



Jeff Wall, *Search of Premises*, 2009, duratrans sur caisson lumineux, 200x271 cm

PRESQUE DOCUMENTAIRE

Photographie contemporaine
Cours de Nassim Daghighian

Le presque documentaire

Jeff Wall

in " Le parti pris du document 2. Des faits et des gestes ", *Communications*, n°79, Paris, Seuil, juin 2006, p.187-204 [dialogue avec J-F. Chevrier tenu le 10.10.2001 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris] → illustrations en fin de dossier

Jean-François Chevrier : Nous avons décidé de parler essentiellement des trois œuvres exposées¹. Ces trois œuvres participent de ce que tu appelles depuis quelque temps un modèle " néo-réaliste ". Tu parles aussi d'un caractère " presque documentaire " (*near-documentary*) de ton travail. Ces deux idées semblent s'opposer à la tendance fantasmatique ou fantastique qui caractérise de manière massive ou ponctuelle une grande part de ton œuvre. À vrai dire, cette division est sans doute moins rigide qu'il n'y paraît, ce sont sans doute deux " côtés " distincts mais destinés à se rejoindre.

Jeff Wall : Il y a vingt ans, avancer la possibilité de démarquer la photographie de l'idée du reportage semblait une approche intéressante. Je me suis engagé dans cette voie, qui créait une ouverture dans le discours, que je trouvais très limité, sur la photographie. Pour cela il fallait, du moins dans les années 1980, se démarquer du reportage, trouver un chemin divergent, voire le contester.

Au cours des douze ou quinze années qui viennent de s'écouler, j'ai compris qu'il était impossible de se défaire réellement du reportage, même si cette tentative avait été nécessaire pour pouvoir penser autrement la photographie. La photographie comme technique, comme médium, est trop enracinée dans l'idée du résultat ou de l'effet de reportage pour qu'on puisse l'en dissocier. C'est pourquoi j'en suis venu à considérer que la bataille contre la photographie – ou du moins ma bataille avec la photographie – avait été perdue, à un moment donné au cours de ces années. Et je me suis senti plutôt heureux d'avoir perdu.

L'aboutissement de cette expérience ne fut en aucun cas un retour au reportage. Mon travail ne consiste pas à faire en sorte de revenir vers l'origine de ce que devrait être la photographie. Il s'agit plutôt de reconnaître que la prise de distance avec le reportage – la lutte menée contre [fin p.187] lui – tout autant que la conciliation avec le reportage expriment ce qu'est la photographie.

C'est pour cette raison que je n'ai jamais fait de distinction entre une image dite fantastique ou imaginaire – une image de quelque chose qui ne pourrait pas exister – et l'image directe d'une chose existante. Il est important de reconnaître que le médium photographique permet les deux possibilités et qu'il est parfaitement exprimé en chacune d'elles. Je ne vois pas ces deux possibilités comme des alternatives ou comme des pôles opposés, mais comme des pratiques qui sont également viables à l'intérieur de ce qu'on appelle la photographie.

J-F. Chevrier : Pour prévenir toute ambiguïté, il faut préciser que tu emploies le mot reportage dans un sens plus large que la simple désignation d'une spécialité photographique. Tu l'entends au sens du terme anglais *to report*, qui veut dire très largement " rendre compte " ; au sens de l'" universel reportage " de Mallarmé. Ton combat contre la photographie dans les années 1980 ne visait donc pas une production spécialisée d'informations visuelles. Ton combat visait plus largement une idée dogmatique de la photographie *straight*, directe, etc.

J. Wall : Le terme " reportage ", tel que je l'emploie, est plus large que celui de " photojournalisme ". L'activité qui consiste à fournir de l'information résulte du fonctionnement d'une institution qu'on appelle journalisme, une institution importante qui a besoin de mots, de photographies et de films de différents types. Les images sont produites en fonction de ce besoin légitime. Mais le reportage peut être détaché du contexte du journalisme et rapporté à la simple opération photographique. C'est pourquoi n'importe quelle photographie, même si elle n'a pas de valeur d'information pour le monde, est déjà une forme de reportage. L'acte du reportage résulte de la simple opération de l'équipement photographique lui-même, il est dans la nature de cette opération. Il est important de reconnaître que cette façon de voir les choses correspond à ce que j'appelle – ou ce qu'on appelle en Amérique – le modernisme (qui diffère un peu de ce que désigne cette notion en France) : nous nous intéressons aux caractères fondamentaux du médium avec lequel nous travaillons, ce qui peut d'ailleurs être réducteur. Dans ce sens, la simple opération de l'appareil aboutissant à une photographie (quel que soit l'objet photographié) suffit à ce qu'ait lieu un acte de reportage. La transmission d'une information socialement significative, du type de celles dont traite le journalisme, n'est pas nécessaire.

