle au médium. »¹⁶

¹⁶ Arnaud Class, Le réel de la photographie, Filigranes Editions, 2012, p. 222

notes R. Barthes n/13 decemberes 706 · Authentiate de la photographe superiation de sujet subjectivité ou à une subjectivité surlament à l'outif--Dans le char de sujet donné (CIT à le reducer à une objecturte gue decisionain dan Cobjet G: 0 que l'emotion et l'interpretation par le speclateur 0 retrouver un moment pende 0 0 OT: (pletographie portrait) pouro e trassement autre passe-present - futur s ils le savent mais OC : OE: 0 cela ne su veit pas OF T

dépetition mecanique de ce pui existerelielleux parteux, idee de respir un mana 70 100 Reproductibilité technique Admiration pour l'objet reprodu 100 Is changement do statul suite a sa Omultiplicti Anthquite who I unique to be tableau et la phetegraphie em appartent su multiple Imatirielleut & sourible Le UNIGUE buther et l'augure des signes 100 esperieur de la frantalile langue d'Ein référent enterveur. 30 , Engy strement ? et memore CITIZEN GREEN

24 Utilisation picturale

Ne dit-on pas « médium » photographique ?

«Conformément à l'étymologie, on conservera la graphie latine « médium » (au pluriel, « média ») pour désigner en général un moyen d'expression, réservant les formes francisées « médium » et « média » (au pluriel, « médium » et « médias »), pour désigner, selon un usage maintenant établi, un moyen de diffusion de l'information. » ¹⁷

Insister sur le mot médium pour y apporter une analyse. En cherchant la définition et la signification du mot latin , on peut retrouver des mots comme «milieu», «solution intermédiaire», ou encore «entre deux choses». Cet état peut également prétendre à concilier des opposés, à rapprocher des esprits divisés. On peut également parler de médiation entre émetteur et récepteur.

- « Il s'agit donc bien là d'une conception de la photographie comprise comme agent intermédiaire entre la réalité et l'homme, entre le monde et celles et ceux qui les regardent. Son statut ontologique est de l'ordre du relationnel. Ses caractéristiques ne peuvent se définir que par ce qui la différencie, d'une part, des éléments qui lui sont extérieurs tout en lui étant liés en l'occurrence, ce qui est devant et derrière l'appareil photographique et, d'autre part, par les autres modes de représentation. » 18
- «Le procédé permettant d'obtenir ces planches consiste en la seule action de la lumière sur du papier sensibilisé. L'image s'est formée ou composée uniquement par les moyens de l'optique et de la chimie, et sans qu'aucun dessinateur y ait apporté son savoir-faire. Elles sont imprimées par la main de la nature. » 19

J'ai de la même façon, trouvé une autre définition, s'apparentant plus à la création plastique. En voici l'extrait «Substance se situant entre diluants et liants, destinée à être mélangée aux peintures et aux encres afin de les allonger en conservant leurs qualités colorantes et siccatives. » ²⁰

J'interprète cette description en la transposant a l'utilisation de la photographie durant des siècles. Je m'explique. Si l'on place le mot photographie juste avant le mot « destinée » dans cette citation, on peut comprendre que cet outil a servi pendant très longtemps, à étendre la faculté et les compétences de la peinture, et à reproduire le réel. La pratique de la photographie est ainsi distanciée, voire mise de côté, car elle ne sert que d'outil à une production finalement dans un médium plus noble. C'est évidement en lien avec l'histoire de l'art, que la photographie jusqu'aux années 1970 est liée à la notion de reproduction. La phrase « peinture d'après photographie » illustre bien cette idée.

Atget fut l'un des acteurs principaux associant photographie et reproduction. Après quelques essais infructueux en tant que peintre, c'est à partir de 1890 qu'il commence à s'intéresser à la photographie afin de gagner sa vie. Il savait très bien, de par son expérience, que les peintres, architectes, graphistes et artistes donnaient une très grande importance aux clichés servant de base à de futures créations. Dans une annonce en 1892, il décrit ainsi son travail : « Paysage, animaux, reproductions de tableaux, déplacements. Collection n'étant pas dans le commerce. » ²¹ Mais sa pratique n'est pas que spéculative. Un réel intérêt pour ce médium le pousse à faire évoluer sa pratique, ce qui le mènera, grâce à une série de clichés sur les parties de Paris amenées à disparaître, à rencontrer Man Ray. Une tension à propos de ses intentions a toujours été présente. Il est difficile de définir ses photographies en tant que seuls « croquis du réel » à des fins picturales, documentaires à caractère didactique, ou traces d'un passé perdu.

¹⁷ Anne Mæglin Delcroix, Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : Une introduction à l'art contemporain, Le mot et le reste, 2012, p. 2

¹⁸ Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie ?,* Editions Xavier Barral, 2015, p. 25

¹⁹ William Henri Fox Talbot, Le Crayon de la nature, dans Sophie Hedtmann et Philippe Poncet, 2003, p. 79

²⁰ http://www.cnrtl.fr/lexicographie/médium

²¹ http://expositions.bnf.fr/atget/arret/01.htm

Dans le cas présent, en lien avec la peinture, la documentation ou la recherche scientifique, la photographie n'est utilisée qu'en tant que servante.

