

L'IMAGE PROTÉIFORME

DIFFÉRENTS ÉTATS DE MES PHOTOGRAPHIES

ALINE DARRAS



L'IMAGE PROTEIFORME

DIFFÉRENTS ÉTATS DE MES PHOTOGRAPHIES

PAGE 5	AVANT-PROPOS
PAGE 7	REGARDER
PAGE 17	LA MATIÈRE
PAGE 31	L'ABSTRACTION
PAGE 41	INTERSTICE
PAGE 49	EXPLORER
PAGE 59	DE L'IMAGE À L'OBJET
PAGE 77	CONCLUSION

La photographie est une pratique désormais accessible à tout le monde dont il est nécessaire de démontrer sa pluralité et sa richesse. Si la photographie tient du réel, ce réel est transformé par le regard du photographe. Les photographies sont peut-être des preuves à conviction, des preuves irrécusables, elles entretiennent une relation avec la réalité, peuvent être traitées comme une version de la chose elle-même, être une présomption de véracité, ... Mes photographies restent hantées par des impératifs tacites de goûts et de conscience morale — elles sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins¹. Ainsi, elles créent un lien entre monde intérieur et monde extérieur.

À travers ce mémoire j'aborde la photographie, de sa surface jusqu'à l'objet final, sous différentes formes possibles. J'explore des mots, des notions, des thèmes qui marquent des tournures, des moments de découvertes, dans ma pratique de ce médium. Ce mémoire est le moment de poser des mots sur cette pratique qui me les a le plus souvent retiré. Il est le lieu idéal pour analyser, comprendre et partager sur des aspects de la photographie présents au coeur de mon travail et qui exercent une fascination sur moi depuis un moment. Ce mémoire ne serra jamais véritablement finit car à chaque nouvelle photographie se crée une nouvelle ouverture. Ce questionnement autour de mon rapport à la photographie peut se rapprocher du travail d'Ugo Mulas avec sa série *Verifiche* en 1970. À travers un regard analytique, l'artiste commence à prendre des photographies dont le sujet est la photographie elle-même: l'opération photographique, le temps photographique, l'agrandissement, le laboratoire, etc. Avec cette série, Ugo Mulas cherchait à identifier et analyser des éléments de bases propres à la photographie afin de clarifier le sens des opérations qu'il répétait tous les jours, de manière inconsciente depuis des années.

La photographie me fait me poser des questions, souvent encore sans réponses: comment je regarde ? Qu'est-ce-que je regarde et pourquoi ? Ai-je développé un regard photographique ? Ce mémoire est le moment de répondre à certaines questions, poser mes mots, mes réflexions et mes réponses. La photographie affine notre regard et donc notre perception: elle est un travail du regard à concevoir comme une exploration de l'environnement; un « point de rencontre magique entre nous et le monde »²

¹ Sontag, Susan. *Sur la photographie*, Christian Bourgeois éditeur, 2008, pp.18–20

² Mulas, Ugo. *La photographie*, Le Point du Jour, 2015, p.146

REGARDER

J'ai d'abord photographié des intérieurs: des chambres, des salons, des greniers, ... Ce sont des espaces personnels mais à travers la photographie je n'ai pas cherché à raconter une histoire intime. Il y a une particularité qui se dégage de ces espaces : vides de présence humaine, seule la trace d'un passage de celle-ci persiste. J'ai photographié des chambres où les draps froissés d'un lit indiquaient le passage d'une personne, des pièces presque abandonnées ou encore des objets, des biens personnels comme des cartons remplis de factures, de lettres; toujours un peu plus d'indices sur une personne jamais présente physiquement. Des espaces qui ne sont pas abandonnés mais où la présence humaine se fait ressentir seulement par des traces de son passage. Je suis allée plus loin que les espaces personnels, j'ai cherché d'autres endroits moins personnels à photographier et mon répertoire de sujet s'est étendu: moins d'espaces personnels, plus d'objets, des fleurs surtout, des tissus, etc...

Pourquoi l'absence de présence?

Ça a d'abord commencé par des occasions de tous les jours mais elle est devenue un thème de prédilection qui se répète dans mes travaux jusqu'à maintenant; cette série sur les espaces marque le début de cette particularité. J'ai exclu cette présence d'abord de manière inconsciente puis de manière délibérée par la suite. Si je ne la cherche pas c'est que j'estime qu'une fois présente physiquement, la figure humaine occupe toute l'attention et notre regard, et celui du spectateur, n'est portée que sur elle: elle représente comme une perturbation. En l'excluant je peux ainsi me concentrer sur ce qui se trouve dans mon cadre, mon champ de vision.

Si l'absence de présence humaine se présente comme une singularité, on la retrouve exploitée chez des artistes comme Lynne Cohen, par exemple. Lynne Cohen a photographié pendant plusieurs années des espaces intérieurs sans présence humaine: spa, salle d'attente, salle de cours ou d'entraînement, bureau, bibliothèque, laboratoire, etc. Une variété d'espaces qui s'apparentent à des installations trouvées tant ils nous apparaissent troublants et dérangeants. Ce sont pourtant des endroits anodins mais qui, une fois débarrassés de la figure humaine, nous apparaissent déshumanisés : les salles thermales se confondent avec les salles d'entraînement militaires, le mobilier nous apparaît comme inconfortable visuellement, etc. Cohen a passé une trentaine d'année à photographier de tels endroits. Ces photographies ne sont pas une restitution documentaire de ces lieux : l'artiste est guidée par des sentiments de fascination et de répulsion que suscitent en elle ces espaces et cherche à se les approprier par la photographie : « Il y a une résonance entre ce qui existe dans le monde et ce qui existe dans ma tête »¹. L'absence de présence humaine n'est pas sa caractéristique primordiale. À travers la photographie, ces espaces se prêtent comme décors : cadrages rigoureux, vision quadrangulaire toujours à même distance, une lumière sans contraste qui met en relief des matières et des couleurs glaciales (plastique, sol stratifié, caoutchouc, etc). Une photographie qui semble inexpressive, ainsi construite, mais qui a plus de chance de pouvoir véhiculer des idées, d'après l'artiste.



Lynne Cohen, *Untitled (Submarines)*, 2007

Lynne Cohen, *Laboratory*, 1999





Biologie animale, photographie numérique, 2018

La présence humaine peut se faire ressentir à travers le mobilier qui contient de nombreuses allusions au corps (mannequin, schéma, silhouette) mais ces photographies sont surtout plus révélatrices du comportement humain que n'importe quel autre type d'images. Les photographies nous donnent l'impression que ces lieux sont tout autant transparents qu'inaccessibles. Cette dimension froide et dépassionnée de la restitution photographique nous confère l'impression que ses photographies sont réalisées sans intervention humaine mais qu'elles camouflent des histoires invraisemblables.

Si une certaine évolution s'opère dans le répertoire des lieux (d'abord des salons de coiffure, des halls d'entrée, etc qui sont plus faciles d'accès que des laboratoires, des salles militaires, des établissements thermales, etc), Lynne Cohen trouve ces lieux autant fascinants que repoussants. Des sentiments partagés que l'on peut aisément ressentir face aux photographies : « Il est étonnant de voir à quel point les choses ne sont pas exactement ce qu'elles prétendent être : les images de lieux exotiques manquent de conviction ; les stations de luxe ressemblent à des hôpitaux psychiatrique, les hôpitaux à des centres de remise en forme. »²

Que m'apporte ce travail sur l'absence?

En voulant sortir de ces espaces mon répertoire s'est élargi: toujours en excluant la présence humaine, je me suis concentrée sur des couleurs, des textures, des lumières, etc... Toujours au service d'une ambiance à partager. En excluant l'absence de présence, c'est un aspect énigmatique de ces espaces qui s'est révélé. Cet aspect passe par le travail sur la lumière: assez froide, presque glaciale, qui pointe l'absence mais éclaire le décor. Cet aspect passe également l'idée qu'ainsi photographié, la disposition des objets et l'espace apparaissent comme une mise scène, théâtralisés: l'espace semble être un prétexte à être photographié. Par la photographie, ces espaces s'ouvrent à nous, se dévoilent, autant qu'ils (se) cachent: les drapés dévoilent un passage ou semblent cacher quelque chose, les noms sur les papiers dessinent les contours flous d'une identité, ...