J-F. Chevrier : Commençons par *Citizen*. J'ai été plutôt troublé la première fois que j'ai vu ce tableau, à la Documenta X de Cassel, en 1997. [fin p.188] Il me semblait que ton " citoyen " était bien peu actif. Je n'y reconnaissais pas l'idée de la citoyenneté comme exigence de vigilance et d'activité. Tu te plaçais, me semblait-il, aux antipodes du modèle antique de la citoyenneté élaboré par Hannah Arendt. J'ai même pensé que ton propos pouvait être ironique.

J. Wall : Peu importe de savoir s'il y a eu de ma part une ironie intentionnelle (et dans ce cas il n'y en avait pas). Ce n'est pas à l'artiste de décider si l'œuvre a une dimension ironique, il revient au spectateur d'en faire l'expérience. Je ne peux donc répondre ni par oui ni par non. J'ai fait cette image, comme presque toutes celles dont nous allons parler, à partir de l'expérience d'une chose vue, en l'occurrence une personne allongée dans un parc. Il ne m'est pas tout de suite venu à l'esprit qu'elle pouvait être mise en relation avec l'idée de citoyenneté. Mais la plupart de mes images sont faites lentement. Cela me donne la possibilité, au cours du travail, de modifier ma façon de procéder et le regard que je porte sur ce que je fais. Le titre *Citizen* m'est venu à un certain moment, pendant ces dix ou quinze jours de travail. Je ne peux pas vraiment l'expliquer, sauf à dire que j'associe l'idée de citoyenneté aux sociétés démocratiques, républicaines et fédérales de type constitutionnel comme la France, le Canada ou les États-Unis. La citoyenneté est un bien dont jouissent les sujets de ces États, et dont sont privés ceux de la plupart des autres types d'État. Pour résumer, on peut dire que dans beaucoup de sociétés libres le citoyen n'est pas la propriété de l'État, il a une identité propre et une existence autonome, en relation avec l'État. Mais dans une société vraiment libre les citoyens restent des citoyens même lorsqu'ils ne sont pas actifs, vigilants, ni même responsables. Nous devons comprendre qu'être libre, c'est pouvoir être le contraire de ce que les autres souhaiteraient que nous soyons. La condition d'une société vraiment libre est que le citoyen y soit reconnu comme tel même lorsqu'il est complètement irresponsable, et peu importe que cela agace les membres les plus responsables de cette société. En ce sens au moins, mon image d'inactivité correspond à ma conception de ce qu'est une société libre. Je ne crois pas qu'il y ait de l'ironie là-dedans.

Pouvoir être détendu et confiant en public est l'un des bénéfices de la vie dans une société libre, où règne une forme de paix sociale. Ce n'est pas vrai pour tout le monde, mais c'est possible et réel pour beaucoup d'entre nous. La sensation de paix a donc été déterminante, c'est probablement ce qui m'a amené à ce sujet. J'ai passé deux semaines dans ce parc. Il est situé à Los Angeles, une ville que les médias associent fréquemment à la violence, mais ces deux semaines ont été très paisibles et agréables, et l'image exprime cette expérience. [fin p.189]

J-F. Chevrier : Dans le tableau, on voit immédiatement le personnage du premier plan, allongé en oblique, endormi, un peu raide. Mais on distingue un autre personnage assis au fond du parc...

J. Wall : Je voulais avoir une autre personne à l'arrière-plan, dans le lointain. Il est rare qu'il n'y ait qu'une personne dans un parc, il y en a toujours au moins deux ou trois. Je voulais que la deuxième personne soit en train de lire à la table. Sans penser nécessairement à la citoyenneté, je crois qu'on peut voir dans l'image une personne qui se repose pendant que l'autre veille : l'un dort, l'autre étudie.

Je pense que c'était probablement une erreur de donner ce titre à l'image, *Citizen*. Ajouter une information à une image en lui donnant un titre conduit à mettre l'accent sur sa signification, peut-être trop. Je ne suis pas sûr que cela relève vraiment de l'art, et il vaut peut-être mieux laisser les images sans titre. Comme je l'ai déjà dit, le reportage survient à un niveau fondamental de la photographie, dans l'opération même de l'équipement photographique. Il ne requiert aucun accompagnement discursif, aucune légende, aucun titre. Au contraire, le journalisme et la photographie comme production d'information, comme travail d'interprétation et de signification, semblent avoir besoin d'un apport linguistique. Mais je me dis parfois que le fait d'enfreindre cette convention met en évidence ce qu'il y a d'artistique dans la photographie, ce qui en fait l'intérêt d'un point de vue artistique. Ce que représentent l'appareil et l'équipement photographiques, c'est le renoncement à nommer les choses, à les désigner autrement que comme des phénomènes.