Ainsi, dès son invention, cette nouvelle technique visuelle de reproduction n'a servi qu'à établir une documentation et des archives complètes de monuments, d'oeuvres d'art ou de recherches. « De façon tout à fait logique, des pans entiers des sciences naturelles, de la médecine et de l'histoire de l'art se sont emparés avec avidité des promesses de la photographie du fait de son principe morphologique. » ²² Elle est seulement consacrée à des fins de reproduction d'une identité naturelle, de copie d'un élément d'origine dans une matérialité différente. Elle n'est qu'imitation et copie. Mais on se rend vite compte que cette copie est finalement très réductrice. Il faut se débarrasser de la raideur d'un regard purement comparatif.

Différents philosophes, écrivains ou plasticiens se sont interrogés sur le statut de la photographie, et son intégration en tant qu'œuvre d'art.

Garde t-elle toutes les caractéristiques de cette image dite reproduite?

Pour commencer, parler de reproduction peut définir plusieurs états, statuts. On peut parler de reproduction lorsque l'on fabrique une copie sur la base d'un original, le référent (ce qui implique très souvent une distanciation voire même une confusion entre le multiple, l'original, et la copie souvent dévalorisée). Cela implique une action de produire à nouveau, une duplication afin d'obtenir une réplique exacte, ou du moins un exemplaire le plus fidèle possible à l'objet réel présent. On pourrait également parler de mimétisme; la capacité de la photographie à se confondre avec l'environnement par une reproduction machinale. Cette notion implique plusieurs sujets dont il est nécessaire d'éclaircir l'importance.

«La photographie est littéralement une émanation du référent.» 23

Barthes nous explique ici que l'essence même du médium photographique, est la référence, c'est-à-dire l'évidence que l'objet représenté a été.

La photographie est fondée sur deux opérations indépendantes l'une de l'autre. La première est la partie photosensible. Cela nécessite une surface sensible préalablement préparée et insérée dans l'appareil photographique, essentielle pour que l'action de la lumière se fasse et s'inscrive dans un lexique photographique.

Cette trace photographique est le fruit d'une addition entre support, lumière et référent. Parler de l'enregistrement renvoie à l'empreinte du réel. Le référent photographique (révélé par la lumière et le support sensible), est fait de réel extérieur, c'est-à-dire l'ensemble de tout ce qui nous entoure.

La deuxième opération sur laquelle est fondée la photographie est l'optique.

Intéressons-nous à la profondeur et à la valeur spatio-temporelle. Lorsque le photographe, à l'instant T déclenche une prise de vue, il se trouve dans un espace bien précis et délimité; et c'est à ce moment là que s'opère un basculement des plus radicaux en photographie. La manière dont la photographie mêle l'expérience de la disparition à celle du surgissement est unique.

Atget, en parlant de photographie décrit un «futur antérieur» passant par d'autres sensations, celles

²² Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, La Découverte, 2015, p. 75

²³ Roland Barthes, La chambre claire: note sur la photographie, Gallimard, 1980, p. 89

d'un changement entre un monde phénoménal à un autre, projetant sur son regard et sa perception, un basculement essentiel.

Cette mutation est inédite. Il ne faut pas perdre de vue les multiples transformations auxquelles la photographie soumet la réalité. C'est une réduction maximale aussi bien proportionnellement, colorimétriquement, perspectivement, spatialement et matériellement. L'association à une quelconque reproduction ou association mimétique perd donc de sa crédibilité.

Toutes ces notions ne deviennent plus que des émissions lumineuses. Ces modifications prouvent par ces changements que la photographie n'est pas simplement une copie conforme d'un référent extérieur, mais implique une réelle autonomie de transformation et de création.

«Celui-ci est un régime en soi, une singularité autonome dans le champ des images, qui a ses propres règles de fonctionnement auxquelles devraient se référer constamment nos modalités de perception » ²⁴ Si les caractéristiques photographiques lors d'une prise de vue ne font qu'amoindrir ce référent, pourquoi ne pas en faire abstraction pour ne plus restreindre l'image ? Inverser le problème et utiliser seulement la photographie comme référent, un pur enregistrement du réel photographique (interne à l'appareil et au laboratoire) pour que le résultat s'équilibre.

Alexander Von Humboldt faisant partie de l'académie des sciences de Paris a dit de cette invention, qu'elle exposait « des objets qui se peignent eux même avec fidélité inimitable » ²⁵ Cette citation rejoint celle d'Henry Fox Talbot qui explique que ses négatifs-positifs, sont imprimés par la main de la nature. Deux notions dans ces citations m'interpellent, et font référence à l'expérience que j'ai voulu exprimer en insérant le morceau papier au début de ce mémoire.

La première est guidée par l'emploi du mot « main » faisant référence à la fabrication et la manipulation de l'artiste. La deuxième est fondée sur le mot nature et est pour moi diamétralement opposée à l'artiste, car elle n'est pas orientable ou faite d'intentions contrairement à l'artiste, qui lui apporte une détermination plus ou moins précise à l'œuvre.

Je reviens à l'exposition dans laquelle d'autres tirages ont attiré mon attention, par le fait, je pense, d'une justification plastique de toutes mes analyses sur le médium photographique. En voici les raisons. Làszlò Moholy-Nagy né en Hongrie en 1895 commence ses recherches par l'écriture, puis par des expositions à partir de 1918. Rapidement attiré par l'abstraction, il s'oriente vers la transparence et la lumière.

