

[Vacillement]

[Vacillement]

Romain VERNEDE

[Préambule]

J'aurais aimé être initié à l'art tout jeune!

Recevoir un fort capital culturel¹ en plus d'un premier appareil photo pour mes 5 ans...

Mais à la place j'ai eu des Légo!

Mon père était photographe amateur. Je détestais poser pour lui, même s'il n'avait en rien l'approche d'Irina Lonesco ou Sally Mann dans son rapport au corps, à l'enfant, à la nudité.

A 23 ans j'ai acheté un premier appareil photo. Ma formation s'est faite via internet chaque soir des cinq années de mon contrat avec l'armée de l'air.

A 30 ans j'ai passé le concours d'entrée à l'ESAA, pour me retrouver en première année, soit.

J'avais envie de sortir de ma zone de confort et d'apprendre; sans quoi j'aurais sûrement arrêté la photographie.

L'écriture venait en support de mon travail photographique, sans être utilisée comme médium à part entière : elle n'était pas autonome et comme les moralistes, j'espérais que les mots sauveraient l'image².

Je vous propose de revenir chronologiquement sur un processus d'écriture qui donne deux couleurs bien distinctes à ce mémoire. Plutôt qu'opposées, elles sont complémentaires. La première écriture, appelée « snapshot », remplace les instantanés que je pouvais faire avec mon smartphone. Je laisse désormais celui-ci dans ma poche et vis pleinement le moment présent : c'est un memento sensible qui relate des moments de vie.

Avec cette pratique légère j'ai découvert le plaisir d'écrire. Pour commencer j'ai noté de nombreux mots clés que j'agrémentais d'une succession de verbes à l'infinitif. Cette méthode m'a permis de mettre un mot après l'autre comme on apprend à marcher. Cela manquait de rythme et le ton assertif donnait une certaine astringence à la lecture.

Ensuite, j'ai transformé les affirmations en questions pour ouvrir ma réflexion : les phrases se sont allongées. Le processus d'écriture, s'il n'était pas plus facile, devenait plus fluide.

J'ai également pris conscience que l'informatique via la fonction copier/coller influait directement sur ma manière d'écrire. Il m'est impossible de structurer ma pensée d'une seule traite quand j'écris à la main et je ne peux plus me passer d'un logiciel de traitement de texte.

Le « processus snapshot » est maintenant autonome, il est également le point de départ et la colonne vertébrale et de ma seconde écriture.

Je construis cette seconde écriture à partir de mes expériences de vie. Parfois anecdotiques, elles me servent de prismes pour mettre en perspective ma pratique artistique et mon rapport à la société. Cette manière de procéder emprunte à la liberté de ton d'Howard S. Becker³. Elle me permet de trouver un équilibre entre réflexivité et égocentrisme. Ma recherche est ainsi alimentée par l'apport des sciences sociales. Elles me permettent de comprendre les mécanismes qui lient l'humain à son environnement et aux objets.

L'expérience et les théories proposées par les artistes qui jalonnent l'histoire de l'art me servent également à construire mon propre parcours. Comme elle est issue des snapshots

qu'elle précise et développe, cette seconde écriture a volonté à rester aussi simple que précise.

Le travail d'écriture n'aurait pas pu se faire sans lecture. Mon regard sur la photographie a réellement changé suite à l'étude de la « Chambre claire »⁴ de Roland Barthes.

Ce livre m'a permis de comprendre les enjeux de la photographie; de débiter une réflexion personnelle sur ce médium alors que j'en étais « seulement » utilisateur auparavant.

Le « seulement » n'est pas réducteur, il marque un changement de pratique : j'utilisais la photographie pour illustrer une pensée, figer une idée, je n'avais « seulement » pas idée des mécanismes que j'activais inconsciemment. L'autre livre clé auquel j'emprunte est « Sur la photographie »⁵ de Susan Sontag.

L'ordre de lecture est libre, sans chronologie à respecter. Il n'y a pas non plus de hiérarchie d'une couleur d'écriture à l'autre : l'objet mémoire devrait être envisagé comme une expérience où le lecteur décide de ce qu'il garde comme de ce qu'il remise.

Il est en équilibre précaire entre une écriture naissante et une production plastique en pleine mutation : c'est un vacillement.

[Le rapport aux autres]

La lecture de « La chambre claire » de Roland Barthes n'a pas été anodine.

Des nombreuses notions développées dans cet essai, il en est une qui surgit avant chaque portrait que je réalise : Barthes explique que le croisement de quatre imaginaires provoque chez la personne photographiée un sentiment d'inauthenticité.

Elle serait « celle qu'elle se croit, celle qu'elle voudrait qu'on la croit, celle que le photographe la croit, celle de qui il se sert pour exhiber son art.»¹

La nature du rapport à l'autre est importante à mes yeux, j'y suis d'autant plus sensible que je base la mienne sur la bienveillance. Qu'en est-il dans le travail ou la création? Cette prise de conscience pose une question d'éthique².

J'ai envie de photographier des hommes et des femmes et j'utilise l'appareil photo comme interface pour aller à leur rencontre. Je veux leur apporter autant qu'ils me donnent, comme d'autres photographes humanistes l'ont fait avant moi.

C'est avec une approche bienveillante que Martin Schoeller rencontre des SDF qu'il photographie de front, sans chercher à marquer leurs traits ou à les rendre beaux. Il les montre tels qu'il les rencontre, avec la même attention que pour ses portraits de chefs d'État et de célébrités.

Il utilise sa notoriété et ses portraits pour lever des fonds en vue de construire un lieu de distribution de nourriture pour sans-abris à Hollywood³.

Lee Jeffries photographie également des SDF mais avec une méthode inverse : en utilisant le close-up⁴ il exagère des traits de visages déjà marqués que son usage agressif de la post-production renforce.