J-F. Chevrier : On a choisi d'associer à *Citizen* d'autres tableaux exposés à la Documenta X, que tu avais réalisés dans l'idée d'un ensemble pour cette manifestation. Ces grandes images noir et blanc très plates, sans reflet (grâce à des vitres antireflet), m'ont évoqué des plaques de Carl Andre à la verticale sur le mur. Il y avait là un effet d'espace, une abstraction, une respiration. En même temps, on pouvait distinguer une thématique et une recherche du "type". Atget, déjà, cherchait à produire l'image type d'un clochard, d'un marchand de quatre-saisons, d'un chiffonnier, tout en restant au plus près de la singularité de ses personnages. À la suite d'Atget, Walker Evans s'est référé explicitement à la notion de type, mais en réalité, dans ses photographies, cette idée, qui avait été omniprésente dans les années 1920, commence à se défaire. Est-elle encore possible aujourd'hui ? On peut s'en approcher, la mettre en perspective, mais peut-on la reconstruire ? Comme *Citizen*, le titre *Volunteer* [fin p.190] oriente la lecture dans cette direction. Mais, si le type ne peut être que flottant, le titre est encore trop déterminant.

J. Wall : Tous les titres sont peut-être des erreurs qui créent trop de reconnaissance et de compréhension, plutôt qu'une fausse reconnaissance ou une fausse compréhension. Mais, pour défendre le titrage, on pourrait dire qu'il est préférable, ou nécessaire, d'en passer par cette erreur plutôt que de l'éviter. Dans les années 1940 et 1950, certains peintres ont refusé de titrer leurs tableaux, par manque de confiance dans ce que le langage peut apporter. Cette approche est à considérer, mais probablement est-elle viable surtout pour l'art non figuratif.

Il serait intéressant d'imaginer que les titres sont l'expression du malentendu de l'artiste lui-même sur ce qu'il a fait. Ce malentendu fait sans doute partie de l'expérience artistique. La phénoménologie du malentendu correspond également à ce qui se produit dans le registre des sentiments. J'ai souvent l'impression que la découverte d'une bonne œuvre d'art est aussi intense que la rencontre d'un autre être humain. Nous ne pouvons vraiment prétendre connaître les autres. Nous pouvons les côtoyer, les aimer, établir avec eux une relation, leur donner naissance, mais sans pouvoir prétendre les comprendre ou les connaître. Ce n'est d'ailleurs probablement pas nécessaire.

Il est particulièrement difficile de donner dans une photographie le sentiment de la présence d'un " type ". C'est plus facile dans les autres arts, où la représentation peut être abstraite ou simplifiée de manière à suggérer que la figure que l'on voit existe, mais n'est pas une individualité. À la manière du tracé simplifié d'une silhouette, la typologie, ou les typologies, semble être une tentative d'établir une identité dont la cohérence ne soit pas perturbée par des idiosyncrasies ou des éléments dissonants.

J-F. Chevrier : Parmi les tableaux exposés en 1997 à Cassel, il y avait aussi *Housekeeping*, l'image d'une chambre d'hôtel que quitte une femme de ménage après l'avoir remise en ordre. La pièce sera bientôt vide. Il y a là une thématique du spectral, du quotidien qui bascule dans la spectralité, un battement entre le réalisme et le fantastique. Le spectral extrait le réalisme de l'illusion d'actualité. " Mal informé, disait Mallarmé, celui qui se crierait son propre contemporain. " Il y avait aussi *Cyclist*, une image plutôt sombre d'un homme effondré sur son vélo, contre un mur, dans un coin de ville désolé, avec au sol une bouche d'égout et des détritrus, qui rappellent les natures mortes urbaines de Walker Evans. La première fois que je t'ai fait part de mon sentiment sur ce personnage, tu m'as répondu : " Mais non, il se repose ! "[fin p.191]

J. Wall : Mais les détritrus étaient là, tout simplement ! Bien sûr, c'est moi qui ai choisi cet emplacement pour la photographie, mais c'était un lieu où des choses comme celle-là se passent, et où on tombe sur des tas d'ordures. Je dois ici développer un peu l'idée de " presque documentaire ". Cette expression décrit bien ce que j'essaie de faire dans ce genre d'images, et j'aime son imprécision. Des images comme *Housekeeping* ou *Cyclist* sont proches du documentaire, mais elles n'en sont pas. Elles sont en relation étroite avec le reportage, mais elles n'en sont pas. Et cette petite différence, ce petit écart me semble très grand. J'ai souvent fait le rapprochement avec ce qui sépare la prose et la poésie en prose (une invention parisienne, chez Baudelaire et Mallarmé essentiellement). Quand vous lisez un poème en prose de Baudelaire, vous avez parfois l'impression qu'il commence par essayer de produire le compte rendu d'une expérience : par exemple, dans " Les yeux des pauvres ", être assis dans un restaurant, regarder à travers la vitre les gens qui n'ont pas les moyens d'y manger et qui vous observent. Imaginons que Baudelaire a commencé d'écrire un compte rendu en prose, sur le mode du reportage, puis, dans un processus que nous ne pouvons vraiment définir, dans le processus même de l'écriture, le compte rendu s'est transformé en un poème. C'est la meilleure analogie que je puisse trouver pour définir le petit espace entre le reportage et ce que j'essaie de faire. Je ne peux pas vraiment parvenir à un compte rendu, parce que les moyens que j'utilise ne le permettent pas. Je le sais, mais je reste attaché à ces moyens. Bien que je sois conscient que la technique que j'utilise ne me permettra pas de parvenir au reportage, je ne peux m'en affranchir. Il y a une raison pour laquelle je ne peux devenir un reporter, mais je ne la connais pas.