Mais il s'agit désormais d'aller plus loin dans mon travail, sortir de ces espaces clos, et de se confronter à autre chose. Je voulais retrouver cette ambiance ailleurs. Ce travail passe autant par le sujet, la façon d'observer, de cadrer mais également la manière de travailler par la suite la restitution de l'image. À travers l'objectif, ce cadre, votre regard travaille et prends conscience du plus petit détail jusqu'à son ensemble. Nous portons tous une vision singulière quand nous photographions. Mais il n'est pas question ici de définir ce qui fait une bonne photographie, de dire quoi et comment regarder. Afin d'approfondir ce travail du sujet et du regard, je dirais que mon envie de photographier se rapproche d'une quête de sensations visuelles. Cette quête est bien sûr un phénomène personnel mais qui reste essentielle dans ma démarche. On peut aller jusqu'à dire que le travail de l'image photographique c'est poétiser le regard puisque la photographie va susciter des émotions, des réactions, va nous intriguer, nous faire poser des questions, notre imagination va peut-être s'emballer, etc mais c'est notre perception des choses qui parlent. La photographie me permet de communiquer visuellement, sans mots: silencieuse, les mots s'expriment par le regard puis par l'image.

Marina Gadoneix, *Rock and sand*, 2012



Dans cette dimension du mystérieux, voire de l'émerveillement, il y a le travail de Marina Gadonneix. Marina Gadonneix s'intéresse à l'envers des images; c'est-à-dire aux dispositifs de créations des images qui sont amenés à disparaître une fois que l'image a été réalisé. Ces premières oeuvres présentent des photographies de fond d'incrustation (bleu ou vert) utilisés pour les effets spéciaux au cinéma ou à la télévision. Ces lieux monochromes sont presque méconnaissables au premier coup d'oeil étant des lieux auxquels nous n'avons pas accès en tant que spectateur. Dans ces photographies, le spectateur peut se raccrocher aux éléments qu'il va reconnaître (des cubes, des traces au sol) mais les photographies donnent très peu d'indices. Ce sont des lieux qui sont amenés à s'effacer mais à travers la photographie ils sont utilisés comme ils se présentent. Cet attrait pour les lieux de fabrication d'images va jusqu'à sa dernière série *Phénomènes* qui représentent des reconstitutions de phénomènes naturels dans des laboratoires scientifiques. Pour se faire, l'artiste a d'abord listé une liste de mots qui font appel à des images mentales: avalanches, tremblements de terre, éclairs, vent, vague, supernova, etc. En allant du catastrophe au merveilleux, cette série nous amène au creux de notre imagination et de notre représentation. C'est un « voyage poétique »³ qui s'engage dans ces photographies. Par ces lieux, l'artiste part du réel pour aller vers des images mentales qui sont à voir, et ainsi exploitées, comme des surfaces de projection. Loin d'être des restitutions documentaires, ces photographies cherchent à « hypnotiser le regard et aiguisier l'imaginaire. »⁴

¹ Cohen, Lynne. *No Man's Land*, Thomas & Hudson, 2001, p. 25

² *Ibid* p. 26

³ Gauvin, Jean-Baptiste. *Rencontres d'Arles 2019 : « Aller vers l'émerveillement par Marina Gadonneix »*, *Blind*, 16 Juillet 2019 [<https://www.blind-magazine.com/fr/news/580/Rencontres-Darles-2019-Aller-Vers-Lemerveillement-Par-Marina-Gadonneix>]

⁴ *Ibid*

LA MATIÈRE

Pourquoi la matière ? Qu'est-ce que j'entends par matière ?

J'ai décidé que la matière était importante dans mes photographies dans un moment de hasard. En développant une pellicule, j'ai découvert qu'elle comportait pleins de défauts: des parties d'images manquantes, d'autres images tellement sombres, sous-exposées que le sujet était à peine visible, des images coupées, etc. Je suis incapable de dire si ces éléments sont dus à mon appareil photo ou si j'ai fais une mauvaise manipulation tout au long de la prise de vue.

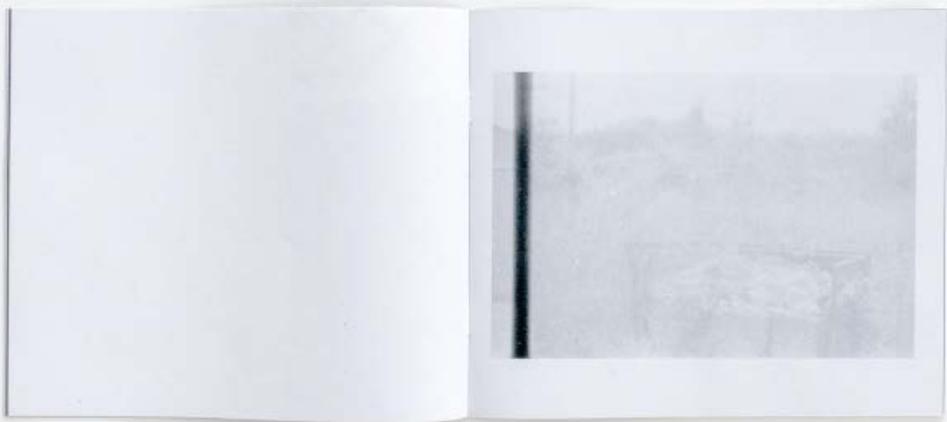
J'ai quand même décidé de travailler ces images dans une édition. *En chemin* – 01 présente un ensemble de photographies argentiques en noir et blanc. Terrains vagues, objets délaissés, bâtiments, ... Des photographies de paysages extérieurs à l'esthétique variée. Organisées entre elles sans une véritable narration, ces images ne sont pas pour autant non-narratives. Au départ, ces photographies sont issues d'une simple déambulation dont le but n'était pas nécessairement de retracer un récit imagé de cette marche: c'est à la découverte des erreurs sur la pellicule qu'en a découlé l'envie d'une édition. C'est donc leurs esthétiques particulières qui a guidé cette idée. Les photographies ayant fait l'objet d'une sélection, elles sont organisées dans un ordre spécifique créant ainsi un sens de lecture. Ces défauts ont été une découverte intéressante et inattendue. Cette pellicule contenait en elle des images réalisées d'une manière totalement inconsciente.

J'ai développé cette pellicule sans m'attendre à ce résultat. Ce résultat, totalement inconscient, a marqué une tournure dans mon rapport à la photographie et m'a dévoilé une autre facette d'elle: celle des accidents qui peuvent comporter en eux des qualités. Je ne me suis pas demandée si ces photographies étaient ratées, il était évident que non car je leur trouvais une certaine beauté. Ces surprises ont été révélatrice d'une qualité dont je n'avais pas conscience dans l'image photographique puisque j'ai été rarement confronté à elles de cette manière là. J'ai donc voulu exploiter ces images: de presque toute la pellicule en a découlé une édition où les photographies créent une histoire sans véritable narration. On pourrait considérer ces photographies comme mauvaises mais il faut voir ces défauts comme des lapsus, pour reprendre l'idée de Denis Roche : « De même que toute littérature se doit de prendre en compte ses fautes de frappe, la photographie se doit d'affronter ses lapsus. »¹ Il est ici question d'inattendus; des erreurs se révélant être des valeurs de la photographie. Ces accidents ont permis de révéler des éléments dont je n'avais pas réellement conscience mais qui sont pourtant parties intégrantes quand on fait le choix de travailler en argentique. Je n'aime pas appeler ces éléments des erreurs ou défauts étant donné qu'ils font partis de l'image sans pour autant lui être nuisibles. Ces erreurs ou défauts ne sont pas inconnus de l'histoire de la photographie même s'ils ont eu tendance à être mis de côté. Dans *Images par accident, une histoire des surgissements photographiques*² l'auteur Peter Geimer retrace l'histoire de ces erreurs, défauts, voire « ennemis du photographe » qu'ils appellent dans son ouvrage les « contaminations photographiques ».²

Ces erreurs se sont donc révélées être positives: c'est pourquoi je préfère les appeler des surprises.³ Sans oublier que les erreurs ne sont pas tout le temps des joyeux accidents; il s'agit de déterminer à quel moment elles participent à la photographie. Comment juger qu'une photographie est bonne ou mauvaise? Une photographie sous-exposée est donc inexploitable? Une photographie sur-exposée ne possède plus aucune qualité? Le flou d'un personnage ou une ombre prise par inadvertance rendent-ils la photographie illisible? Il ne va pas être question d'écrire un nouveau manuel de la bonne photographie ou de retracer une énième fois l'histoire son histoire, mais au contraire d'explorer des photographies qui sortent de l'ordinaire et qui nous emmènent dans un voyage au coeur du médium. Penser que ces éléments qui perturbent l'image, comme les taches ou les voiles qui apparaissent sur les photographies argentiques, sont presque indissociables de la technique, nous paraît désormais tout à fait normal. Chaque nouveau procédé photographique a généré des formes nouvelles et spécifiques de perturbations, trop souvent ennemis des photographes. Ce travail sur la nature de la photographie, sur ces accidents, ces ratées, ces surgissements inattendus font désormais partis de l'histoire de la photographie et depuis plusieurs années des artistes les exploitent. Ces éléments ont permis de voir apparaître une autre dimension de ces perturbations: le potentiel esthétique de ces erreurs « voir dans les taches, les traînées ou les voiles un monde propre de formes et de contours »³



Extrait d'En chemin - 01, 2018



C'est à travers cette perturbation que se montre la photographie, dans sa totalité. J'ai donc continué à chercher ces accidents, ces erreurs. J'ai cherché à provoquer volontairement, et involontairement, des défauts sur mes photographies. Même si la plupart du temps ces surprises sont dues au hasard, j'ai espéré secrètement en provoquer le plus possible et d'être toujours agréablement surprise. Mais en attendant que ces accidents surgissent, je souhaitais continuer à travailler la matière de manière consciente, méditée, voulue.