Si le résultat est de prime abord saisissant, il reste une sensation de malaise : l'image obtenue n'est plus tant un portrait de SDF qu'un portrait des imperfections, rides, et autres contusions de SDF. C'est un portrait du matériau SDF!

Je ne me pose pas en police du bon goût en comparant ces deux artistes, je cherche des limites, des repères qui me permettent de créer mon juste milieu.

La question du rapport à l'autre se pose également quand on inverse les rôles : quelle est la nature de l'invitation, quand on me demande pourquoi je n'ai pas pris mon appareil photo, à un évènement lambda...

Comme je ne sais pas encore apporter plus que l'on me donne, je préfère m'intéresser indirectement à l'humain : je dresse une liste exhaustive des traces et empreintes qu'il laisse et qui parlent de lui en son absence.

[Le studio photo]

A quand remonte votre dernière visite chez un photographe?

A quoi ressemblait son studio?

Il y a le studio du photographe de portrait pour les photos d'identité, le photomaton qui est son pendant automatisé, mais il y a aussi le studio du photographe de mode que l'on rencontre dans *Blow-up*¹ de Antonioni : on y voit une décoration minimaliste et futuriste, des assistants et des stylistes en plus d'un photographe qui maltraite un groupe de jeunes femmes lors d'un shooting de mode qui semble interminable. Ces studios à la personnalité bien différente ont en commun d'être installés en intérieur, d'être immobiles. La photographie de studio est parfois perçue comme utilitaire : sur un fond neutre immaculé...froide.

Ne pourrait-on pas envisager le studio sous une autre forme, plus théorique?

Dans sa série « Hommes du XXe siècle », August Sander photographie des individus dans leur « environnement d'origine ». La prise de vue se fait in situ : le sujet humain au premier plan pose devant un arrière-plan censé lui correspondre². François de Smet explique que « nous ne pouvons physiologiquement pas nous dispenser de donner du sens à tout ce qui nous entoure »³. Ici chaque regardeur crée une narration qui lui est propre en fonction de ce que Sander lui donne à voir.

En 1985 Richard Avedon⁴ publie « In the American West », travail qui peut faire écho aux portraits de Sander. Dans cette

série Avedon photographie en plan américain des « gens ordinaires », de l'Ouest américain rural, devant un fond blanc immaculé.

Ce qui différencie à première vue ces travaux, c'est l'ajout d'un fond blanc directement scotché sur le décor : sur les murs des fermes, des étables, chez le modèle. Avec ce fond blanc, ce « presque rien », Avedon diminue l'impact visuel de l'arrière plan en installant un contraste dans le niveau d'information qu'il donne à voir : l'aplat de blanc apporte une douceur que le sujet humain fracasse! Le « presque rien » est en fait un catalyseur d'attention. L'interprétation du regardeur est toujours possible mais celle-ci est moins ouverte.

Myong Ho Lee⁵ tend une toile blanche derrière des arbres au sein de clairières et de champs. Son cadrage inclut l'arbre, la toile et ce qui se trouve autour. Il opère une mise en abîme du dispositif photographique.

Cette toile blanche comme les fonds blancs d'Avedon, recentre le regard sur le sujet. Elle nous dit où regarder, mais ne remplissant pas tout le cadre, elle laisse une ouverture sur l'environnement immédiat de l'arbre.

L'artiste introduit un décalage dans la manière d'appréhender le sujet. Les arbres, objets naturels, sont photographiés sur un fond neutre à la manière des photographies de catalogues publicitaires. Il emprunte aussi à la photo d'identité dans la normalisation⁶ de sa prise de vue : avec un éclairage frontal sans ombres marquées, sur fond neutre, le sujet occupant la majeure partie de l'image.

Myong Ho Lee traite une chose à la manière d'une personne⁷. Ces trois méthodes de travail si elles diffèrent dans le résul-

tat qu'elle produisent, partagent « la préparation d'un espace de travail, même dans une dynamique de court terme polarisé sur l'exécution d'une tâche planifiée⁸». Elles ont en commun d'emprunter des outils du studio traditionnel comme le fond neutre. En revanche, c'est la Photographie qui va à la rencontre du sujet sur son terrain même si celui-ci n'est pas montré directement.

Je m'aide de ces séries et des questions qu'elles soulèvent pour nourrir ma production à venir : pour aller vers l'installation et repenser le rapport humain/objet. J'en retiens la possibilité d'isoler de son environnement tout objet naturel, artefact ou humain à l'aide d'un simple fond blanc. Il y a neutralisation des repères spatiaux et temporels.

Est-ce qu'une simple feuille de papier machine, placée derrière un caillou, peut bousculer 182 ans de photographie?

[Rigueur et maîtrise]

Pour me démarquer professionnellement j'ai appris le collodion humide. Cette technique photographique inventée en 1851 consiste à rendre photosensible une plaque de verre. Il en résulte une épreuve unique appelée ambrotype. Cette technique, très peu utilisée de nos jours, reste captivante aux yeux du public. Le traitement médiatique¹ de ce procédé suit un schéma assez simple : la technique est longuement décrite, saupoudrée de mysticisme, le photographe qualifié d'alchimiste, et l'on n'évoque qu'à peine la nature de ce qui est photographié. C'est un joli tour de magie.

Je vais clarifier ici les notions de maîtrise et de rigueur dans la photographie à l'aide d'une oeuvre centenaire.

Marcel Duchamp dès ses premiers Ready Made rend la maîtrise technique obsolète. Il présente son « Porte bouteilles² » en 1936, objet industriel acheté vingt ans plus tôt dans une quincaillerie. S'il réalise l'achat de l'objet c'est sa sœur qui le signe selon des instructions précises. L'instauration de l'objet dans un contexte non utilitaire crée l'œuvre.