Dès 1922, la lumière fonde l'œuvre plastique et théorique de Moholy-Naguy. Il perfectionne cette notion avec le photogramme. Grâce aux ombres et lumières projetées sur des objets du quotidien, une déformation se crée et une dématérialisation apparaît. En 1928 il est promu directeur du Bauhaus à Berlin.

Ce n'est que l'année suivante qu'il démarre la production de films. Il utilise également la lumière dans ses réalisations cinématographiques qui ont pour sujet l'agitation, l'architecture ou l'activité humaine mise en relief par une abstraction visuelle. L'un d'entre eux *Lichtspiel Schwarz-weiss-grau* (jeu de lumière noirblanc-gris) se réfère plus particulièrement à ses écrits. Il est réalisé à partir d'une sculpture cinétique, le *Modulateur espace-lumière*.

En 1925, il publie le livre *Malerei. Fotografie. Film* (Peinture, Photographie. Film) dans lequel il traite différents médiums, tous reliés à la lumière. En terme photographique, Moholy-Nagy s'intéresse aux photographies «productives» tel que le photogramme, la photoplastique, ou encore le rayogramme. Au même moment Man Ray en fait également l'expérimentation. La différenciation qu'il est possible de faire entre ces travaux en tout point ressemblant, est le choix des objets et leurs significations. Moholy-Nagy

²⁴ Herber Moodering et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positive de la photographie en question,* Edition de la maison des sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 408

²⁵ Alexander Von Humboldt, Lettre à la duchesse Friederike Von Anhhalt-Desseau, 1839, cité d'après Erwin Koppen, Littérature und photographie, Stuttgart, 1987, p. 39

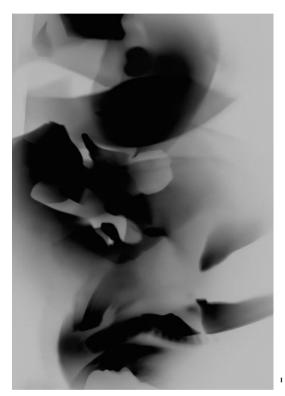






G Moholy-Nagy Laszlo, *Licht-Raum-Modulator*, sculpture , 1946

 $^{^{}f H}$ Moholy-Nagy Laszlo, *Photogramme sans titre*, photogramme, 1924





¹ Moholy-Nagy Laszlo, *Photogramme sans titre*, photogramme, 1923-1929

J Moholy-Nagy Laszlo, *Photogramme sans titre*, photogramme, 1923-1929

est indifférent face à ces objets, tandis que Man Ray favorise ceux aux contours définis et plutôt artificiels.

Il dit: «Il est possible d'accéder à une expression plastique pure, immédiate, sans avoir recours au mimétisme »²⁶

La question du mimétisme est présente dans les photographies de Moholy-Nagy.

Dans cette citation, on peut au même degré interpréter ces quelques lignes en tant qu'ouverture vers une création abstraite, dénuée de toute référence extérieure identifiable au monde.

« Dans la photographie, nous avons un instrument extraordinaire de reproduction, mais la photographie est bien plus que cela : elle est sur le chemin d'apporter quelque chose de tout nouveau au monde optique : les éléments spécifiques de photographie peuvent être isolés des complications qui y sont attachées ; pas seulement théoriquement, mais d'une manière tangible, dans leurs manifestations réelles » 27

Ugo Mulas clôturait cette exposition, et c'est également ainsi que je terminerai cette première partie. Ce photographe est arrivé en 1948 à Milan, où il y fréquente le milieu artistique intellectuel. Au début des années 1950, il commence à photographier la ville. C'est en 1954, à l'occasion de la Biennale de Venise, qu'il est devenu photographe professionnel. Photographier la scène New Yorkaise depuis 1964, est devenu un rituel ; il en fera même un livre en 1967 intitulé New York, The New art scene. Entre 1968 et 1972, Mulas réalise et conclut son parcours avec la série des Vérifications. Il meurt à Milan en 1973.

A force de représenter les oeuvres en situation et les artistes au travail, Mulas est conduit à s'interroger sur sa propre pratique. Il prend donc pour objet la photographie elle-même, ses opérations techniques, sa relation à l'espace et au temps.

Identifier les éléments constitutifs et leurs valeurs propres sera son sujet de 1968 à 1972 au travers des Vérifications. Les déposséder de toutes les légendes ou encore de leur caractère utilitaire est une des notions abordées dans ses travaux de vérification. L'analyse que veut faire Mulas par ce moyen de contrôle est celle de réduire cette technique à elle-même et vérifier sa composition.

Qu'est-ce qu'une vérification ? C'est l'action qui cherche à établir une exactitude.

Ce n'est qu'en séparant ou en disséquant minutieusement les outils et opérations de ce médium qu'il pourra aboutir à une compréhension plus approfondie de la photographie dans sa globalité. C'est en quelque sorte une mise à nu. Il la déshabille de toute projection, attentes visuelles, références, mimétisme et autres notions.

Hommage à Niépce est la première photographie de cette série Vérifications réalisée en mémoire à cet inventeur, elle est le résultat d'un examen de la pellicule, élément central du métier de photographe. Ce rouleau vierge est développé, puis montré pour en comprendre les valeurs. Un élément prouve que le photographe n'est pas seul décisionnaire. Le bout de la pellicule prend automatiquement la lumière, car il sert à fixer le film dans l'appareil.