J'ai découvert le travail de Dirk Braeckman à la Biennale de Venise en 2017. Dirk Braeckman est un photographe qui expérimente avec le médium photographique et le jeu des textures : il ne se considère pas comme un peintre mais lui-même dit que sa pratique s'en rapproche. Il photographie, sans sujet établi à l'avance, et retourne dans son studio travailler ses photographies : utilisation de produit chimique, de poussières, développement à la lumière naturelle, etc vont alterner l'image créant ainsi des tirages uniques. Ainsi, l'artiste ne différencie pas l'image de la peinture vu la façon dont il s'approprie le médium et l'acte photographique. Souvent en noir et blanc, quelques photographies en couleur, ses oeuvres ont un côté fantomatique: face à ses oeuvres, le spectateur se trouve soumis à un certain aveuglement. Les photographies de Dirk Braeckman sont très énigmatiques. Ses photographies mystérieuses le sont d'autant plus que l'artiste ne peut expliquer ce qui l'a poussé à les réaliser étant donné qu'il retravaille ses photographies des années plus tard. Ce qui intéresse l'artiste c'est de créer une composition et une atmosphère unique. Le travail en post-production lui permet d'être en contact avec le papier et les matières. Il attache une attention particulière à la chambre noire qui lui permet de transformer ses images et d'expérimenter sur elles afin de créer des tirages uniques; pour l'artiste, l'oeuvre naît dans la chambre noire. S'il ne se laisse pas perturber par le potentiel narratif au moment de la prise de vue, le travail en atelier lui permet d'explorer la dimension fictionnelle de la photographie. Notre œil se promène, scrute, cherche où s'accrocher et ainsi reconnaître quelque chose. Même si l'artiste ne cherche pas à raconter des histoires, notre regard cherche et tâtonne tandis que les éléments présent accentuent notre curiosité et développent notre imagination.



Dirk Braeckman, L.V.-V.L.-(3)-2016, 2016



Dirk Braeckman,10-01-04-05,2004

Les titres de ses œuvres sont tous autant remplis d'énigmes que ses photographies: *V.B.-C.N.-11*, *Z.Z.-T.T.-17 #2*, *F.K.-F.K.-17*, *E.B.-L.Y.-96*, *R.F.-T.A.-01*, *M.T.-T.P.-12*, ... Il nomme ses œuvres ainsi pour, je cite l'artiste, « éviter le trop narratif »⁴ ce qui a tendance à provoquer l'effet contraire chez moi. Ce sont en réalité des codes d'archivage qui possèdent un potentiel narratif à mes yeux: on peut s'imaginer des données géographiques, des abréviations pour un nom, une date, etc. Il y a donc chez l'artiste un acte volontaire de masquer les informations, dans le titre et la photographie, même si depuis 2019 les photographies sont titrées différemment et relèvent d'avantage du langage : *Dear deer*, *No wonder*, *Dear deer*, *Did you get*, *Dear deer*, *As I lie...*

Si ses œuvres montrent des objets anonymes, souvent difficilement identifiables au premier coup d'œil, ses photographies suggèrent et incitent le spectateur à se créer des histoires ouvertes. Il y a dans son travail comme deux formes de liberté: la liberté de travailler l'image photographique, loin de toutes règles, et la liberté d'interprétation laissée au spectateur. À travers ses noirs profonds et ses gris intenses, une tension entre le visible et l'invisible, l'apparition et la disparition, se dévoile progressivement. Par la surface de l'image et les sujets photographiés, il est plus question de cacher que de montrer. Comme une tension permanente entre deux monde: notre monde et celui des images. Face aux photographies, le spectateur se trouve remplis de questions, de fascination et de curiosité.

À la Biennale de Venise l'artiste a voulu apporter une réponse à la multitude d'images auxquels nous sommes quotidiennement exposés. Face aux photographies, le contenu des images se révèle progressivement, à mesure que nos yeux s'ajustent à la variations des noirs et des gris. Des œuvres nouvelles côtoyaient des œuvres anciennes nous permettant ainsi de voir le travail de Dirk Braeckman comme un élément fluide qui s'adapte au temps et qui est sans cesse en progression. Depuis cette découverte, je n'ai cessé d'explorer ses photographies. Si le sujet photographié n'a pas un rôle important, n'est peut-être même qu'un prétexte pour ensuite retourner travailler dans son studio, l'œuvre qui en résulte contient une énergie intense qui ne cesse de m'intriguer.

En voulant travailler sur cette matière j'ai donc cherché d'autres moyens de travailler avec le médium photographique : jouer avec la chimie et ses perturbations, travailler l'image négative telle qu'elle est (avec ses blancs qui confèrent à l'image un aspect fantomatique), le cyanotype, l'émulsion photographique pour exposer des photographies argentiques sur divers supports (papiers, dessins, tissu, etc), l'exposition de papier sensible à la lumière directe, etc...

Aujourd'hui, ce travail sur la matière s'est élargi grâce au numérique et ses technologies: il peut s'étendre jusqu'à l'impression (la trame de l'image selon les techniques ou encore l'utilisation du scanner et de ces potentiels défauts). Cette recherche de la matière me permet d'être au cœur de l'image puisque je travaille ce qui la compose, ce qui se trouve en elle, dans l'espace de l'image. Ces caractéristiques sont donc propres à chaque photographie et deviennent ainsi des qualités de l'image: chaque image possède un langage et des qualités qui lui sont propres. Ce sont ces caractéristiques qui confèrent une qualité esthétique à l'image photographique. Une esthétique qui s'éloigne de ce qu'on a l'habitude de voir, puisque ce sont généralement des photographies qui s'éloignent des règles d'une « bonne photographie » et qui nous donnent à voir les choses autrement, à regarder autrement.

On pourrait aller plus loin et rappeler que, très vite après ses débuts, la photographie a été soumise à des règles spécifiques (exposition correcte, sujet identifiable et bien d'autres). Si dans ses débuts était considérée comme une bonne image photographique une image intentionnelle reproduisant la réalité et mettant ainsi à l'écart les accidents et les défauts, volontaires ou involontaires, aujourd'hui nous avons dépassé ce stade. Une image n'est plus attachée à ce besoin de véridité, n'a plus besoin d'être une restitution impeccable. L'histoire de la photographie a été traversée par différents changements et évolutions qui ont contribué à abolir ces règles, jusqu'à bouleverser son statut et notre manière de voir au point d'arriver à la question : à quel moment une photographie est-elle considérée comme telle?

¹ Roche, Denis. « Quelques involontaires (du lapsus en photographie) », Les Cahiers de la photographie, n°10, 1983, p.5 — vu dans Fautographie, Clément Cheroux, Yellow Nows p. ...