Il n'y a pas d'effet spécial produit par l'artiste pour rendre l'entreprise saisissante ; « juste » un pas de côté. Le déplacement, dans le sens de déménagement, du porte bouteille à son lieu d'exposition paraît débarrassé de toute technique. Il a cependant fallu une enfance entière pour apprendre chaque mouvement qui le compose.

Si l'on demandait au public de décrire l'ensemble d'une séance

photo du porte bouteilles, les réponses se focaliseraient sur l'action photographique et occulteraient sûrement la part de manutention de l'objet.

Je veux avancer l'idée que la photographie, qu'elle soit sur plaque de verre ou réalisée avec un smartphone, ne peut être débarrassée du spectre de la maîtrise technique. Elle fait appel à une interface mécanique entre l'homme et son environnement qu'il faut apprendre à utiliser. James Gibson introduit la notion d'affordance ou « relation entre les propriétés de l'animal et les propriétés de l'environnement.[...] Cette opportunité d'action ne peut être perçue que si l'agent par son expérience, par son exploration, a sélectionné les actions opportunes de celles qui ne le sont pas ou moins.»³

Chaque époque voit une évolution dans le savoir à mobiliser pour réaliser une photographie.

Les techniques dites primitives font appel à un opérateur qualifié et expérimenté. Celui-ci est tour à tour chimiste, technicien et photographe pour mener l'opération à bien, quand l'utilisateur de l'iPhone est un « simple » usager : une personne appuyant sur un déclencheur.

Cela n'est rendu possible que par des industries qui travaillent en arrière-plan pour faciliter la prise de vue. Cela fut initié par Eastman Kodak dès 1888 avec son Brownie Camera accompagné du célèbre slogan : "You press the button, we do the rest."⁴

Je remarque qu'en 2018 les smartphones et autres appareils photos offrent la possibilité de faire, de manière automatique et sans connaissance précise de l'utilisateur, une photo nette et bien exposée. Les imprimantes sortent des épreuves lisibles et fidèles à ce que l'on voit sur l'écran.

Produire une photographie dépend moins de la maîtrise que d'une certaine rigueur.

La rigueur est entendue ici comme précision et non pas comme inflexibilité⁵. Elle relève dans sa façon de faire et d'être face au sujet. Cadrer c'est inclure ou exclure des éléments du champ de l'objectif, cela relève de la rigueur. Le cadrage est indépendant de la technique photographique, il est arbitraire et traduit l'intention et l'attention de l'opérateur.

L'écriture et la photographie ont en commun de survivre au geste qui leur a donné naissance, en opposition à l'évanescence de l'oral et de sa relative imprécision. Cette persistance m'intimide encore dans le processus d'écriture car rien ne peut justifier que je sois imprécis : la rigueur dans le choix des mots me semble dépendre uniquement de l'attention et du temps que je leur accorde.

Il en va de même pour la photographie, l'appréhension en moins.

Cette attention rigoureuse apportée au sujet pourrait peut être constituer l'acte le plus important de ma photographie.

Photographier un sujet, et l'ensemble des étapes tournées vers cette tâche, est peut être juste un moyen de focaliser mon attention de manière rigoureuse : la photographie deviendrait un moyen plus qu'une finalité.

[L'exhaustivité]

La photographie procède par prélèvement d'échantillons du réel à un moment donné : elle pourrait être le médium de l'exhaustivité par excellence.

La question de l'exhaustivité peut porter sur différents moments du processus photographique, dans ce texte je vais tenter d'en dresser une liste complète pour amorcer ensuite une réflexion sur l'idée de série et de quantité.

En 1932 se forme le « Group f/64 » qui appartient au mouvement de la « straight photography » ou photographie pure. Edward Weston qui en était un des membres fondateurs, voulait que « l'appareil photo soit utilisé pour enregistrer la vie, pour restituer l'essence et la quintessence même d'une chose, qu'il s'agisse de métal poli ou de chair vibrante»¹.

Cette recherche d'objectivité était garantie par le respect de règles et procédures. Notamment par le rejet de tout effet de flou sur la photographie finale, par la reproduction des négatifs via tirage contact qui exclue toute altération optique et la notion de pré-visualisation que développe Ansel Adams et qui consiste à se représenter l'image finale avant d'avoir réalisé la prise de vue².

Est-ce que cette recherche d'objectivité « absolue » tend vers une forme d'exhaustivité? Dépendrait-elle de la netteté de la photographie?

Si Edward Weston avait défocalisé sa lentille contrairement à son habitude et ses principes, le regardeur expérimenterait un certain « niveau d'illisibilité » de la photographie.

Cela ne modifierait pas la scène en elle-même, seulement sa représentation. Une photographie entièrement floue est aussi riche que son itération nette.

Je veux dire qu'un caillou est un caillou, qu'il soit net ou flou ne change rien à sa nature. Cela ne le rend pas absent de la scène non plus, seule son identification est plus ou moins facilitée :

« Nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, et effectivement re-présenté, c'est à dire rendu présent dans le temps et dans l'espace.»³

Le regardeur peut être déçu si ce qu'il voit sur la photo ne correspond pas à ce qu'il en attendait.

Il me semble donc important de différencier la lisibilité de l'exhaustivité.

Nick Ut⁴ est connu pour sa photographie dans laquelle on voit Kim Phuc enfant, nue et en pleurs sur une route suite au bombardement de son village avec du napalm.

Cette photographie nous montre le chaos d'une guerre lointaine qui atteint les civils, elle donne un visage aux survivants d'une exaction, elle illustre la détresse mais elle ne nous dit rien de l'odeur des corps calcinés. «C'est le texte écrit dessous qui la fait parler»⁵, qui nous donne le contexte, la photographie « remplit les vides de nos images mentales du présent et du passé»⁶.