La neutralité, jugée par l'absence d'un référent extérieur, renvoie simplement le médium à un état, une présence frontale.

La septième Vérification est celle du laboratoire.

²⁶ Làszlò Moholy-Nagy, Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, Gallimard, 2007, p. 78

²⁷ Làszlò Moholy-Nagy, Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, Gallimard, 2007, p. 211



K Vue d'exposition *Ugo Mulas La photographie,* 18 octobre- 3 janvier 2016 exposition coproduite avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et les Archives Ugo Mulas (Millan), le Point du Jour



Let Vue d'exposition Ugo Mulas La photographie, L'agrandissement. Le ciel pour Nini, 18 octobre- 3 janvier 2016 exposition coproduite avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et les Archives Ugo Mulas (Millan), le Point du Jour



M Vue d'exposition *Ugo Mulas La photographie, Hommage à Niépce,* 18 octobre- 3 janvier 2016 exposition coproduite avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et les Archives Ugo Mulas (Millan), le Point du Jour

Entre les deux, Mulas expérimente l'opération photographique, le temps photographique, l'usage de la photographie, l'agrandissement.

Une main développée, l'autre fixe. L'expérience ici ne traite que de la mise en relief d'une révélation uniquement faite en laboratoire, car l'appareil photographique est mis de côté. Il ne voulait transmettre aucun sentiment lors de ce tirage afin de s'apparenter à une note scientifique. Il dit: « Dans le laboratoire, tout se fait avec les mains: prendre une feuille, la placer sous l'agrandisseur, faire le point, relever l'agrandisseur, l'abaisser, prendre une feuille, la plonger dans le révélateur, la laver, la reprendre, la plonger dans le fixateur. Les mains sont donc ici les protagonistes et également l'unique objet de ces deux photographies » 28

Il est essentiel de noter l'importance de la main dans cette *Vérifications*, dans l'utilisation de la photographie et également dans mon travail; car c'est l'unique repère sensoriel capable de nous guider. Paradoxe, oui, quand on pense que tout résulte d'un procédé optique!

Pour obtenir ce résultat contraire, il a mis une main dans le révélateur et l'autre dans le fixateur. Il a ensuite exposé la feuille à la lumière et placé chaque main sur une moitié du support. La main pleine de révélateur est apparue immédiatement, tandis que l'autre a dû attendre d'être développée.

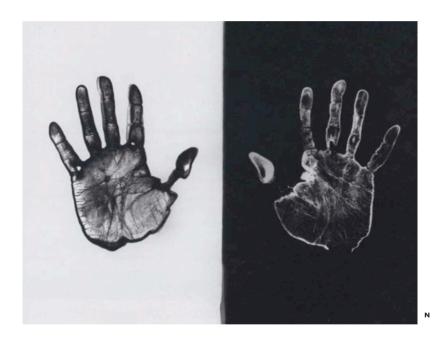
Ce n'est qu'après avoir vérifié *les objectifs, le soleil, le diaphragme, le temps de pose, l'optique et l'espace, la légende, autoportrait avec Nini, fin des vérifications* pour *Marcel Duchamp*, que Ugo Mulas considéra ses expérimentations achevées.

Grâce à ces différentes mises au point du processus photographique, Ugo Mulas nous fait comprendre que chaque détail apporté à cet outil, a un impact sur le sens des images. Chaque décision ou manipulation influence radicalement la lecture de la photographie.

C'est également en prouvant que par une simple opération de vérification, les caractérisitiques de la photographie peuvent se révéler et créer d'eux même. Ainsi, le médium gagne en indépendance.

Le dénominateur commun entre tous ces contemporains, réside dans leur démarche. Tous entreprennent un examen méticuleux presque scientifique de la photographie, afin de nourrir leurs désirs dénominateurs de définir l'essence de celle-ci. Centrer le sujet même de leurs démarches sur la technique utilisée, est probablement un moyen pour eux de comprendre mais surtout de s'assurer et vérifier leurs questionnements sur la photographie. C'est en recherchant l'essence du médium par ses lois physiques qu'ils exposent, mettent à jour ses potentialités.

La photographie sans appareil est une technique d'enregistrement permettant un langage plus direct entre le médium et le spectateur. Pour l'artiste, cela permet de se placer au cœur de l'action, produisant de cette expérience une nouvelle forme de création par la lumière. Quoi de mieux que d'interroger le principal intéressé lui-même, (le médium photographique), pour en obtenir les réponses les plus vraies et authentiques?



Nue d'exposition *Ugo Mulas la photographie, le laboratoire,* 1972, 18 octobre-3 janvier 2016 exposition coproduite avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et les Archives Ugo Mulas (Millan), le Point du Jour

Ce parcours sur la photographie productive dans cette première partie, nous amène jusqu'à mon travail plastique que l'on peut qualifier de photographique mais pas seulement. Comme je l'ai dit en introduction, la première réflexion m'ayant amenée jusqu'ici, était destinée à une feuille de papier et à sa perception. Ce matériau a été pour moi l'objet de plusieurs recherches aussi bien plastiques, dans des expérimentations de fabrication, que documentaires, afin de développer mes idées dans un mémoire de troisième année. Je me suis intéressée au statut du papier en tant que matière, et de quelle façon peut-elle être détournée de sa finalité première, lui donnant une nouvelle interprétation. Quelles peuvent-être les transformations de cette matière pour que sa dimension fasse espace ?