² Geimer, Peter. Images par accident, une histoire des surgissements photographiques, chapitre II « Visibilité par perturbation/déstructio I les incidents de la photographie », Les presses du réel [collection Perceptions], p. 14

³ Ibid. p.127

⁴ Ungan, Umut. « Zarina Bhimji / Dirk Braeckman », Marges [En ligne], n°17, 2013, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 30 avril 2020. [<http://journals.openedition.org/marges/236>]

L'ABSTRACTION

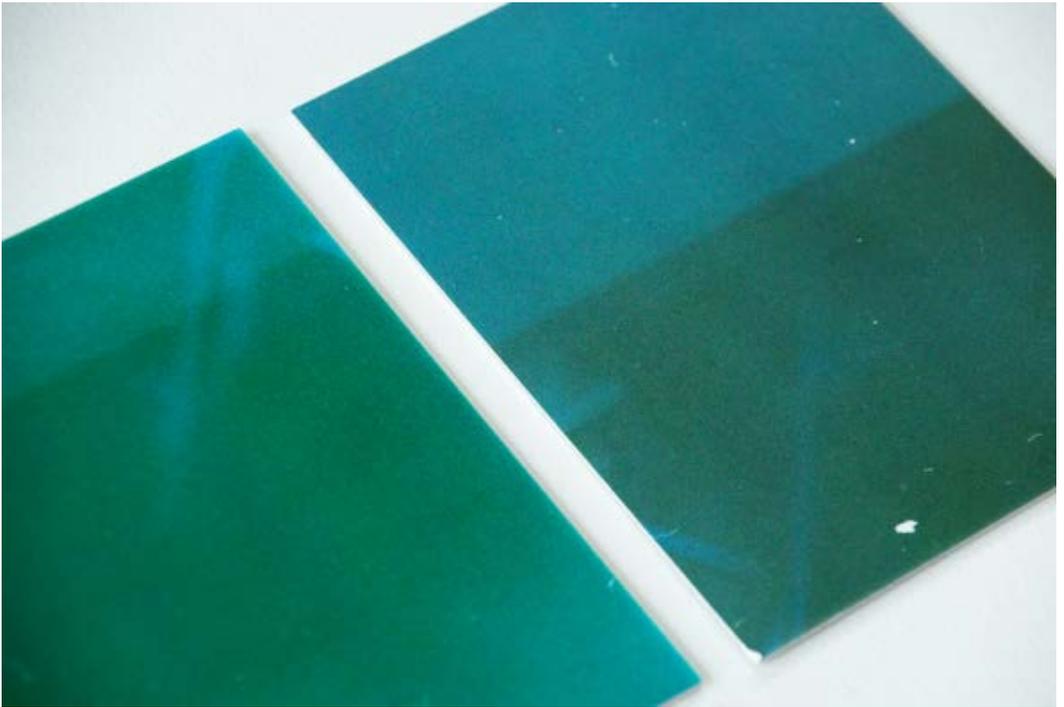
L'abstraction n'est pas récurrente dans mon travail, c'est même un mot qui m'est apparu qu'une seule fois. Si j'en suis arrivée ici, sur ce terrain, c'est que j'avais atteint une nouvelle étape dans mon travail: faire des photographies dont la lecture est totalement brouillée, dont on ne discerne plus rien de concret à part des formes et des couleurs. Pour la première fois ce n'est plus la question de l'absence de présence qui est pointée du doigt mais j'ai réussi à faire poser cette question: ce que je vois sont des photographies?

Avec ma série *Flous* débutée en 2019, c'est une fascination pour l'image photographique qui s'est amorcée. Dans cette série, la réalité est présente mais sous des formes abstraites. Ce travail a été une confrontation entre le réel et l'abstraction. J'ai d'abord moi même employé ce mot, abstraction, car j'étais incapable de me souvenir et de discerner le sujet photographié. Le terme abstrait est régulièrement employé pour désigner une photographie dont le sujet et la lecture est brouillée.



Extraits de la série *Floos* 2019

Ces photographies sont littéralement des flous, réalisées avec l'appareil photo d'un téléphone portable. Elles ne représentent rien en particulier, le sujet n'est plus identifiable mais pourtant il est là. Ici, la matière devient le sujet: les flous et les couleurs créent des aplats et/ou des formes selon l'image. Ces caractéristiques font que je perçois ces photographies comme des paysages mentaux: ces aplats et ces impressions de volumes sont des étendues sur lesquelles notre oeil se promène. Notre regard n'a que ça à faire: flâner dans l'espace photographique. Cette flânerie, cette promenade visuelle appelle à la contemplation et joue avec notre imagination. Quand je parle de fascination, au début de ce paragraphe, il y a l'idée d'être charmé, d'être sous l'emprise de la photographie (et donc supposer que la photographie a un pouvoir de séduction).



Ces photographies ne représentent pas rien; il y a quelque chose à voir mais ces formes et ces couleurs nous emmènent ailleurs dans l'image. Si j'ai travaillé ces photographies, si je continue cette série, c'est parce-que ces photographies m'envoûtent, me séduisent, m'appellent. Cette attirance pour l'image me rappelle ce passage du livre *Sur la photographie* de Susan Sontag : « L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. C'est une conception du monde qui lui dénie l'interdépendance de ses éléments, la continuité, mais qui confère à chacun de ses moments le caractère d'un mystère. (...) Les photographies qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer. »¹

L'exposition *La photographie à l'épreuve de l'abstraction* au Frac de Rouen est une preuve de la diversité de la photographie et de ses nombreuses recherches. Divisée sur trois lieux (le Frac de Rouen, le CPIF d'Ile-de-France et le centre d'art Micro-Onde — centre d'art de l'Onde), cette exposition est dédiée à la problématique de l'abstraction dans le champ de la photographie. Divers artistes sont présents dans cette exposition: Jean-Christophe Bechet, Sébastien Reuzé, Constance Nouvel, Walead Besthy, James Welling, Shennon Guerrico, Paul Graham, etc pour n'en citer que quelques uns parmi une trentaine. Il s'agit ici de confronter le médium photographique au langage abstrait. Cette esthétique de l'image (abstraite, sinon non narrative ou documentaire) permet d'explorer le médium photographique dans son essence. Pour explorer ce langage, l'exposition se visite en trois temps: l'archéologie de l'image (reconsidérer l'histoire de la photographie et ses origines), l'abstraction formelle et concrète (par des recherches sur la surface, les couleurs, les lumières, l'objet, l'espace et le volume) et pour finir des oeuvres sur la photographie numérique et les techniques d'impressions pour aller vers des formes d'abstractions pures et virtuelles. Cette exposition met à jour l'histoire du médium photographique et nous emmène au coeur de celui-ci. On découvre des procédés peut-être ignorés par certains, des images inattendues, des photographies dont on cherche l'origine du sujet, des photographies dont on aurait probablement ignorés qu'il s'agit bel et bien de photographie, d'autres qui dévoilent petit à petit à notre oeil, etc. Cette exposition se visite comme un voyage au sein de l'image.

Cette exposition nous montre ici que le travail de la matière photographique c'est voir le médium comme un terrain d'expérience autant formel qu'esthétique. Avec l'arrivée du numérique et de ses technologies, la photographie argentique n'est pas tombée pas dans les oublis. Au contraire, certains artistes se sont tournés vers des formes de créations anciennes ce qui à participer à provoquer un nouvel élan à explorer la diversité du médium photographique.

¹ Sontag, Susan. *Sur la photographie*, Christian Bourgeois éditeur [collection Énonciations], 2008, pp. 41-42,



Sebastien Reuzé, *KODAK #1 n°2*, extrait de la série *KODAK*, 2015–2017



Sylvia Ballhause, *AuraCam Image*, extrait de la série *AuraCam Images*, 2012

INTERSTICE

Le rapport au réel est-il obligatoire?

Le fait est que j'ai souvent ignoré ce rattachement au réel. Pour moi, le rapport de fidélité à la réalité n'est pas important. Aujourd'hui, la photographie est détachée de son exigence de vérité et son rapport au réel se retrouve sans cesse revisité. J'aime regarder mes photographies comme une rencontre entre le réel et un monde interne, mon imagination : à la croisée d'un entre-deux, à la création d'un interstice. Le plus simple serait donc d'en arriver à la conclusion: pour moi, la photographie est la vision d'un réel.



Sans titre, 2020

Les sujets photographiés proviennent du réel, aussi abstraits et inidentifiables qu'ils puissent l'être à travers la restitution photographique. André Bazin voit le réel comme un point fort pour la photographie. Dans son texte « Ontologie de l'image photographique »¹ Bazin ne nie pas le peu d'intervention humaine qui entre en compte dans la photographie (l'instant choisi, le cadrage, etc qui font la personnalité du photographe) mais pour lui, ce qui fait l'originalité de ce médium c'est son objectivité « qui confère une crédibilité absente de toute oeuvre picturale »² Cette objectivité dont il est question c'est celle de la représentation qui dépasse la subjectivité dont peut faire preuve le photographe. André Bazin voit la photographie comme une empreinte, un « transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. »³ Un rattachement au réel est indéniable ici, même dans les photographies qui déroutent le regard, celles qui se jouent des paramètres de l'image, au point où le sujet n'est pas identifiable car « L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle. »⁴

Dans la photographie, c'est notre regard qui travaille. Mais notre regard est influencé par notre personnalité, par la perception que nous avons des choses en face de nous. La preuve la plus marquante dans mon travail est l'absence de figure humaine: dès mes débuts je l'ai supprimé et aujourd'hui encore elle n'est toujours pas présente. Sa présence se faire ressentir différemment, par des gestes, des traces, des substitues mais jamais physiquement. Jusqu'à quand? Les photographies nourrissent notre vision des choses; à force de pratiquer, de regarder, d'analyser ou encore de faire confiance à son intuition, à tous ces éléments. La photographie est une restitution, une représentation de ce qu'on a observé, voulu capturer, faire (ou prendre) en photographie.