Cette photographie fait partie des nombreux documents, images fixes et animées, qui font de la guerre du Vietnam le premier conflit médiatisé⁷, bien avant la première guerre du Golfe⁸.

Quelle image vous viendrait en premier si je vous demandais d'illustrer mentalement la guerre du Vietnam?

Combien d'images différentes obtiendrais-je si je posais la question à un échantillon de mille personnes?

Combien d'images faut-il faire d'un évènement festif ou funeste pour estimer que celui-ci est suffisamment couvert?

Ces interrogations introduisent la dernière partie de cette étude sur l'exhaustivité.

Plus précisément elles posent la question du nombre d'items nécessaires à l'élaboration d'un travail sériel, elles concernent tout projet indépendamment du médium utilisé.

Je vais m'aider de l'oeuvre de Roman Opalka pour interroger la notion même d'exhaustivité, du travail de Bernd et Illa Becher pour la manière de montrer un travail sériel et de Carl Andre qui propose plusieurs itérations d'un même travail.

Opalka « en 1965, [a] défini un concept concernant l'image du temps irréversible de la durée d'une existence, durée visualisée par la suite des nombres de 1 à l'infini [qu'il peignait] depuis»⁹.

Un corollaire de son protocole pourrait être qu'un humain dont l'espérance de vie est mathématiquement finie s'attèle à une tâche infinie.

Son projet était voué à l'échec dès le départ, et le résultat de toute une vie de travail le prouve.

Cette proposition cynique et tautologique n'est vraie qu'à partir du moment de sa mort.

Opalka dans son sacerdoce s'est rapproché à chaque instant de sa vie du but qu'il s'était fixé : approcher l'infini.

Je garde de cet exemple la liberté d'entreprendre une tâche (une mission) fût-elle non raisonnable et d'y consacrer le temps nécessaire pour la mener à bien.

Le travail d'Opalka me touche précisément pour sa liberté de

se lancer dans une tâche qui échappe au raisonnable et qui a occupé ce que je considère de plus précieux soit une vie entière, et de s'en saisir de la manière la plus libre.

Cette conscience de la liberté que peut prendre un artiste est également enrichie de l'expérience des Becher. Ils utilisaient des protocoles de prise de vue stricts, semblables à ceux du groupe F/64 cité plus haut, même s'ils se revendiquaient d'une filiation avec August Sander¹⁰.

Les Becher ont consacré la majeure partie de leur vie à photographier des bâtiments en souffrance, ce qui représente une somme conséquente de clichés.

Je pose la question de la fin de l'accumulation des documents qui constituent une série : quand est-ce que cela suffit? Howard S Becker propose que « c'est assez quand l'ensemble de ceux qui peuvent s'exprimer sur la question s'accordent pour estimer que c'est assez »¹¹. Seuls les Becher, en tant qu'artiste pouvaient en décider ici. Nadine LABEDADE¹² a listé et classé leurs travaux par type en détaillant le nombre de clichés et séries associés:

- Tours de réfrigération. 6 séries de 9 photos.
- Hauts fourneaux. 5 séries de 12 photos.
- Silos à céréales. 3 séries de 12 et 3 séries de 15 photos.
- Usines de traitement. 3 séries de 15, 2 séries de 16 et 1 série de 12 photos.
- Chevalements, 1972-1983. 3 séries de 12, 10 séries de 15 photographies.
- Gazomètres. 1 série de 9, 1 série de 12 et 3 séries de 15 photos.
- Gravières. 1 série de 15 photos.
- Châteaux d'eau, 1970-1998 3 séries de 15, 4 séries de 9 et 1 série de 12 photos.

- Paysages industriels. 41 photos.

Ce travail d'inventaire met en exergue la quantité produite de documents. Se pose aussi la question du nombre de clichés à montrer au sein d'une même série. Comme on peut le voir dans cette liste, leurs typologies étaient composée de l'assemblage de 9, 12 ou 15 photographies du même type de bâtiment et respectait à chaque fois une composition en trois lignes.

Je retiens que face à l'accumulation importante de documents, il est possible de n'en montrer qu'une fraction sans enlever à la qualité et à la force d'un travail sériel.

Je profite qu'ils aient reçu le Lion d'or de sculpture à la Biennale de Venise en 1990¹³ pour amorcer un rapprochement avec les « 142 tin square » de Carl Andre¹⁴.

Je m'intéresse ici à la porosité des medium : La photographie *a priori* vernaculaire devient sculpture chez les Becher quand la « presque deux dimensions » des sculptures sous forme de carrés d'étain de Carl Andre renvoie aux photographies sur plaque de fer du milieu du XIXe siècle. La photo emprunte au volume de la sculpture quand cette dernière se libère de son épaisseur et retourne au sol. Mais revenons à la série et à son exhaustivité.

Pour avoir un aperçu du travail de Carl Andre j'ai fait le choix d'utiliser le site web Artnet qui se décrit comme la « première ressource pour le marché de l'art international et la principale destination pour acheter, vendre et rechercher des œuvres en ligne depuis 1989 »¹⁵.

Le prisme du livret de vente me semble pertinent car il sort du schéma du catalogue d'exposition, de l'exposition elle-même ou de la rétrospective. Ici se côtoient virtuellement des pièces créées en 1963 comme en 2016 et nous sommes face à 549

résultats tout médium confondus¹⁶. 142 TIN SQUARE n'est pas la première itération qui consiste en l'alignement au sol de plaques de métal. En 1968 Carl Andre avait déjà proposé 100 Copper Square (in 100 parts) ou encore 16 Tinned Copper Square (in 16 parts) en 1972.

La notion d'exhaustivité permet ici d'interroger le minimalisme : combien de plaques de métal faut-il pour considérer son projet comme satisfaisant et combien de plaques enlever à cette satisfaction pour que le propos soit toujours pertinent?