J-F. Chevrier : Nous sommes dans une pensée de l'ambiguïté. L'ambiguïté, la non-présence à soi, la méconnaissance sont quasi synonymes. *Cyclist* serait un peu le revers sombre, le *dark side*, de *Citizen*. On peut aussi remonter au tableau de 1994, *Insomnia*. Depuis une dizaine d'années, tes tableaux semblent participer d'un jeu d'échos et de reprises. Ils se contredisent, l'un projette une ombre sur l'autre. Il t'arrive même de te contredire toi-même en modifiant l'interprétation que tu as donnée d'une image. On retrouve la posture du personnage allongé sur le sol dans une image plus récente, *Tattoos and Shadows*. Cette image pourrait nous amener à la question de la performance. Tes personnages semblent plus que jamais jouer leur propre rôle. [fin p.192]

J. Wall : J'utilise souvent le terme " cinématographie " pour décrire certains aspects de ma technique, ou mon approche. Au cinéma, et plus généralement dans la cinématographie, il y a une scène à

jouer, il y a donc un acteur, et des lieux, des objets, des costumes, etc., préparés, agencés. La capacité d'utiliser ces ressources m'a aidé à réfléchir à ma propre relation à la photographie, à ce que je voulais faire et ne pas faire. Le terme "néo-réalisme" a d'abord désigné le cinéma italien des années 1950 et 1960, mais son sens s'est élargi, et il qualifie aujourd'hui une approche du cinéma dont un des caractères principaux, en Italie ou ailleurs, est d'éviter de distinguer l'acteur de son rôle, d'éviter "the effect of the performer". Pour cela, les réalisateurs collaborent avec des acteurs non professionnels, des gens qui ressemblent aux personnages qu'ils jouent.

Cette optique me convient très bien, et je la reprends à mon compte en travaillant avec des comédiens amateurs, des gens qui ressemblent beaucoup, peut-être, aux personnes que j'essaie de représenter. Je dis "peut-être" parce que je garde à l'esprit ce que j'évoquais à l'instant, l'impossibilité de connaître réellement les autres. Malgré cela, je travaille avec des gens que je ne connais pas mais dont je pense pour une raison ou pour une autre qu'ils ressemblent beaucoup aux personnes dont je veux rendre compte. L'idée de *Tattoos and Shadows* m'est venue d'une scène que j'avais vue l'été précédent : trois personnes se reposaient sur une pelouse, à l'ombre d'un petit arbre, et les ombres dansaient sur leur peau. J'avais l'image en mémoire et j'ai entrepris de la recréer aussi scrupuleusement et aussi précisément que possible. Mais je ne connaissais pas ces gens et je n'avais aucune idée de qui ils étaient. Je savais juste qu'ils étaient jeunes et qu'ils avaient des tatouages, autant dire rien. J'ai alors essayé de recréer, aussi précisément que j'ai pu, l'effet qu'ils avaient produit sur moi. J'ai trouvé trois personnes, toutes tatouées, qui ont accepté de collaborer à cette image. Pendant la réalisation, j'ai appris à les connaître un peu, comme je le fais souvent, mais je ne suis pas arrivé à les connaître vraiment au-delà de leur apparence. Il est peut-être vrai que je travaille avec des gens très proches de ceux que j'essaie de représenter, mais peut-être qu'ils ne font que leur ressembler. Je ne sais absolument pas s'ils "jouent leur propre rôle" ou pas. L'image ne peut pas établir cela, ce n'est pas ce que font les images.

J-F. Chevrier : Tu sembles aujourd'hui préférer résolument le mystère quotidien et néo-réaliste au fantastique. Tu avais représenté des vampires de banlieue (*Vampires' Picnic*). Dans *Tattoos and Shadows*, tu reviens au réalisme, tu montres une tribu actuelle de banlieue. [fin p.193]

J. Wall : C'est une façon très parisienne de voir cette image, mais je suppose que c'est juste, que tous ces gens tatoués ont d'une certaine façon le sentiment de constituer une tribu. C'est une sorte de *subculture*.