D'où le mot : interstice. Entre un réel et ma vision, la photographie crée cet espace, cet interstice. C'est ce lien entre l'objectif et le subjectif, cette zone qui se crée, qui m'intéresse à analyser, à comprendre, à démanteler. La photographie affine le regard. Dans *Leçon de photographie*, l'auteur et artiste Stephen Shore explore et analyse les différentes manières de regarder la photographie afin d'améliorer notre regard. Dans cet ouvrage, Shore ne fait aucune distinction entre numérique ou argentique, entre photographie emblématique ou photographie trouvée, ... Tous les genres de photographies sont exposés afin de « nous montrer de quelle manière le monde face à la photographie se mue en image »⁵ C'est surtout la partie « le niveau mental » et « la modélisation mentale » qui va nous intéresser ici. Cet ouvrage nous présente le lien étroit de l'esprit avec la photographie : « Lorsque celui-ci (le photographe) prend une photographie, il suit les modèles mentaux qu'il a dans l'esprit et qui résultent de l'action de l'intuition, du conditionnement et de la compréhension du monde »⁶

La photographie m'a permis de porter un regard différent, qui m'appartient, sur ce qui m'entoure. Un regard photographique à force d'habitude? Le travail sur l'image m'a permis d'affiner mon regard et une grammaire visuelle s'est créée dans mes photographies. Mes dernières photographies sollicitent beaucoup plus le regard et l'imagination du spectateur car on ne discerne pas directement le sujet. J'aime quand notre œil se promène dans l'image à la recherche d'un indice, d'une information. J'aime les photographies qui appellent à l'imagination, qui intriguent, qui questionnent, qui font voyager, rêver. Je cherche à ce que mes photographies acquièrent un caractère mystérieux afin de convoquer toutes ces réactions chez le spectateur. Je cherche à leur attribuer cet aspect non pour que mes photographies soient difficiles à comprendre ou à interpréter mais qu'elles posent des questions sans véritable réponse: que leur interprétation soit libre pour le spectateur. Que se pose sur elles une certaine magie, un charme.

¹ Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les éditions du cerf [collection Septième Art, n°60], chapitre I « Ontologie de l'image photographique », 1994, pp. 9-17

² Ibid p.13

³ Ibid p.14

⁴ Ibid p.14

⁵ Shore, Stephen. *Leçon de photographie*, Phaidon, 2010, résumé

⁶ Ibid, p.117

EXPLORER

Pour aller plus loin, à travers ces travaux il s'agissait d'expérimenter avec le médium photographique afin de réaliser des photographies qui sortent de l'ordinaire.

Je me suis tournée vers l'ouvrage *Jouer contre les appareils, une définition de la photographie expérimentale* écrit par Marc Lenot. Dans cet ouvrage, l'auteur tente une définition de la photographie expérimentale, de situer la place de cette pratique dans l'histoire de la photographie. La photographie expérimentale c'est la recherche des limites du médium photographique mais une expérience de ces limites qui la plupart du temps déroutent le spectateur et sa relation habituelle au médium photographique, jusqu'à se demander si ce qu'il voit est encore une photographie. Avec la photographie expérimentale, le médium photographique devient un terrain d'expérience esthétique qui sort la photographie de sa zone de confort. Pour Michel Poivert (qui a écrit la préface de cet ouvrage) la photographie expérimentale c'est « une pratique poétique qui en utilisant toutes les potentialités offertes par les matériaux et les manipulations photographiques, ouvre le médium à lui-même (...) »¹

Si l'histoire de la photographie expérimentale a été mise à l'écart, ou plutôt mal évaluée, par l'histoire de la photographie, pour l'auteur, cette histoire commence avec la période conceptuelle où une interrogation analytique du médium photographique et des réflexions théoriques sur son ontologie apparaissent. Dans cet ouvrage, Marc Lenot remonte jusqu'aux premières images réalisées qu'ils considèrent comme des expériences pour elles-mêmes : « des surprises qui parfois font socle et transforment une tentative en un geste accompli. »² mais explore aussi une centaine d'œuvres d'artistes, des plus anciens jusqu'à maintenant. On découvre ici que la photographie expérimentale c'est questionner et analyser le médium et l'image photographique sans forcément être attaché au sujet: il s'agit de ne plus se contenter uniquement de la photographie comme moyen de représentation. En tenant de donner une définition de la photographie expérimentale, Marc Lenot l'aborde sous diverses parties:

- Ceux qui vont enfreindre les règles d'une bonne reproduction photographique et qui jouent avec la lumière (Silvio Wolf ou Hiroshi Sugimoto), ceux qui jouent avec le temps (Patrick Bailly Maitre-Grand ou Jan Wezel), ceux qui jouent avec la chimie (Dove Allouche ou Sigmar Polke) ou ceux qui vont jouer avec le tirage (Vera Lutter ou Paolo Gioli)
- Ceux qui vont déconstruire l'appareil photo, le reconstruire (Miroslav Tichy) ou le détourner, le réinventer.
- Ceux qui vont créer des photographies sans appareils photos et intervenir directement sur la surface sensible, en passant par le photogramme, par exemple. (Man Ray, James Welling, Isabelle Giovacchini)

Toutes ces œuvres vont généralement dans un but commun: détourner les conditions générales d'une bonne photographie, en intervenant sur l'image, sur la surface, sur l'appareil et même sans appareil photo pour certains. La photographie expérimentale c'est regarder le médium photographique autrement. On pourrait ainsi dire que la photographie expérimentale c'est une histoire du regard. Explorer le médium photographique fait réaliser l'importance de l'intervention du photographe et m'a donc amené à m'intéresser à comment sa présence se manifeste dans l'œuvre. Je ne m'intéresse pas à comment le photographe apparaît physiquement dans le cadre de l'image (sujet traité dans l'ouvrage de Marc Lenot) mais comment sa présence peut se souligner autrement au sein de l'image. Cette subjectivité apparaît déjà à travers le point de vue, le cadrage, etc mais cette pratique de l'expérimental nous a démontré que certaines œuvres vont ajouter une intervention humaine, donc un geste, pour compléter la prise de vue.



Isabelle Giovacchini, *Mehr Licht (vitraux)*, 2013





Au-delà de la mer, alugraphie, 2020

Cette intervention humaine, le geste du photographe, m'étais complètement inconsciente jusqu'à mon travail *Au-delà de la mer*, une alugraphie réalisée en 2020. Avant, mes choix ne s'opéraient qu'à travers la prise de vue et sa restitution. Avec *Au-delà de la mer* il y a un geste différent de mes autres travaux qui s'est intégré à l'image. Ici, le sujet de l'image (on distingue seulement une sorte de barrière au centre dans un paysage sombre) n'occupe qu'une partie de l'intérêt de l'image. On remarque surtout que c'est une image froissée, comme quand on chiffonne un mouchoir ou un papier et qu'il prend ensuite une forme aléatoire au creux de notre main. C'est une image qui, par ses plis et replis, se dévoile autant qu'elle se cache. Le procédé pour en arriver à cette image est le suivant: c'est d'abord une photographie argentique qui a été scannée, puis imprimée. En utilisant du médium de transfert j'ai réussi à extraire l'image de la surface papier, comme Sylvie Bonnot extrait la gélatine de son support pour la transposer sur un autre support dans la plupart de ses oeuvres, avec cette impression que la photographie obtient l'aspect d'une peau, d'une chair. En ayant cette photographie dans ma main, en la manipulant, la froissant, j'ai voulu immortaliser cette forme.