[Les objets]

Comme je l'ai évoqué dans le préambule, j'ai profité de mon temps libre militaire pour m'initier à la photographie, j'ai aussi fait le choix d'utiliser la quasi totalité de mes soldes pour m'équiper sérieusement, j'étais prêt à affronter tous types de situations, et pourquoi pas une clientèle! J'ai conservé ce matériel que j'ai mis à profit lors de ma reprise d'études.

Pour financer celles-ci, comme beaucoup de mes collègues étudiants, j'ai dû trouver un travail compatible avec les cours qui ont lieu en journée : je me suis tourné vers un poste d'assistant d'éducation dans un lycée proche de mon domicile. Ce job, en plus d'être précaire, n'est pas très rémunérateur.

Aussi quand des types sont venu cambrioler mon domicile, je me suis retrouvé face à ce qui me restait : des habits, les sauvegardes informatiques et surtout face à l'absence de l'équipement qui avait dicté ma façon d'agir, d'être et d'acheter pendant de nombreuses années. Je réalisais que pour financer ce matériel j'étais moins sorti, j'avais vu moins de monde et j'avais focalisé toute mon attention et mes économies à cette fin.

Le dépouillement post cambriolage fut d'abord vécu avec colère et un sentiment tenace d'injustice. Par la suite j'ai dû faire des choix dans l'équipement à reconstituer, en tenant compte de mes besoins précis et en me tournant vers le marché de l'occasion par manque de moyens.

Comme l'opération s'est déroulée sur plusieurs années, je me suis lentement déshabitué de vouloir ce dont je n'avais pas besoin. C'était d'abord vrai pour le matériel photo puis cela s'est propagé au reste : je dé-consommais!

J'appréciais ce qui restait, j'ai aussi appris à regarder les objets différemment. Principalement les objets d'occasion, ceux qui ont servi et dont on se sépare. Ils ne sont souvent plus dans leur condition initiale suite à leur manipulation antérieure et c'est là que je porte mon attention.

Plus précisément sur « les choses personnalisées [qui] ne sont pas détachées de la personne qui se les est appropriées mais [qui] étendent sa surface et garantissent son maintien»¹ également sur les choses modifiées par l'usage : je pense au manche de la pioche poli par la main calleuse de mon grand-père paysan, au porte-clé de votre voiture peut-être orné d'un colifichet ou à la chaussure échouée seule au bord d'une route quelconque.

Il s'agit d'être étonné avec la même intensité qu'un enfant qui découvre un objet alors mystérieux, de voir avec un regard neuf.

J'utilise la photographie pour « m'approprier les objets photographiés »², ainsi je « possède » sans sur-consommer. Cela me permet de les manipuler, de prendre le temps d'en faire l'expérience moins pour leur fonction que pour ce qu'ils sont : leur matière et leur manière d'être des objets. A la fin de la séance de prise de vue, je me sens libéré de les rendre.

[Les fantômes]

Il y a eu cette fois où j'allais à La Poste pour déposer un colis: l'agence était saturée comme souvent et le ballet agité des entrants-sortants semblait cristalliser le manque de temps de l'ensemble du village.

Quand ce fût à mon tour de sortir, la porte automatique demeura fermée. Je reculais puis m'avançais à nouveau, rien! Je fis ce mouvement de main ridicule pour faire « coucou » au détecteur, pas plus... Une dame fit mine de sortir et la porte coulissante obéit. Amusé, je lui emboitais le pas puis fis demi-tour pour entrer à nouveau et la porte répéta son caprice. Sur le chemin du retour je me rappelais du film « Silent Hill»¹ du trouble de la mère et sa fille qui à la fin du film rentrent dans un « chez elles parallèle » où elles ne peuvent pas interagir avec le mari et père qui sent pourtant leur présence et vice versa.

Ce trouble est aussi présent dans « Sixième sens»². Bruce Willis pense voir des morts et interagir avec eux alors qu'il est le mort dans un monde de vivant. Ces deux films m'avaient touché et interrogé sur la manière que l'on a d'être au monde et de se sentir vivant.

Pour Jacques Derrida « un spectre c'est à la fois visible et invisible[...] une trace qui marque d'avance le présent de son absence»³ et Sébastien Rongier de compléter que «le mode d'être du fantôme consisterait à rendre visible un vacillement entre une absence et une présence»⁴. Je retiens le mode d'existence du fantôme plutôt que sa nature binaire : morte ou vivante.

Les objets peuvent-ils devenir des fantômes?

J'entends le « vacillement » décrit par Rongier comme un lien entre deux univers qui coexistent : le premier qui est un état

attentif et le second un état non attentif.

Face à ce que l'on vit à chaque instant, le vacillement est le point d'initiation, le déclencheur :

C'est l'attention au poids de la pomme de terre que l'on sélectionne au super marché; c'est sentir la poussière qui l'enveloppe et se détache au passage de nos doigts et qui les marque; les aspérités qui la rendent unique et se rendre compte qu'elle a une odeur qui lui est propre. On peut aussi prendre une pomme de terre au hasard, la jeter dans un sac et continuer ses courses. Chacun opère à sa manière, il n'y a pas de jugement de valeur, pas plus que de prosélytisme.

Mon travail serait le pivot qui opère le passage vers l'état attentif.

Je crée des fantômes quand les objets que je photographie mettent l'observateur dans cet état attentif, quand ils se rappellent à lui plus tard, quand il pensait les avoir oublié.

[Le terrain]

J'ai précédemment défini ma conception du studio photographique que je résume ici par l'utilisation d'un fond neutre qui décontextualise un sujet de son environnement. Je m'intéresse ici à la notion de terrain à travers une expérience récente.