Dans certains des films néo-réalistes les plus célèbres, les acteurs étaient les habitants d'un même village et jouaient des personnages très proches d'eux, comme je viens de le décrire. On peut en déduire que le succès de ces films est dû au fait qu'ils sont fondés sur une sorte de *subculture*, ou sur une culture locale, qu'on pourrait comparer à une culture tribale. Pourquoi pas ? Mais cela ne m'intéresse pas. Les *subcultures* et les cultures locales ne m'intéressent pas, et généralement je n'aime pas les œuvres d'art qui dépendent d'une relation spécifique avec une tribu ou une *subculture*. Ce qui m'intéressait était la combinaison des tatouages, qui sont plus ou moins permanents, et des ombres, qui sont fugaces. L'identité et les caractéristiques des personnes tatouées étaient ce que je devais prendre en compte pour faire l'image que je voulais.

J-F. Chevrier : Nous terminons cette première séquence sur *The Flooded Grave*. Nous touchons ici aux limites du presque documentaire. La dimension documentaire, c'est le cimetière, mais le néo-réalisme serait ici difficile à identifier. On est surtout dans un univers fantasmagique.

J. Wall : C'est une scène dans un cimetière, par un après-midi pluvieux. Au premier plan, une tombe fraîchement creusée, qui a été inondée à cause de la pente du sol. Sous la surface de l'eau, la scène quotidienne laisse place à une petite portion de fond océanique, avec tous les éléments du monde sous-marin. C'est une reconstitution, précise – j'espère –, d'une zone des fonds marins de la Colombie-Britannique, dans l'océan Pacifique. J'ai travaillé avec des océanographes pour éviter l'effet d'aquarium ou d'étalage, et pour donner l'illusion d'un fragment réel qui pourrait être extrait du fond de l'océan.

Je n'essaierai pas d'interpréter cette image. Je dirai seulement que dans toutes mes images, d'une manière ou d'une autre, je fais en sorte que le sujet et son traitement semblent dériver de la nature de la photographie elle-même. C'est-à-dire qu'aucun sujet, si fascinant soit-il, ne m'intéresse s'il ne me permet pas de faire le genre d'image que je veux faire : des images qui dérivent de la nature du médium.

Si quelqu'un, par un après-midi pluvieux dans un cimetière, se trouvait devant une tombe ouverte remplie d'eau, s'il s'arrêtait un instant pour regarder à l'intérieur, il pourrait, le temps d'une fraction de seconde, être l'objet d'un fantasme, d'un rêve éveillé, d'une réminiscence, ou d'une combinaison de tout cela, et voir la scène que j'ai [fin p.194] représentée, un fragment de fond

sous-marin. Cette vision est un produit de l'esprit, suscité par des processus mystérieux. Il me semble que cet événement imaginaire instantané fait écho à l'instantanéité de la photographie. C'est pourquoi j'ai fait cette image. Non parce que je pensais le sujet profond ou original, mais simplement parce qu'il avait un sens poétique, et surtout parce qu'il suggérait l'instantanéité. Le caractère instantané de la photographie nous est familier, nous nous attendons à en faire l'expérience quand nous regardons une photographie. C'est pourquoi j'ai pensé que, forts de cette attente, nous pourrions croire à l'expérience que propose *The Flooded Grave*, croire en la réalité de l'acte d'imagination qu'elle décrit.

J-F. Chevrier : Quand elle a été montrée pour la première fois, aux États-Unis, cette image a créé la surprise et suscité un grand enthousiasme. Des commentaires exaltés ont célébré son inspiration symbolique, voire symboliste. Il me semble au contraire qu'elle traite d'un lieu commun : l'association de la mort et du sentiment océanique. Il n'y a là rien de grandiose, simplement une grande justesse poétique. La combinaison de la partie réaliste (le cimetière) et de la partie imaginaire (la vision mentale) est parfaitement réglée.

J. Wall : Je suis d'accord. Le lieu commun est le champ le plus intéressant, celui qui offre le plus de sujets et de traitements possibles. Je ne sais plus qui a dit que rien n'est plus complexe et plus mystérieux que le lieu commun. Il me semblait que, pour *The Flooded Grave*, tout devait avoir cet aspect commun : la vue du cimetière, avec les pompes, les tuyaux, les ouvriers, les corbeaux, etc., mais aussi l'image sous-marine. Il fallait que ce soit aussi un moment ordinaire du monde sous-marin. Je voulais également que l'association des deux ait une qualité onirique, une qualité de rêve éveillé. Les rêves éveillés nous arrivent en pleine journée, au milieu des choses ordinaires, ils font aussi partie du monde quotidien, dont le caractère commun m'apparaît comme ce qu'il y a de plus énigmatique et de plus beau.

* * *

J-F. Chevrier : Nous avons construit la deuxième séquence à partir de *A Villager*, sur l'idée de paysage. *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* montre un immigrant qui arrive à pied à Istanbul. Dans *Citizen*, le parc est générique, même si l'on sait maintenant qu'il se situe à Los Angeles. Ici, en revanche, le paysage est [fin p.195] spécifique et il est clairement désigné dans le titre. C'est un paysage avec figure.