Les oeuvres qui sont le fruit du hasard, que l'artiste intègre volontairement dans sa pratique, ou la recherche volontaire d'accident contribuent à la disparition du photographe et à l'abandon de la maîtrise technique au profit des aléas de la chimie et de la lumière, vu précédemment dans ma parti sur la matière. Cependant, malgré cette chance laissée au hasard, il reste néanmoins l'idée d'une intervention, de choix fait par l'artiste, et qui marque le trait de personnalité de ses photographies. Et parfois c'est le geste qui devient l'image, exemple avec l'oeuvre *Senbazuru* de Mana Kikuta. L'oeuvre de Mana Kikuta comporte une dimension symbolique: la légende japonaise des mille grues raconte que si l'on plie mille grues en papier dans l'année, on peut voir son voeu de santé, de longévité, d'amour ou de bonheur exaucé. Dans cette oeuvre le papier a été enduit d'une solution photo sensible qui bleuit suivant son exposition au soleil. Des mains sont ensuite venues plier et déplier ce papier à l'infini. Au fur et à mesure des répétitions, les mouvements et les plis s'impressionnent sur le papier. À travers le cyanotype, cette oeuvre expose un geste: une fois redevenue plane la feuille garde la trace de ce geste « comme la photographie d'une prière, d'un recueillement dont l'aspect général est semblable mais dont les détails varient toujours. »³

Autre exemple avec Sylvie Bonnot, une artiste qui photographie principalement des paysages: falaises d'Irlande, ile d'Aran, banquise, désert, etc. De long voyage afin d'arpenter et d'éprouver le paysage. Seulement, ses oeuvres ne sont pas uniquement des représentations de paysages. Pour l'artiste, la photographie est un matériau à manipuler à travers différents gestes (griffer, froisser, séparer, brûler, etc). C'est une véritable expérience physique de l'image qui est enduite dans sa démarche: en décollant l'épiderme de la photographie pour venir la déposer sur un autre support (*Sterne* en 2006, *Atalas Aeroplis* en 2018, *Les Âmes (La Corne)* en 2016, etc), en pliant ses tirages pour leur donner du relief (la série *Pain de sucre* en 2017, *Les Animaux (Guillemots de Brünnich)* en 2017, *Les Proues* entre 2014 et 2016), en gravant ou dessinant directement sur le tirage (*Grande Cellulose VIII* en 2016 ou la série *Pointe Sèche*). Tous ces gestes au sein de son travail ne sont pas là pour épuiser la photographie mais plutôt pour voir jusqu'où la photographie, dans sa restitution, peut nous emmener. Il ne s'agit pas de geste anodin: un lien s'établit entre le sujet photographié et le geste. Au sein de son travail, une relation entre objectivité et subjectivité se noue, même si la part de subjectivité l'emporte. Ces paysages peuvent sembler impersonnels mais la restitution photographique isole ces paysages que l'artiste vient se réapproprier par une intervention personnelle. Les différents formes que prennent les photographies créent ainsi des oeuvres uniques.

Ce geste de l'artiste provient de ce qui est inscrit dans sa pensée et vient s'incorporer à l'image. Regarder dans le viseur et appuyer sur le déclencheur ne sont pas les seuls gestes du photographe. Dans certaine pratique, l'intervention humaine amplifie le pouvoir d'évocation de la photographie. *Au-delà de la mer* représente un paysage sombre dans son ensemble: des nuages semblent se dessiner timidement mais une barrière au centre de l'image est le seul élément présent qui occupe l'espace photographié. Cette image dans son aspect froissé semble se déployer tout en étant figé malgré les contours incertains, parfois troués, de la photographie. La forme que prends la photographie évoque une impression de souvenir: on se remémore une image entièrement mais les contours restent flous, incertains. Le sujet photographié participe à cette interprétation: cet objet occupe presque l'intégralité de l'image sans en être l'intérêt principal, on oublie sa fonction dans le réel. Une impression que l'image veut nous emmener ailleurs, s'échappant ainsi de notre réalité. C'est une véritable expérience de l'image qui s'engage ici. Transformer s'engage dans une dimension toujours plus subjective de la photographie. Manipuler le médium photographique est une seconde appropriation qui accentue la singularité d'une vision.

¹ **Lenot, Marc.** Jouer contre les appareils, une définition de la photographie expérimentale, édition photosynthèses Arles, [collection Argentique], 2017, p.9

² **Lenot, Marc.** Matérialité photographique, blog Lunettes rouges, publié sur le site Le Monde [<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2017/11/21/materialite-photographique/>]

³ Extrait du site de l'artiste Mana Klkuta, consultable en ligne [<http://manakikuta.com/works/senbazuru>]



Nico Krijno

**DE L'IMAGE
À L'OBJET**

Le passage de l'image à l'objet que je vais aborder dans cette partie participe, pour certains artistes, à une volonté de transcender le médium photographique. C'est une forme d'expérimentation, autre que sur la matière. Passer de l'image à l'objet, c'est opérer une augmentation sensible de la perception en photographie.

Tout comme la partie sur la matière, il s'agit tout autant d'explorer et d'exploiter les potentiels de l'image. C'est une autre manière de lire l'image photographique qui va, pour ma part, jusqu'à cette impression de donner vie aux images par le potentiel de leur présence physique et de leur considération en tant que présence. Voir l'objet autrement qu'uniquement une surface plane à travailler me permet d'inclure l'importance de la place du spectateur. Le mouvement du corps, le déplacement physique et non plus uniquement mental de ce dernier, peut devenir un axe de recherche du passage de l'image à l'objet. Mobiliser le spectateur c'est le rendre actif et donc acteur de l'oeuvre.

En donnant une présence physique à l'image, en la transformant en objet photographique, plusieurs relations s'instaurent: entre l'image et l'objet, entre l'oeuvre et le spectateur. Cette opération de l'image à l'objet passe autant par le livre que par l'installation, le volume, etc.



Sans titre (fleurs et fenêtre), 2018

Le travail sur l'objet photographique a commencé pour ma part avec la mise en volume de deux photographies. Je ne pouvais pas travailler les photographies séparément: il était donc nécessaire de leur trouver une présentation, une lecture commune. Je souhaitais que mes photographies soient unies au sein d'un même dispositif, d'une installation. Est venue l'idée de contrecoller mes photographies sur une plaque d'aluminium ondulée, chacune sur une face de cette plaque et laissant ainsi apparaître un morceau du volume, du matériau utilisé. De cette installation a découlé un mouvement; celui de vouloir tourner autour de mes photographies et d'être attiré physiquement par cette forme. Ce travail a été le début d'une réflexion sur l'image et son statut en tant qu'objet, en tant que présence physique autrement que par le simple tirage. Il faut comprendre que ce passage à l'objet n'est pas anodin et qu'il porte une réflexion sur la nature de l'objet photographique et la mutation de ce médium. Il peut s'agir de sortir la photographie de sa zone de confort.

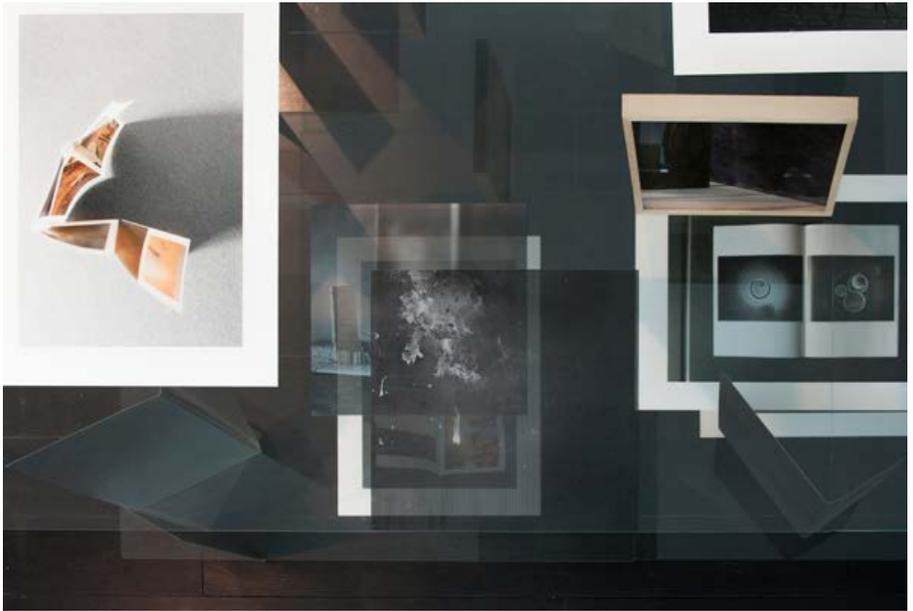


Sans titre (fleurs et fenêtre), 2018

L'installation ou l'objet photographique peut recourir à différentes formes diverses et variées. Il est important de prendre en compte que la manière dont on présente une photographie influence notre perception. Dans son livre *L'acte photographique* l'auteur Philippe Dubois accorde de l'importance à tous les éléments qui constituent la photographie et qui constituent sa présentation, à tout ce qui fait son énonciation concrète au niveau de sa contemplation: il ne faut donc pas rejeter toute la dimension pragmatique et objectuelle de la réception des photographies. Tout comme le travail sur la surface l'image, il s'agit ici d'une autre façon de façonner le réel. Le spectateur va être confronté à une double lecture et interprétation: celle de la photographie et celle de la part sculpturale du dispositif où chaque image passe par une manipulation qui lui attribue d'autres valeurs. Cette manipulation fait ainsi émerger de nouveaux langages et de nouvelles pratiques liées à la photographie qui participent à un élargissement du champ de sa discipline.