Cette expérience répond à l'invitation par l'Université d'Avignon, en partenariat et en ses lieux avec le festival de musique des Transmusicales de Rennes, de construire un projet avec pour thématique le public. Comme je ne connaissais ce festival que de réputation, je décidais de l'étudier pour en saisir ses spécificités, ses enjeux et trouver un début de piste pour la proposition.

J'accompagnais les chercheurs du programme scientifique Galerie de Festivals (GaFes) qui ont pour objectif l'étude des pratiques culturelles et festivières¹. Leurs chiffres et statistiques me permettaient de construire une première image mentale du public que leurs sociogrammes venaient renforcer. J'utilisais Google, Instagram et Facebook pour préciser cette image mentale encore incomplète. Je réalisais que ce festival de musique était documenté principalement par l'image, très peu par la vidéo et encore moins par le son. Cela fait écho à la proposition de Gunther Anders qui considère que « le monde, s'est transformé en fantôme depuis qu'il ne nous parvient plus qu'en images.[...] Lorsque que nous vivons « le monde in effigie », c'est l'image elle même qui est l'évènement »².

La relative pauvreté des documents trouvés sur le web contraste

avec les dispositifs de création d'une mémoire commune mis en place par l'association des Trans. Le premier dispositif se trouve sur le site officiel³. L'onglet « histoire de publics » permet aux festivaliers de raconter un « souvenir intimement lié à un artiste ou un groupe »⁴ sous forme de texte.

Le second dispositif est réalisé par l'Association Trans Musicales (A.T.M) qui met en ligne mémoires de TRANS. C'est « le projet patrimonial des Rencontres Transmusicales qui retrace aujourd'hui l'ensemble de la programmation depuis les débuts du festival en 1979 [...] et qui est voué à s'enrichir en photos, vidéos et extraits audio au gré des négociations avec leurs différents créateurs. »⁵

Enfin l'onglet Objets trouvés⁶ devenait le point d'entrée à mon projet : il me permettait d'aborder le public indirectement en m'intéressant à ce qu'il perd en festival.

Si j'avais un début de fil conducteur pour ma proposition, il restait de nombreuses questions logistiques et organisationnelles. La principale était de savoir si je pouvais m'installer *in situ* pour travailler à proximité du public et de l'espace dédié aux objets perdus, on m'assura que oui.

Le second point qui me mobilisa jusqu'au matin du départ, fût de savoir quel équipement apporter. Le minimum, par soucis de mobilité dans le train, mais surtout l'essentiel car je me projetais à 700km de l'atelier. Je comptais sur une source de lumière, du papier blanc en rouleau, un appareil photo et ses objectifs, les trépieds idoines, du stress et mon expérience.

La proposition était d'intervenir au sein du hall 5, pour y installer un studio photographique. Sur place je collecterai l'image de l'ensemble des objets trouvés pendant 3 nuits consécutives, du jeudi au samedi de 19h30 à 5h environ.

Cette production de documents sur le terrain est la première étape de mon travail. La seconde étape reste ouverte aux possibilités qu'offre une exposition, celle-ci devient un autre terrain. A mesure que l'évènement approchait, la quantité de mails et d'interlocuteurs augmentait. Les questions logistiques se réglèrent à chaque échange, j'étais impressionné par l'efficacité de chacun, mon stress diminuait d'autant. J'avais carte blanche, accès à tous les stands, des pass-médias pour circuler dans le festival gratuitement, trains et hôtel étaient réservés d'avance. Tout était parfait!

Sauf qu'arrivé dans le hall 5, dont la superficie avoisine les 7192 m², je ne trouvais pas et n'arrivais pas à joindre « Monsieur J » qui devait me montrer où m'installer.

Pire! Quand nous nous rencontrâmes de longues minutes après, il me dit qu'il n'était pas au courant de ma venue et encore moins de mon besoin d'espace pour travailler...

Après que d'autres longues minutes furent écoulées, il me dégota un accès derrière le comptoir d'un bar dans un box qui ne servait pas à l'évènement : une sorte de couloir en enfilade loin des 9m² prévus.

Vers 22h je rencontrai l'équipe des « objets trouvés » qui m'informait qu'il n'y avait aucun retour, j'eus la même réponse à 23h puis minuit.

Je n'avais que trois soirées pour intervenir, le temps passait vite et le terrain modifiait le scénario parfait que j'avais imaginé, sûrement pour me rassurer. Cette tension faisait toute la force du projet et le plaisir que j'y prenais : la succession d'imprévus secouait la tranquillité pantouflarde d'un projet trop bien calé en amont.

J'espérais mollement la présence de clés dans les objets trouvés? Il n'y avait même pas d'objets trouvés! Mais le terrain offrait une possibilité bien plus riche : j'accédais aux clés de voitures des Capitaines de soirée avec leur cohorte de dou-dous, portes-clés abîmés et décorations improbables...

Jeudi, minuit passé, marquait le début concret de mon travail. Je passais une partie de la nuit à photographier séquentiellement les 70 trousseaux accrochés sur un tableau numéroté pour éviter les erreurs d'attribution. La séquence de travail était la suivante:

- Prélever un trousseau.
- Le transporter au studio situé à 20m du stand.
- Le poser sur le fond blanc.
- Déclencher la prise de vue
- Réintégrer le trousseau sur son clou numéroté.

Le vendredi je décidais d'installer mon studio directement derrière le stand des Capitaines de soirée pour gagner du temps sur chaque aller-retour : je photographiais 140 trousseaux. J'étais également au contact du public et des personnels du festival.

Le samedi je répétais l'installation et photographiais la même quantité de trousseaux plus rapidement. Je m'occupais ensuite des objets trouvés et dégageais du temps pour faire plus ample connaissance avec l'équipe en charge des Capitaines de soirée/objets-trouvés.