C'est à ce moment là qu'intervient le volume mais également la photographie.

Comment prouver qu'une feuille n'est pas seulement un support mais aussi un espace à dimensions variables. Pour pouvoir montrer qu'une feuille de papier peut être au centre de la création il me fallait la manipuler. Il me fallait provoquer l'expressivité du papier par la manipulation. Lui apporter un autre point de mesure, révèle et implante ce médium dans notre espace. A partir du moment où le volume est, la lumière et l'ombre apparaissent. «Mouvement et lumière en tant que moyens plastiques apportent une nouvelle dimension à la surface.»

Simon Hantaï est un artiste dont les œuvres me touchent. Même si sa pratique se fait sur toile, les notions de plis et de relief dans ses toiles apportent une grande réflexion sur la place du support dans une œuvre. Derrière ses visuels, une expérience se dissimule. C'est-à-dire que nous regardons d'abord ce qui est advenu ; ce n'est qu'après ce premier contact, grâce à ces traces et empreintes, que nous pouvons imaginer, l'expérience physique et tactile intervenue entre l'artiste et le support. Définir une liste de verbes d'action, s'appliquant au papier permet alors de la rendre sculpture. Cette liste peut faire référence à Julien Nedelec dans son édition *Titrer*, ou encore à celle de Richard Serra *Untiltided Verb List.* Avec ces manipulations je pouvais définir un protocole de travail. Il me restait à trouver un moyen de fixer et de garder cette empreinte du volume sur ce support. C'est là que la photographie est intervenue. Je voulais que par la lumière, l'ombre et le relief se révèlent en ne faisant qu'un. Utiliser le support papier de la photographie me permettait de faire de lui le sujet même de la production. Au commencement de cette expérience, je ne voyais la photographie qu'en tant qu'outil. Mais très vite à force de manipulations, je me suis rendue compte que ces caractéristiques techniques ouvraient de multiples possibilités. Je vais revenir sur mes premières approches photographiques pour vous guider et ainsi comprendre mes choix.

La première découverte du médium argentique est assez fascinante au premier abord. C'est en commençant par la fabrication de sténopés de différentes tailles, que j'ai pu comprendre le fonctionnement interne de l'appareil photographique. Inversion des valeurs, optique, temps de pause, bains de révélation et autres fixateurs.

Après les sténopés, j'ai compris qu'il était possible de fabriquer une autre sorte de photographie. Celle qui unit objet et support. Celle qui ne montre pas tout. Celle qui ne garde qu'une trace du réel représenté. Celle qui nous laisse imaginer ce que l'on veut. Celle qui ne se fabrique que dans le noir. Celle qui se révèle. Celle qui peut s'appeler:

²⁹ Peter Iden, Oskar Holweck, Paris Tolra, 1980 p. 2

Agrandissement Négatif verre au collodion Ambrotype Négatif verre au collodion humide Autochrome Négatif verre au collodion sec Calotype Négatif verre au gélatino bromure d'argent CarboTrichrome Ozobrome Chimigramme Palladiotype Chronophotographie Photocollage Cliché-verre Photoglyptie Collotypie Photogramme Coloriage Photogravure Cyanotype Photomacrographie Daguerréotype Photomaton Dessin photogénique Photomicrographie Diapositive couleur Photomontage Platinotype Diapositive monochrome sur verre Polaroïd Positif Dve transfer Epreuve à la gomme bichromatée Procédé au bromoil Epreuve à l'huile Procédé Epreuve aristotype à la gélatine Bayard Epreuve au charbon Procédé Fresson Monochrome Procédé Fresson quadrichromique Epreuve aristotype au collodion Epreuve au gélatino bromure d'argent Procédé photomécanique Epreuve aux encres grasses Procédé reseau ligné Epreuve sur papier salé Retouche Schadographie Ferrotype Hydrotypie Similiaravure Négatif Solarisation Négatif monochrome souple au gélatinobromure Sténopé d'argent Stéréoscopie Négatif sur papier ciré sec Trichromie Louis Ducos du Hauron Négatif verre à l'albumine Virage.

J'ai voulu travailler « en binôme » avec l'objet photographique, décortiquer et explorer ses principes techniques, ses possibilités et sa nature intrinsèque, pour développer une fabrication uniquement en laboratoire. Le but premier était de comprendre ses fondements pour pouvoir en avoir une utilisation personnelle plus poussée. Observer et comprendre les éléments constitutifs de cet outil me paraissaient essentiels.

Comme chacun sait, la trace de cette image résulte d'un contact physique instantané. Quelque chose était là, marqué sous la forme d'une trace de sa présence avant de disparaître. L'instant éphémère. L'instant capturé.

A t-il été créé par la main, ou est-il né de lui-même?

La possibilité de parler de ce contact sensible dans mon expérience, en y affiliant la lumière, cette forme totalement abstraite, est contraire à l'idée du touché (physiquement) et est assez limitée. Mais je pense qu'il est possible de voir un prolongement matériel de cette source lumineuse dans mon travail. La surface, le support éclairé sont la continuité concrète de la lumière elle-même.

La construction de mes travaux est fondée sur un protocole très précis fait de pliages, réglages, et mise en espace, construit sur des valeurs comme l'inattendu, l'indétermination, l'imprévu, afin que le support prenne le pas sur le contenu et soit ramené au premier plan. Grâce à la technique de la photographie argentique, un jeu «d'auto révélation» s'opère entre l'agrandisseur, le papier, la lumière et la chimie. Il n'y a aucun référent actif, ce sont seulement les procédés techniques qui se transforment. Tout est une question de quantification lumineuse.