Dans son texte « La photo-installation et la sculpture photographique »¹, Philippe Dubois expose les différentes parties au coeur de l'installation photographique. Pour l'auteur, l'image n'a de sens que mise en scène dans un espace et un temps (des éléments qui sont déjà traités au coeur de l'image), c'est-à-dire que l'installation photographique implique la photographie elle-même (avec ses messages et ses valeurs qui lui sont propres) mais implique également, par sa mise en espace, un espace-temps bien déterminé (un cadre, un lieu, un environnement), un concepteur-manipulateur (l'auteur du dispositif qui n'est pas obligatoirement l'auteur des photographies) et un spectateur (qui sera perçu comme la cible mais qui peut parfois faire partie intégrante de l'oeuvre) des photographies. Au sein de ce dispositif est ainsi présent un jeu de relation entre ces différentes parties, une sorte de contrat est ainsi passé au sein de l'installation afin que le dispositif donne son efficacité à l'image photographique. Philippe Dubois invite à ne pas oublier la photographie comme une image mais nous incite à penser également à son statut en tant qu'objet, donc « une réalité physique qui peut être tridimensionnel, qui a de la consistance, de la matière, du volume. »²

Les différentes formes auxquelles peut recourir l'image photographique appelle donc à une expérience physique qui implique différentes notions et acteurs (exemple avec le livre ou l'album, qui est un objet manipulable qui comporte et incite à différents gestes: tourner et retourner; ouvrir et fermer). Au sein de l'installation ou de l'objet, le statut du spectateur se trouve parfois bouleversé. Il n'a plus le simple statut d'observateur: il se trouve interpellé par le dispositif. Philippe Dubois cite des artistes comme Annette Messager ou Christian Boltanski et leurs oeuvres sous forme sérielle ou encore les assemblages et montages photographiques, nous éclairant au passage sur ces formes simples qui sont devenues courantes depuis un moment. Cette organisation spatiale d'un ensemble d'images permet de produire des effets plus ou moins calculés dans l'acte de lecture. Même si le spectateur se trouve à l'extérieur de l'oeuvre elle-même, il est mis en position de construire intellectuellement des jeux de sens entre les photographies à partir des balises qui lui sont fournies par le montage créant ainsi une lecture rationnelle.



Aurélie Pétre, *Partition: Explosion #2*, vue de l'exposition, Galerie Houg, Paris, 2015

Ces dispositifs sont également le moyen de revoir notre lecture des images, de perturber cette lecture, afin de remettre en question la perception du spectateur. Philippe Dubois prend l'exemple des *Composite Polaroids* de David Hockney: de vastes 'tableaux' composés de polaroids juxtaposés bord à bord. Pour l'artiste il s'agit ici de décomposer le réel et de le reconstituer autrement le rendant ainsi palpable par un dispositif de décalage et de déboitement format. Entre les variations perpétuelles de point de vue au sein des polaroids et l'assemblage qui crée l'illusion d'un même tableau et en même temps une multitude de représentations séparées, le point de vue du spectateur est malmené : l'installation le positionne de manière qu'il ne peut plus appréhender l'oeuvre de manière unitaire. Ainsi perturbé, le spectateur flotte et ne sait plus où, comment ou quoi regarder. La photo-installation ou encore la photo-sculpture (pour reprendre les mots de Philippe Dubois) permet de façonner le réel et de confronter le spectateur à une double vision: la vision 'normale' de chaque photographie et la vision 'sculpturale' du dispositif où chaque image passe par une manipulation structurale qui lui attribue d'autres valeurs. À travers ces oeuvres se crée un dynamisme relationnel. La photographie ne devient plus l'unique élément principal, toutes les autres caractéristiques et paramètres de l'oeuvre sont pris en compte.

Actuellement, ce passage de l'image à l'objet a été influencé par la révolution que le numérique a apporté à la photographie argentique, comme on a pu le constater avec la photographie expérimentale précédemment. Quentin Bajac dans son ouvrage *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique* propose une lecture de l'avancée du médium photographique grâce aux nouvelles technologies. À partir des années 1970–1980, la photographie suscite un renouveau d'intérêt autant théorique (Rosalind Krauss, Roland Barthes, Susan Sontag, etc) qu'artistique (Jean Dibbets, Ed Ruscha, John Baldessari, etc). La photographie devient protéiforme: le livre n'est plus l'unique lieu de démonstration de la photographie, celle-ci envahit désormais les murs des musées jusqu'à l'installation photographique. La photographie gagne ainsi en légitimité, les recherches autour de la forme de la photographie se multiplient grâce aux progrès techniques et à la prolifération des images et « L'heure est aussi à une photographie réflexive qui entend redécouvrir son histoire, déconstruire ses usages traditionnels, interroger sa propre nature et explorer de nouvelles relations aux autres disciplines artistiques »³. Quentin Bajac retiendra énormément l'exemple du développement des grands tirages couleurs et des oeuvres de Jeff Wall dont les photographies gagnent en volume, en présence et en objectivité. Les oeuvres de cet artiste induisent un autre rapport physique du spectateur à l'image. Un peu à l'opposé, l'auteur cite Wolfgang Tillmans dont les expositions nous dévoilent un répertoire de photographies variées tant par les sujets que par la taille des photographies: un accrochage plus libre et plus simple. D'autres techniques comme le contrecollage sur aluminium ou le papier dos bleu (utilisée essentiellement pour l'affichage de rue) cherchent à s'écarter des schémas traditionnels et du simple cliché encadré afin de parvenir à d'autres lectures de l'image. Tous les bouleversements et changements sont la conséquence de l'évolution des technologies numériques qui ont modifié notre manière de travailler la photographie mais qui ont aussi modifié la production et la diffusion de l'image photographique. Cette mise à profit de ce qui est désormais offert aux artistes leur permet de créer une photographie « augmentée » voire « amplifiée ». cette évolution de travail photographique va aujourd'hui autant de l'impression 3D que des combinaisons de techniques (la céramique et le numérique, par exemple).



David Coste, restitution de la résidence de l'artiste au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, 2020

Le passage de l'image à l'objet relève d'un dynamisme vis-à-vis de l'image photographique. Il permet de créer une relation entre le sujet et la forme afin d'appréhender une nouvelle lecture de la photographie. L'objet permet également de se rapprocher au plus de la photographie, de la voir comme un matériau véritable qui peut s'étendre au-delà d'une restitution plane. Pour ma part, j'ai découvert cette nouvelle pratique de l'image photographique avec le travail de Constance Nouvel.

Constance Nouvel, vue de l'exposition *Solstice*, Le Point du Jour, Cherbourg, 2019



Constance Nouvel n'a pas de sujet de prédilection ou de thème spécifique. Ses travaux sont tournés vers la notion de décors et de trompe-l'oeil avec des vues de paysages, de natures variées ou des intérieurs. Avec ses oeuvres, c'est notre perception qui travaille. Le mélange de photographie, sculpture et dessin amène à la notion d'objet photographique. Les questions de format, d'échelle, de cadrage, de support et de surface, propres à la photographie, entrent dans un dialogue revisité où un glissement permanent s'opère entre espace réel et espace suggéré. Constance Nouvel travaille le médium photographique au coeur même de son processus et nous livre une analyse des caractéristiques de la photographie ; car la photographie n'est pas uniquement la reproduction du réel mais plutôt d'un réel; elle est à voir comme l'image d'une réalité tangible. Pour citer l'artiste, Constance Nouvel est « à la recherche de ce qui se passe entre la captation du réel et son adaptation en image. »⁴ Au sein de son travail, l'artiste explore les limites du médium photographique et son rapport au réel. Mais quelles sont ces limites ? C'est à cette question que l'artiste et le spectateur se retrouvent confrontés. L'artiste traite de la surface, du cadre, de la profondeur de champ, support, échelle, couleurs, ... de toutes les caractéristiques qui composent une photographie mais de manière différente dans chacune de ses oeuvres créant ainsi des pièces uniques. C'est ainsi qu'elle explore les possibles du médium photographiques à travers ce qui le constitue. En modelant ces oeuvres, Constance Nouvel redonne du volume à la photographie que la restitution bi-dimensionnelle lui soutirait. Avec le dessin et le volume, les oeuvres de l'artistes nous apparaissent comme une augmentation sensible de sa perception de la photographie.