La confiance s'était installée dès le jeudi quand ils m'avaient confié les clés de voitures que je faisais disparaître le temps d'une photographie. Cela impliquait leur responsabilité en cas

de problème et tout s'était bien passé. Ils étaient tous bénévoles et heureux de rendre ce service à la fois au festival et au public. C'était pour eux une autre façon de vivre l'évènement. Nous discutons de leur travail, et j'étais touché par leurs anecdotes, ils m'autorisèrent à enregistrer une partie de la discussion.

Cet enregistrement sonore de 3min 24s est le dernier document collecté lors de ce séjour. J'abordais ce festival de musique par l'image, et cet enregistrement était une manière de faire revenir le son au coeur de mon projet.

Avec ce retour d'expérience je peux définir le terrain comme suit :

- Il réunit l'ensemble des acteurs qui gravitent autour de lui et ont une influence sur lui autant qu'il a une influence sur eux, un mail de prise de contact avec un régisseur en est une ramification.

- Il est l'endroit où l'ensemble des volontés de l'ensemble des acteurs s'entrechoquent, chacune chargée d'un potentiel (une envie, un besoin, une énergie...) qui va composer avec le potentiel des autres.

- Il n'a pour limite que le cercle d'action de la personne qui lui est la plus éloignée mais qui garde un potentiel sur lui, il n'est donc pas réduit à un espace géographique fini.

[Bibliographie]

[Préambule]

1 BOURDIEU Pierre, 1973, *Les trois états du capital culturel*, article paru dans Actes de la Recherche en Sciences Sociales p. 3 à p. 6. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2007-2-page-43.htm> [consulté le 12 novembre 2018].

2 «A l'inverse, le conservateur qui veut transformer un reportage photographique en oeuvre d'art l'expose sans ses légendes originales », SONTAG Susan, *Sur la photographie*, 2003, Christian Bourgeois éditeur, p. 133.

3 BECKER S Howard, 2016, *La bonne focale*, De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales Éditions La Découverte.

4 BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire*. Note sur la photographie, Gallimard.

5 SONTAG Susan, *Sur la photographie*, 2003, Christian Bourgeois éditeur.

[Le rapport aux autres]

1 BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire*, Gallimard. p.29

2 RAYNAL R, RIEUNIER A, 1997, *Pédagogie: dictionnaire des concepts clés*, ESF éditeurs, La référence à des normes internes, propres et personnalisées, p. 132.

3 DE STEFANI Lucia, in *Time*, 22 décembre 2015 [en ligne] <http://time.com/4148757/homeless-martin-schoeller/> [consulté le 30 septembre 2018] « Beyond the portraits themselves is a greater project inspired by the commitment of Schoeller's friends and volunteers who have worked at GWHFC since its inception: to raise \$200,000 as a down payment on a permanent commercial lot for the coalition to serve their clients in a welcoming structure, rather than on a street corner, which often causes complaints from neighbors and public officials.».

4 JEFFRIES Lee, *Lost angels*, [en ligne] <http://lee-jeffries.co.uk/lost-angels> [consulté le] 31 décembre 2018.

[Le studio photo]

1 THEVENOT Laurent, 1994, *Le régime de familiarité. Des choses en personnes*, Editions Belin, l'espace de travail, p. 95.

2 « L'intention de Sander est de créer une sorte d'inventaire sociologique des types humains, classes sociales et métiers, en évitant les clichés idéalisant ». Fondation Henri Cartier Bresson [en ligne] <http://www.henricartierbresson.org/expositions/august-sander/> [consulté le 02 novembre 2018].

3 DE SMET François, 2017, *Lost Ego*, Presse Universitaire de France.

4 AVEDON Richard, 1984, *In the American West*.

5 Yossi Milo Gallery, Myong Ho Lee, selected works, [en ligne] <https://www.yossimilo.com/artists/myoung-ho-lee/> [consulté le 10 avril 2018].

6 Norme ISO/IEC 19794-5: 2005.

7 THEVENOT Laurent, 1994, *Le régime de familiarité. Des choses en personnes*, Editions Belin, l'espace de travail, p. 87.

8 *Ibid*, p. 95.

[La rigueur et la maîtrise]

1 France 3 région, *Eric Antoine maître du collodion humide*, 23/06/2017, [en ligne] <https://france3-regions.francetvinfo.fr/grand-est/alsace/eric-antoine-maitre-du-collodion-humide-1285547.html> , [consulté le 07 aout 2017].

2 Centre POMPIDOU, *Porte-bouteille*, [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cLz5nr/rajd9ne>, [consulté le 07 aout 2017].

3 LUYAT Marion, REGIA-CORTE Tony, 2009, L'Année psychologique 2009/2 (Vol. 109), *Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept*, NecPlus, p. 14.

4 Filmsnotdead.com, 2011, *You press the button we do the rest*, [en ligne] <https://www.filmsnotdead.com/you-press-the-button-we-do-the-rest-george-eastman> [consulté le] 18 octobre 2018.

5 Larousse.fr, *Rigueur*, [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rigueur/69466> [consulté le 10 aout 2018].