J. Wall : Je remarque parfois que certaines de mes images resteraient bonnes si on enlevait les figures. Il y a quelques années, j'ai commencé à faire de grands tableaux sans figure, ni personnage ni animal, et ils m'ont bien plu. J'ai compris alors que, en termes de contenu, de dramaturgie, de sens, de narration, de représentation, de plasticité, de sentiments, il n'y a pas de distinction nécessaire entre les deux types d'images, avec et sans figure.

Picasso donnait aux artistes le conseil suivant : si vous êtes capable de travailler avec quatre éléments, travaillez avec trois. Si vous êtes capable de travailler avec trois, travaillez avec deux. C'est un bon conseil, et un principe d'économie : toujours essayer de supprimer quelque chose.

J'aimerais beaucoup que quelqu'un me dise qu'une image comme celle-ci aurait été aussi bonne, sinon meilleure, sans la figure. Je me dirais qu'il a probablement raison. Mais quand la figure reste, quand elle résiste au jugement, qu'elle y survit, je pense qu'elle gagne en intensité. C'est comme les gens ; quel que soit le jugement que vous portez sur eux, ils sont là, ils demeurent. Leur présence contient l'expérience d'une absence surmontée. Vous souhaitez qu'ils disparaissent, mais ils sont là. Et cette présence de la figure, sa persistance contre tout jugement, me semble très riche de sens. Il est donc possible d'adopter le conseil de Picasso, mais en l'adaptant un peu : si on sait travailler avec trois éléments, il faut essayer par tous les moyens de travailler avec deux. Mais si malgré cela, à l'encontre du principe que vous vous êtes fixé, vous devez intégrer le troisième élément, l'œuvre en supporte les conséquences, et elle en tirera peut-être aussi un bénéfice.

L'élément non désiré, celui qui aurait dû être supprimé, demeure, persiste, et sa présence est rendue sensible. C'est intéressant d'un point de vue esthétique, mais pas seulement.

Le principe classique d'économie exprimé par Picasso est indubitablement juste, et tout artiste devrait l'intégrer. Mais enfreindre ce principe, du moins dans un certain état d'esprit, est également juste, et a l'avantage d'introduire dans l'œuvre l'élément dissonant et indésirable. Cette discordance, nous devons l'accepter comme l'un des caractères fondamentaux de l'art moderne, un caractère qui distingue l'art moderne de l'art pré-moderne, de l'art de l'harmonie et de la beauté. En effet, s'intéresser à la modernité, c'est s'intéresser à la présence du disharmonieux.

On peut aussi faire une sorte d'extrapolation éthique. Cette figure ou cet élément non désiré, que nous essayons de supprimer de l'œuvre en [fin p.196] diminuant le nombre de composants, mais qui réapparaît – ou que nous laissons réapparaître –, est aussi, sur le plan de la représentation du

monde, la figure de ces autres êtres que nous pourrions souhaiter voir disparaître. Nous souhaitons leur disparition, nous essayons de simplifier l'œuvre, mais ils réapparaissent et provoquent une irruption de ce que nous avons appris à appeler l'Autre. Ces êtres que nous souhaitons voir disparaître sont ceux avec qui nous devons rester en relation, contre notre volonté.

Nous retrouvons ici la question de la citoyenneté : la responsabilité des citoyens a beaucoup à voir avec le processus qui consiste à désirer se débarrasser d'une chose ou d'une personne tout en lui permettant de réapparaître ou de reprendre sa place, si gênante soit-elle. Si les images ont un rôle dans ce que nous pourrions appeler le processus de civilisation, c'est en nous permettant de rejouer ce processus dans l'expérience de l'image, à travers le plaisir esthétique et le processus du jugement esthétique.

Un photojournaliste n'a pas de problème de sujet : il va photographier ce que les agences ou les magazines lui demandent. Je procède juste à l'inverse. Je n'ai pas de commande, c'est à moi de me donner des sujets. Et ils arrivent toujours par hasard, sans que je puisse le prévoir ou l'expliquer. Pour *A Villager*, j'ai eu envie d'écrire le poème de l'arrivée en ville d'un homme de la campagne. J'ai entrepris d'écrire ce poème en allant à Istanbul. Les critiques écrivent souvent que dans mon travail tout est planifié, jusqu'au moindre détail. C'est devenu un cliché dans les écrits critiques de ces quinze dernières années, mais c'est complètement faux. Je planifie ce que je peux, mais la majeure partie de ce qui fait l'image survient au cours de la réalisation, en fonction des lieux, des gens, des choses avec lesquels je travaille.