Constance Nouvel, *Bascule*, 2011

Dans l'exposition *La photographie à l'épreuve de l'abstraction* est présente l'oeuvre *Bascule* de Constance Nouvel. Réalisée en 2011 l'artiste nous présente une image renversée, littéralement: une photographie d'un paysage (qu'on devine être une plage par la blancheur et la texture du sol, qui devient le ciel, le haut de l'image – et le ciel bleu, qui devient le sol, le bas de l'image). Cette photographie est encadrée sauf le bas de l'image: nous avons cette impression que le cadre ne retient pas prisonnière pour autant l'image mais qu'un équilibre se crée tout en ayant, en tant que spectateur, l'impression de perdre notre équilibre; l'image renversée nous donnant la sensation d'avoir la tête à l'envers, d'où le titre de l'image qui renvoie à une sensation physique qu'on éprouve directement face à l'oeuvre. Ainsi posée sur le cadre, on a envie de tirer délicatement la photographie hors de son cadre, de la libérer de cet espace créé qui ne semble pas la retenir réellement. *Bascule* nous emmène vers la surface de l'image et ses différentes formes. Avec cette oeuvre, la photographie devient le sujet, voire l'objet de l'oeuvre : « *Bascule* de Constance Nouvel incarne ce passage entre photographie d'espace et photographie mis en espace (...) »⁵

Les œuvres de Constance Nouvel sont à voir comme une invitation au voyage ; un voyage qui nous incite à libérer notre regard et notre imagination. C'est entre ces espaces réels et espaces suggérés, à travers ces allers-retours que le spectateur se retrouve immergé au cœur de ce travail. Notre œil opère des glissements entre ces deux espaces au point de les confondre. S'agit-il de prendre de la distance avec la photographie ou au contraire de plonger à cœur ouvert au sein de l'espace photographique ? Une chose est certaine : le spectateur n'est pas passif, il devient acteur de ses œuvres. Le spectateur se retrouve alors mobilisé autant physiquement que mentalement. La frontière entre l'espace réel et l'espace imaginaire de la photographie s'estompe, nous laissant flotter dans un nouvel espace ou dans un entre-deux. Pour Constance Nouvel, il est important que le spectateur puisse se projeter au sein de son œuvre et cherche à renouveler sa position et son regard : « Est-ce qu'il est dans l'image, est-ce qu'il regard l'image comme objet ? Le jeu est de comprendre comment tirer ce spectateur du réel vers des rapports d'abstraction, vers des idées du réel. »⁶ c'est cette idée du jeu qui permet à l'artiste de s'adonner à une liberté de choix.

¹ **Dubois, Philippe.** *L'acte photographique*, chapitre 6 « L'art est-il devenu photographique? », Nathan [Série cinéma et image], 1990, p.224

² Ibid. p. ...

³ **Quentin Bajac.** *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*, p.71, édition Gallimard, 2010

⁴ **Pigeat, Anaël.** « Constance Nouvel. Derrière les images », publié dans *Artpress2 La photographie, un art en transition*, n° 34, août-sept-oct 2014, p.60

⁵ **Benoit, Guillaume.** « Constance Nouvel – Entretien », 31 Juillet 2019 [<https://slash-paris.com/articles/constance-nouvel-entretien>]

⁶ Texte accompagnant l'exposition *La photographie à l'épreuve de l'abstraction*, dans le cadre du Festival Normandie Impressionniste, rédigée par Véronique Souben, Coralie Dupinet et Juliet Debeer, d'après les textes du catalogue, 2020

Je suis attachée à une photographie subjective. Cet attachement passe d'abord par les sujets photographiés mais il s'est déployé d'avantage avec la possibilité de l'abstraction au sein de la photographie: une part qui reste faible dans mon travail mais qui a marqué une nouvelle approche de l'image photographique, une nouvelle approche de comment photographier autrement. Sans nier le rattachement au réel mais sans pour autant y être amariné, cette nouvelle approche a été la découverte d'une autorisation de percevoir et imaginer ce qu'on veut, ce qu'on souhaite même si la lecture peut rester influencée par des éléments.

La photographie c'est transformer le réel. On transpose des idées, des valeurs, des sentiments, etc à travers ce que nous photographions, comment nous photographions, comment on restitue. Cette transformation est passée par une expérimentation avec le médium photographique qui m'a prouvé que l'image n'est pas figée. C'est participer ainsi à une forme d'émancipation d'un usage classique de la photographie.

La photographie a élargi notre vision de ce qui mérite d'être regardé, ainsi tout peut être observé, photographié, transformé. La photographie ce n'est pas uniquement une expérience personnelle. Comme toutes autres formes d'art, le spectateur a un rôle. mais quand il s'agit du passage de l'image à l'objet, le spectateur a un rôle actif: le corps du spectateur est important dans l'activation de l'oeuvre. C'est ainsi conférer un autre statut au spectateur, celui-ci prend part à l'oeuvre.

OUVRAGES :

- Bajac, Quentin.** *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*, Gallimard [collection Découvertes Gallimard n°559, Série Arts], 2010, 160 pages
- Baldner, Jean-Marie Baldner et Vigouroux, Yannick.** *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Isthme Eds [collection Pôle Photo], 2005, 87 pages
- Bazin, André.** *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les éditions du cerf [collection Septième Art, n°60], chapitre I « Ontologie de l'image photographique », pp. 9-17, 1994
- Cheroux, Clément.** *Fautographie*, Yellow Now, 2012, 190 pages
- Cohen, Lynne.** *No man's land*, Thames & Hudson, 2001, 160 pages
- Dubois, Philippe.** *L'acte photographique et autres essais*, Nathan [Série cinéma et image], 1990, 309 pages
- Gadonneix, Marina et Delbecq, Marcelline.** *Landscape*, RVB Books, 2011, 88 pages
- Geimer, Peter.** *Images par accidents, une histoire des surgissements photographiques*, Les presses du réel [collection Perceptions], 2018, 336 pages
- Higgnings, Jackie.** *Pourquoi ceci n'est pas une photo ratée, la photographie contemporaine expliquée*, Marabout, 2014, 224 pages
- Lenot, Marc.** *Jouer contre les appareils, de la photographie expérimentale*, Éditions Photosynthèses Arles [collection Argentique], 2017, 224 pages
- Nouvel, Constance.** tous les textes et entretiens, disponibles sur le site de l'artiste. [https://www.constancenouvel.fr/crbst_146_m.html]
- Mulas, Ugo.** *La photographie*, Le Point du Jour, 2015, 180 pages
- Shore, Stephen.** *Leçon de photographie*, Phaidon, 2010, 136 pages
- Sontag, Susan.** *Sur la photographie*, Christian Bourgeois éditeur [collection Énonciations], 2008, 288 pages

REVUES PAPIER ET EN LIGNE :

Artpress. *La photographie. Pratiques contemporaines*, Hors-série n°52, novembre 2019.

Artpress2. *La photographie, un art en transition*, n°34, août-septembre-octobre 2014

Benoît, Guillaume. « Constance Nouvel – Entretien », 31 Juillet 2019 [<https://slash-paris.com/articles/constance-nouvel-entretien>]

Bonn, Sally. « Constance Nouvel. La photo est dans la boîte », paru dans Artpress n°473, Janvier 2019

Salmeron, François. « La photographie, image tangible du réel? », initialement paru dans le hors-série de la revue Point contemporain Autour de l'image, 2018, (consulté en Octobre 2020) [<https://pointcontemporain.com/la-photographie-image-tangible-du-reel/>]

Lenot, Marc. « Jouer contre les appareils, pour une définition de la photographie expérimentale », 2014, pdf consulté en Octobre 2020 [https://www.academia.edu/7693919/Jouer_contre_les_appareils_pour_une_d%C3%A9finition_de_la_photographie_exp%C3%A9rimentale]

Souben Véronique, Dupinet Coralie et Debeer Juliet. Journal d'exposition *La photographie à l'épreuve de l'abstraction*, dans le cadre du Festival Normandie Impressioniste, consultable en ligne sur le site du FRAC Rouen, 2020 [<http://www.fracnormandierouen.fr>]

VIDÉOS :

KINDL. *Centre for Contemporary Art, Berlin. Dirk Braeckman – KINDL (Berlin)*, Pin-temps 2020, 5mn03 [<https://vimeo.com/dirkbraeckman>]

Le Point du jour, Centre d'Art éditeur. *Constance Nouvel*, Juillet 2019, 5mn56 [<https://vimeo.com/346898084>]

Le Point du Jour, Centre d'Art éditeur. *Marina Gadonneix: la couleur moyenne de l'univers*, Mars 2016, 6mn09 [<https://youtu.be/h1DOASvm5ls>]

Aline Darras
Mémoire de fin d'étude
2020-2021

Réalisé à l'École Supérieure d'Arts et Médias de Caen/Cherbourg
Merci à Juliet Bates et Maxence Rifflet