[L'exhaustivité]

- 1 WESTON Edward, circa 1932, « The camera should be used for a recording of life, for rendering the very substance and quintessence of the thing itself, whether it be polished steel or palpitating flesh. [cité par] Lisa Hostetler, 2004, METmuseum, F/64 group, [en ligne] https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm [consulté le 3 janvier 2019].
- 2 ADAMS Ansel, A story of visualisation, [en ligne] https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_2944111535&feature=iv&src_vid=gT-G42cskH4&v=kxLCCZH6LOs, [consulté le 3 janvier 2019].
- 3 BELTING Hans, 2007 [citant André BAZIN], *La vraie image?*, Gallimard, p. 95 .
- 4 UT Nick, Vietnam 1972, World Press Photo, Nick Ut, [en ligne] <https://www.worldpressphoto.org/people/nick-ut>, [consulté le 2 janvier 2019].
- 5 Susan Sontag citant JL Godard à propos de « *Lettre à Jane* »: « Comme toutes les photographies, celle-ci est physiquement muette. C'est le texte qui est écrit en dessous d'elle qui la fait parler. » SONTAG Susan, *Sur la photographie*, 2003, Christian Bourgeois éditeur, p. 134.
- 6 *Ibid*, p. 37.
- 7 PREMONT Karine, 18 mars 2016, Radio Canada- *Aujourd'hui l'histoire*, La couverture médiatique de la guerre au Vietnam, [en ligne] http://ici.radio-canada.ca/emissions/aujourd_hui_l_histoire/2015-2016/chronique.asp?idChronique=401105 [consulté le 3 janvier 2019].
- 8 BADUEL Pierre-Robert, 1993, *Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe*. In: *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°68-69, 1993. Etats modernes, nationalismes et islamismes. p265-274 [en ligne] https://www.persee.fr/docAsPDF/remmm_0997-1327_1993_num_68_1_2572.pdf [consulté le 4 janvier 2019].
- 9 OPALKA Roman, 1965, Opalka 1965-∞, Statement, [en ligne] <http://www.opalka1965.com/fr/statement>, [consulté le 4 janvier 2019].
- 10 CHAN Sewell, 2015, *The New York Times*, Hilla Becher, Photographer Who Chronicled Industrial Scenery, Dies at 81, [en ligne] <https://www.nytimes.com/2015/10/15/arts/hilla-becher-photographer-who-chronicled-industrial-scenery-dies-at-81.html>, [consulté le 04 janvier 2019].
- 11 BECKER S Howard, 2016, *La bonne focale*, De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales, Éditions La Découverte, p. 197.

12 LABECADE Nadine, FRAC-Centre, *Bernd & Hilla Becher*, [en ligne] <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rubauteurs-58.html?authID=21> [consulté le 4 janvier 2019].

13 DENET Muriel, 2008, Paris-Art.com, *Bernd et Hilla Becher*, [en ligne] <http://www.paris-art.com/bernd-et-hilla-becher>, [consulté le] 4 janvier 2019.

14 Soit 144 carrés plats en étain, de 30,5 cm chacun, disposés en bande de douze et formant un carré posé au sol de 366 x 366 cm « Carl Andre commence à construire de grandes sculptures faites de plaques de métal standard posées au sol qui, à n'en pas douter, constituent l'une des propositions artistiques les plus radicalement novatrices de la période. La sculpture s'exempte ainsi de l'un de ses attributs ancestraux, le volume, et se présente comme un sol sur le sol que le spectateur peut fouler. De nombreux sculpteurs ont affirmé que la sculpture partait du sol ; avec Andre, elle y reste. » <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cGbErE7/ryKqod>.

15 Artnet, *About*, [en ligne] <http://www.artnet.fr/about/aboutindex.asp?F=1>, [consulté le] 4 janvier 2019.

16 Arnet, *Artiste Carl Andre*, [en ligne] <http://www.artnet.fr/artistes/carl-andre> [consulté le] 4 janvier 2019.

[Les objets]

1 THEVENOT Laurent, 1994, *Le régime de familiarité. Des choses en personnes*, Editions Belin, l'espace de travail, p. 95.

2 SONTAG Susan, « photographe c'est c'est s'approprier l'objet photographié », *Sur la photographie*, 2003, Christian Bourgeois éditeur, p. 16.

[Les fantômes]

1 GANS Christophe, *Silent Hill*, 2006, Davis-Films.

2 M. NIGHT Shyamalan, *Sixième sens*, 2000, Hollywood pictures, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions, Spyglass Entertainment.

3 DERIDA Jacques, STIEGLER Bernard, 1996, *Echographie de la télévision*, GALILEE INA, p. 131.

4 RONGIER Sebastien, *Théorie des fantômes*, 2016, Les belles lettres, p. 12.

[Le terrain]

- 1 Blog de l'Université d'Avignon, *Living Lab Supramuros - ANR GAFES* du 09/07/2018 au 18/07/2018 [en ligne], disponible sur <https://anr-gafes.univ-avignon.fr/blog.html>, [consulté le 26 décembre 2018].
- 2 Hans Belting, 2007. *La vraie image*, Gallimard, p. 41.
- 3 Site web des Trans, LES TRANS [en ligne], disponible sur <https://www.lestrans.com> , [consulté le 18 octobre 2018].
- 4 Site web des Trans, *LES TRANS-histoire de publics* [en ligne], disponible sur <https://www.lestrans.com/histoires/histoires-de-publics/>, [consulté le 18 octobre 2018].
- 5 Site web Mémoires de Trans, Mémoires de Trans- accueil [en ligne], disponible sur <http://www.memoires-de-trans.com/accueil/>, [consulté le 19 octobre 2018].
- 6 Site web des Transmusicales, LES TRANS-Objets trouvés [en ligne], disponible sur <https://transmusicales.franceobjetstrouves.fr> , [consulté le 18 octobre 2018].

[Remerciements]

Je tiens à remercier l'équipe pédagogique qui m'a offert la possibilité de reprendre mes études.
Les camarades qui m'ont nourrit de leurs discussions.

Sylvie NAYRAL pour sa bienveillance et son soutien dans le processus d'écriture.

Gaspard SALATKO pour sa confiance, sa bienveillance et pour toute l'aide qui m'a permis de réaliser ce mémoire

Amandine BRETON pour son indéfectible soutien.

Mémoire de fin d'étude réalisé pour le Diplôme National Supérieur
d'Expression Plastique (DNSEP) / Option Art
École Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA) – Session 2019
Tuteur de projet: Hamid MAGHRAOUI
Tuteur de mémoire: Gaspard SALATKO