Une fois à Istanbul, j'ai commencé à travailler sur mon idée d'un poème, l'arrivée du villageois. Je m'interrogeais sur la ville et sa périphérie, et je cherchais des lieux où pourrait se dérouler une arrivée, ou des lieux où arrivaient les villageois. C'est comme ça que j'ai trouvé l'endroit. Mais, quand je l'ai trouvé, je ne savais pas encore qui allait arriver là. Le lieu a précédé la personne. Je cherchais un lieu où une personne, que je ne connaissais pas encore, allait pouvoir arriver.

Le jeune homme de l'image était arrivé à Istanbul deux semaines plus tôt. Il attendait dans la rue, avec d'autres jeunes gens, à un endroit où les employeurs viennent chercher de la main-d'œuvre. Je lui ai donné son premier travail à Istanbul. Je lui ai demandé de rejouer son arrivée, de marcher le long de la rue depuis l'endroit où le bus était censé l'avoir déposé.

Cette image est un bon exemple du "presque documentaire". J'ai fait en sorte qu'elle soit aussi journalistique, aussi documentaire que possible. [fin p.197] C'était un vrai villageois qui venait vraiment d'arriver d'un bourg appelé Arıcaköyü. Rien n'a été inventé, tout est conforme à l'image et au titre. La seule chose que j'ai inventée, c'est l'occasion de mon voyage à Istanbul.

J-F. Chevrier : L'image montre la banlieue d'Istanbul. On voit des hangars et une mosquée. Le premier plan est la croisée de trois chemins, on peut penser à Œdipe. Mais cette suggestion mythologique n'est pas indiquée dans le titre, qui s'en tient aux données strictement factuelles. Tu m'as dit que tu aurais pu faire cette image "n'importe où ailleurs". Sa complexité ne tiendrait donc pas au lieu représenté.

J. Wall : La réussite de cette image était contingente, j'aurais pu passer deux mois à Istanbul sans trouver cet endroit, sans trouver aucun lieu convenable. Une fois trouvé, accidentellement, le lieu de la prise de vue, la réalisation pouvait commencer.

Pour faire une image apparentée au documentaire, il faut entrer en relation avec ceux qu'on photographie et travailler avec eux comme avec des acteurs ou des collaborateurs. Lorsqu'un photographe engage une relation avec les personnes qu'il photographie, sa façon de les voir se transforme au cours du travail, quelle qu'en soit la durée. L'important n'est pas de développer une relation durable. Cette relation qui s'établit et se transforme constitue un réservoir d'émotions qui apparaissent à un moment donné et qui peuvent potentiellement modifier la nature de l'image. Et, au sein même de ce que j'appelle la "cinématographie", chaque façon de travailler génère un type d'émotion particulier.

Je précise que je ne me place pas sur un plan sentimental, je ne prétends pas développer de vrais liens avec les personnes que j'associe à mon travail. Je suis d'ailleurs très sceptique sur la façon dont les photographes prétendent créer des liens pendant leurs reportages dans des pays lointains. La question n'est pas de créer des liens personnels, elle est artistique, technique : quand vous travaillez réellement avec quelqu'un, vous le voyez différemment, et cela modifie votre façon de le photographier. Le monde émotionnel qui se développe au cours du travail, même pendant une brève période, peut se refléter dans le travail de l'image et apporter un équivalent de ce quelque chose qui, dans la méthode "presque documentaire", occupe l'écart entre la cinématographie et le reportage.

J-F. Chevrier : Autre rappel, *Restoration*. Les personnages sont dans un paysage peint, un paysage qui est une représentation, un artifice. [fin p.198]

J. Wall : Cette image a été réalisée dans le Panorama de Lucerne, en Suisse. Là encore, je l'ai voulue aussi factuelle et aussi fidèle que possible à la situation. Le Panorama avait besoin d'être nettoyé et restauré, et les femmes sont effectivement des restauratrices de Zurich, avec qui j'ai travaillé pour veiller à chaque détail et m'assurer que leur travail était représenté avec exactitude. L'image a été faite entièrement dans le même état d'esprit que *A Villager*, c'est-à-dire dans l'idée de s'approcher autant que possible du reportage. Comme pour d'autres images, j'ai utilisé l'ordinateur. Nous retrouvons ici la combinaison du reportage et de la mise en scène.

J-F. Chevrier : *Dead Troops Talk* est le comble de l'artifice. C'est aussi une limite du presque documentaire, puisqu'il s'agit d'une scène d'actualité entièrement reconstruite (dans un paysage).

J. Wall : Le petit écart que l'on peut créer entre la propension naturelle de la photographie au reportage et son égale propension à la cinématographie m'intéresse énormément. Jusqu'à quel point peut-on étirer la distance entre ces deux pôles ? La marge est étroite. Nous pouvons imaginer qu'il suffit d'un rien pour transformer le reportage en autre chose ; d'une toute petite opération, pas plus grande que la distance entre deux touches de peinture dans un tableau de Cézanne. C'est dans ce petit espace que le panorama du médium s'est révélé à nous jusqu'à aujourd'hui, et continue de se révéler. Je pense que la photographie est encore en train de se révéler.