La photographie crée ses propres espaces de visibilité.

J'aime travailler avec cette ambiguïté entre la réalité et ses notions d'espace et de rapport au volume, et la photographie qui replace celles-ci au premier plan.

Ce langage photographique apportant une distorsion cognitive peut-il tendre vers une abstraction du réel?

arriver

informer poser

allumer attendre vérifier chercher chercher

vérifier affirmer se souvenir se rappeler définir décider

se souvenir mettre

retourner s'assurer se repérer

éteindre.

se repérer se déplacer toucher se souvenir aller se rappeler

placer récupérer placer compter se souvenir 41 Notice

avec une marge suffisante de temps pour pouvoir produire quelque chose d'utilisable.	indéterminé
de notre présence pour ne pas être dérangée.	30 sec
ses affaires, et sa réflexion pour mettre en place le processus sans trop de problème.	3 min
la lumière, la machine sans oublier de tourner au minimum l'arrivée d'eau.	1 min
la température idéale.	30 min
avec un thermomètre les degrés qui grimpent.	parfois
ses notes un peu disparates et incompréhensibles en terme technique.	indéterminé
ses outils indispensable pour une bonne pratique comme les gants, la montre, un	indeterminé
stylo, les essais, un cutter, une règle.	
si tout est là.	rapidement
que tout fonctionne.	souvent
de l'expérimentation précédente, en tirer les résultats.	tout le temps
Si il reste du papier.	toujours
la recherche pour ce moment.	2 min
du premier réglage et du second si nécessaire suivant la décision prise juste au dessus.	1 min
de ce réglage.	tout le temps
en place les rallonges si besoin afin de pouvoir brancher la résistance facilement, mais aussi le carton pour pouvoir cacher lors de l'insolation.	30 sec
à l'entrée.	15 sec
que tout est en place.	plusieurs fois
visuellement.	indéterminé
	4-5
sensoriellement sans trop ouvrir les yeux.	45 sec
dans le labo.	lentement
tout autour pour ne pas se faire mal.	souvent
du réglage.	tout le temps
jusqu'à la réserve de papier et le sortir de son emballage carton et plastique.	1 min indéterminé
méthodiquement de son emplacement pour pouvoir, plus tard, ranger le papier sans encombre.	indetermine
le papier correctement afin de couper des morceaux à dimensions variables.	10 sec
les bandes coupées.	5 sec
ces dernières dans une pochette plastique qui sera ensuite recouverte de carton.	20 sec
les chutes de papier pour plus tard.	20 sec
du réglage.	tout le temps
	.00.101011100

garder aller récuperer toucher plier

marquer

se souvenir comprendre placer

brancher prendre déplacer

débrancher poser se souvenir se munir réfléchir s'assurer

déclencher

attendre se souvenir régler changer déclencher attendre poser déplier aller insérer allumer

découvrir

une bande avec soi pour l'insolation. vers notre agrandiseur doucement. les gants blancs placés auparavant dans nos poches pour ne pas salir le papier. en entier la bande de papier pour comprendre sa dimension. cette bande de papier avec son corps, de manière aléatoire, afin d'obtenir une forme convenable et surtout assez volumineuse.	chaque fois 40 sec 5 sec rapidement longtemps
a nouveau et correctement les plis pour qu'ils ne se défacent pas durant l'insolation. du réglage.	le temps qu'il faut. tout le temps. indéterminé
ces pliages pour savoir comment aborder la mise en lumière. correctement ce dernier sur la table de l'agrandisseur, de façon à ce que la forme soit comprise dans le carré de lumière.	2 min
l'objet projettant de la lumière bleue. ce dernier dans la main.	rapidement 2 sec
cet objet projetant de la lumière bleue entre les creux, les plis et les bosses du papier, en faisant des mises à distances régulières. l'objet.	rapidement 5 sec
ce dernier correctement pour ne pas brûler la table. du réglage. du carton afin de cacher des parties de ce volume.	tout le temps
que tout est en place.	indéterminé
la lumière de l'agrandisseur.	20 sec
que la lumière s'éteigne. du réglage. les niveaux. le carton de place pour cacher la partie qui vient d'être insolée. à nouveau la lumière de l'agrandisseur. que la lumière s'éteigne. le carton. la bande de papier avec son corps. jusqu'à la machine. la bande de papier dans la machine. la lumière blanche pour pouvoir aller de l'autre côté de la machine.	20 sec indéterminé lentement 30 sec 20 sec rapidement 1 min lentement 1 min 30 sec indéterminé

45 Conclusion

«L'homme a ceci de particulier que ses appareils fonctionnels aspirent, après chaque sensation nouvelle, à recevoir d'autre impressions inédites. C'est une des raisons qui expliquent cette nécessité constante que ressent l'homme de renouveler ses expériences créatrices. » 30

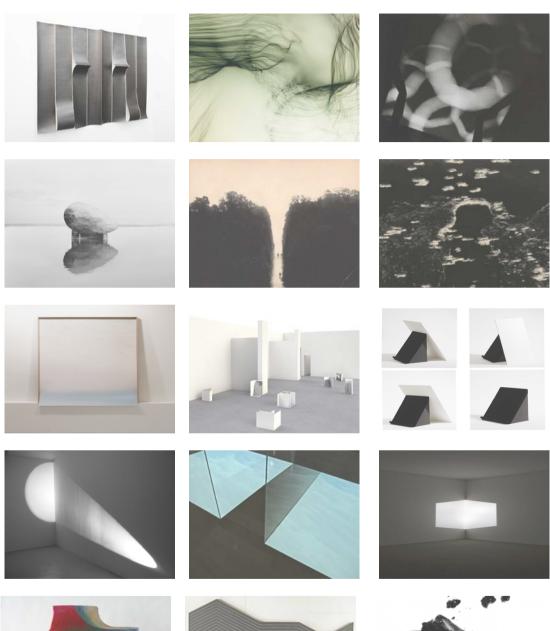
«Le phénomène me semble faire partie des plus miraculeux que la physique ait apportés à notre connaissance. La plus éphémère des choses peut être capturée grâce aux sortilèges de notre magie naturelle et être fixée à jamais.» ³¹

Cette dernière citation est extraite du livre *Théorie de l'acte d'image* de Horst Bredekamp. Historien et théoricien d'art, il passe en revue des centaines d'œuvres d'époques différentes pour saisir l'intensité si particulière des images qui nous entourent. Le concept d'image active qu'il évoque est présenté dans le sens où ces œuvres révèlent toujours plus que ce qu'elles représentent. Elles développent une capacité à emporter l'esprit de celui qui la regarde. Ce qui me pousse une fois encore à évoquer l'autonomie de l'image et son pouvoir de provoquer en nous, spectateur et même créateur, des sentiments contraires comme la stupéfaction ou encore l'adoration.

Il est possible, que ces restructurations de ces définitions, natures, affirmations, idées, sur la photographie ayant pu alimenter ce mémoire, me servent finalement à essayer de retrouver ce sentiment de découverte et de stupéfaction, face à ce médium créateur d'image vraie. Probablement étouffée par un afflux constant de visuel, certaines images peuvent se perdre dans la masse, ou même être supprimées par cette surproduction. Rechercher la sensation première que l'on a pu ressentir lors de la découverte du miracle photographique, est peut-être pour moi un moyen de création plastique qui me bouleverse à chaque apparition. Effacer toute idée et construction sur le principe photographique, comme la reproduction ou le mimétisme par une introspection des plus authentique ou transparente, m'aide à aborder ce médium en tant que production artistique. Ce besoin d'un retour au langage photographique initial dépourvu de signification concrète déclenche une expérience optique immédiate.

³⁰ Làszlò Moholy-Nagy, Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, Gallimard, 2007, p. 105

³¹ Fox Talbot, Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, La Découverte, 2015, p. 172

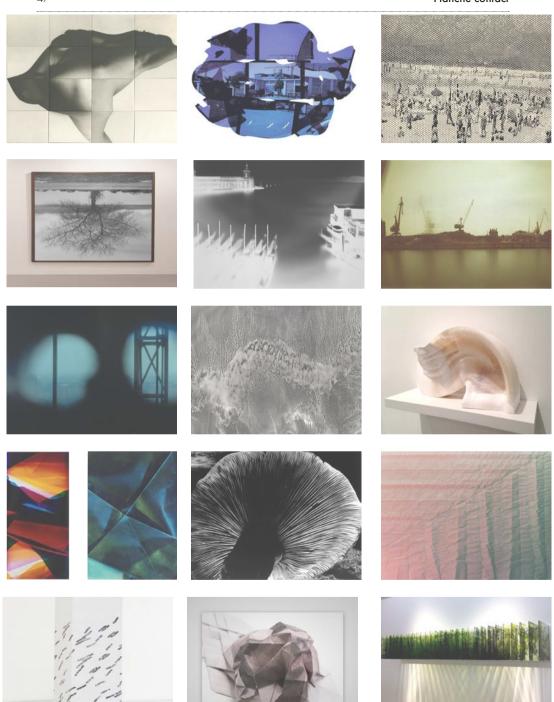








47 Planche contact



Diogo Pimentao, <i>Masque (Diagonale symetrique</i>), Papier et mine graphite, 160x160 cm, 2012	Wolfgang Tillmans, <i>Freischwimmer 79</i> , photographie, 2004	Raoul Hausmann, <i>Ombres II</i> , empreinte par gélatine et sel d'argent, 1931
Noémie Goudal, <i>Observatoires 2/10</i> , impression sur papier baryté, 150x120cm, 2013	Massao Yamamoto, <i>Kawa = Flow #1874</i> , photographie argentique, 2014	Massao Yamamoto, <i>Kawa = Flow #1633</i> , photographie argentique, 2014
Constance Nouvel, <i>Bascule, Diffraction des points de vues</i> , tirage argentique contrecollé sur polychoc, 150x103 cm, 2011	Aurelie Petrel, <i>Modules & variations</i> , impressions sur plexiglas, galerie Houg, 2011	Marina Gadonneix, <i>After the image</i> , photography, 2014
Michel Verjux, <i>Poursuite en angle, mi-rasante, mi-frontale,</i> frac PACA 1998	Laurent Saksik, <i>ATOLL</i> , verre, projection video, 2x2m, 2009	James Turrell, <i>Afrum (white)</i> , projection de lu- mière, 1966
Katharina Grosse, <i>Untilted</i> , acrylique sur plâtre et polystyrène, 120x110x85, 2006	Franck Stella, <i>Mas o Menos</i> , poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile, 300x418 cm, 1964	James Welling, <i>Gelatin photograph 45</i> , photographie argentique sur gélatine, 1984

Robert Heinecken, <i>Figure, Horizon</i> , photographie, 1971	Tom Drahos, <i>Périphérie</i> , photographie sur aluminium, 70x100cm, 1984	Sigmar Polke, <i>Strand,</i> dispersion on canvas, peinture, 80x150cm, 1966
Rodney Graham, <i>Black Cottonwood Tree</i> , photographie, 2012	Vera Lutter, <i>Calle Vallaresso, Venice XXIX</i> , photographie, 2008	Felten et Massinger , <i>Bruxelles, le canal I,</i> photographie, 104x235 cm, 1990
Gàbor Ösz, <i>Constructed View N°4</i> , camera obscurs papier sur aluminium, 2004	Susan Derges, <i>Shoreline</i> , Photographie, 2014	Li Hongbo, <i>Paper Sculptures</i> , sculptures en pa- pier, 2013
Walead Beshty, Six Color Curl (CMMYYCC: Irvine, California), papier photo couleur, 50x94 niches, 2008	Edward Weston, <i>Fungo</i> , photographie, 1931	Tauba Auerbach, <i>Untilted (Fold</i>), acrylic on canvas/wooden Stretcher, 182,9x137,2 cm, 2012
Aleksandra Domanovic, <i>Untilhed</i> , ramettes de papier A4, impression jet d'encre, 85x21x29,7 cm, 2010	Aldo Tolino <i>Filed Unde</i> r, folding sculpture, 2013	Nobuhiro Nakanishi, <i>Light of the forest</i> , 2012

51 Bibliographie

Allan Sekula, Ecrits sur la photographie, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, 304 pages.

Anne Cartier-Bresson et Françoise Ploye, *L'objet photographique une invention permanente*, photo poche, 2012, 208 pages.

Anne Mæglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980: Une introduction à l'art contemporain*, Le mot et le reste, 2012, 443 pages.

Arnaud Class, Le réel de la photographie, Filigranes Editions, 2012, 300 pages.

Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, Beaux-Arts éditions, 2009, 240 pages.

Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie?*, Editions Xavier Barral, 2015, 180 pages.

Déborah Laks, Bernard Ceysson, le moment supports surfaces, 2010, 352 pages.

Fritz Seitz, Oskar Holweck, Paris Tolra Edition, 1980.

Giuliano Sergio, David Barriet, Ugo Mulas La photographie, Le Point du Jour, 2015, 180 pages.

Herber Moodering et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positive de la photographie en auestion*. Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009, 478 pages.

Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, La Découverte, 2015, 376 pages.

Làszlò Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, 2007, 328 pages.

Lippuner Rosmarie, *papier, un nouveau langage artistique*, Musée des Arts Décoratifs de Lausanne, 1985.

Michel Poivert, Brève histoire de la photographie, Hazan, 2015, 200 pages.

Peter Weiber, Gregor Jansen, Light Art from Artificial Light Light as a Medium in 20th and 21st Century Art, Peter Weiber, Gregor Jansen, 2006, 713 pages.

Pierre Bourdieu, Un art illéaitime, Paris, 1965.

Quentin Bajac, Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique, Découverte Gallimard, 2010, 160 pages.

Richard Sennett, Ce que sait la main. La culture de L'artisanat, Albin Michel, 2010, 403 pages.

Roland Barthes, la chambre claire: note sur la photographie, Gallimard, 1980, 200 pages.

Tristan Manco, Matériaux + Art = Oeuvre quand les artistes contemporains dont appel à des matériaux naturels ou recyclés, pyramyd, 2012, 256 pages.

Vilém Flusser, Les gestes, Al dante Akam, 2014, 270 pages.

Walter Benjamin, Petite histoire de la photographie, Alia, 2011, 48 pages.

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Alia, 2011, 96 pages.

53 Expositions

L'usage des Formes Artisans d'art et artistes, Gallien Déjean 20 mars-17 mai 2015 Palais de tokyo Qu'est-ce que la photographie?, Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska, 4 mars-1 er juin 2015 Centre Pompidou

Roland Barthes, pensée de la photographie, colloque Le Point du Jour, centre d'art / éditeur, 12-13 décembre 2015

Ugo Mulas La photographie, 18 octobre- 3 janvier 2016 exposition coproduite avec la Fondation Henri Cartier-Bresson et les Archives Ugo Mulas (Millan), le Point du Jour

55 Remerciements

Ces quelques mots afin de remercier les personnes ayant pu, de très près, de près, de loin ou de très loin, m'aider, m'épauler, m'éclaircir, m'orienter, m'informer, m'assister, me recadrer, participer, partager, me conforter, me renseigner, contribuer et encore beaucoup d'autres mots, à élaborer ce mémoire.

L'ésam de Caen Emmanuel Zwenger Michèle Gottstein Jean-Jacques Passera Alice Laguarda Adeline Keil Maxence Rifflet Justine Viard Laura Wnuk

Mémoire écrit et réalisé par Andréa Perez-Broceno Sous le regard bienveillant d'Emmanuel Zwenger

Tiré en 10 exemplaires couleur

Achevé d'imprimer à l'ésam, site de Caen 17, cours Caffarelli - 14000 Caen