J-F. Chevrier : Le chemin de *A Villager* était déjà apparu dans *The Crooked Path* en 1991, avec les hangars à l'arrière-plan. Nous avons décidé de clore cette séquence sur le paysage avec une image moins connue : *Swept*, de 1995 (qui répond à *The Destroyed Room* de 1978). *Swept* montre un garage vide sans figure. Ce n'est pas un paysage, plutôt une image où l'absence de figure conduit au vide : le vide d'une pièce nettoyée, balayée. Et ce vide est un environnement coloré. On peut penser à Rothko, mais la teneur descriptive de l'image limite ce rapprochement.

J. Wall : La photographie possède, semble-t-il, une qualité particulière de description des lieux, qui tient à une capacité à rendre la différence entre le propre et le sale. C'est le seul médium vraiment approprié pour montrer les traces, les taches, les souillures que les gens et la vie laissent sur les choses. Aucune autre forme artistique, aucun autre médium ne peut montrer cela aussi bien. Imaginez par exemple un mur délabré, dégradé, sale. Une peinture ne pourra en rendre la présence ; [fin p.199] la photographie est une trace immédiate, physique, de l'objet lui-même. Dans une peinture, la trace sur le mur serait réduite à un incident pictural parmi d'autres.

* * *

J-F. Chevrier : Nous arrivons au troisième tableau présenté dans l'exposition, le plus récent, *Man with a Rifle*. On peut y voir une réinvention de la photographie de rue. Le personnage principal, l'homme en position de tir, donne son titre à l'image, mais celle-ci pourrait tenir sans lui. Elle deviendrait alors un paysage urbain, une vue de rue à Vancouver.

J. Wall : J'avais vu une scène très similaire à celle-ci, tout près de l'endroit photographié, et j'avais tout de suite eu envie de la reconstituer. Un homme comme celui-ci faisait le geste de tirer, sans arme et sans vraie cible. Je ne me promène jamais dans la rue avec un appareil photo, comme un reporter, pour essayer de fixer ce que je vois. Peut-être parce que je trouve ça futile, parce que j'ai le sentiment que je ne trouverai pas les choses que je cherche et que je trouverai celles que je ne cherchais pas. Je ne veux pas être dans cette contradiction. En tout cas, j'ai vu ce geste fait par un homme qui ressemblait beaucoup à celui-ci. Je suis donc retourné, quelques mois plus tard, au même coin de rue, et j'ai fait quelques essais, pour voir si je pouvais y reconstituer exactement la scène. Ce n'était pas vraiment possible : quel que soit l'endroit où je postais l'appareil, la composition d'ensemble restait banale, sans intérêt. Le lieu lui-même n'avait pas la configuration nécessaire à une bonne image.

C'est un problème fondamental. Je favorise toujours l'exigence artistique, l'exigence de la composition, sur les autres facteurs. En l'occurrence, cela m'a obligé à chercher un autre endroit. Le geste, l'événement qui a suscité le projet de cette image a eu lieu près d'ici, pas ici exactement. Mais, selon mes critères, une image faite dans le premier endroit aurait été moins bonne, il fallait donc que je me déplace. Ce déplacement est une sorte de falsification des faits ; cela signifie que je fais primer l'exigence artistique sur les faits, et contredit ma revendication de travailler au plus près du reportage. J'aime cette contradiction, et je pense que la qualité esthétique et la possibilité même d'une œuvre résultent toujours d'une contradiction de ce type, quand l'introduction d'un élément nécessite d'abandonner ou de fausser un autre élément. C'est pourquoi je considère que cette image peut prétendre être apparentée au reportage. [fin p.200]

On peut dire aussi que pour être appréhendé, saisi par le spectateur, un sujet qui a vraiment du sens exige une bonne image. La seule façon de transmettre l'expérience que j'ai faite est d'en faire le sujet d'une bonne image. Par conséquent, c'est bien le sujet qui rend nécessaire le processus de fabrication de l'image, et il faut faire avec cette contradiction. L'aboutissement de tout ce travail, c'est le plaisir que nous éprouvons dans l'expérience d'une bonne œuvre d'art. Tout ce qui compte en art relève de cette expérience de plaisir, de jouissance esthétique, sans laquelle rien d'important ne peut se passer en art.

Je trouve un grand plaisir dans la réalisation de mes œuvres. C'est une activité plus proche du jeu que du travail. Les seules difficultés que je rencontre viennent de mes tentatives de me conformer aux normes de l'art du passé.

Malheureusement pour nous, Vélasquez, le Bernin, Manet... sont toujours aussi bons. C'est très mauvais pour nous parce que leurs œuvres sont vraiment très bonnes. Faire une bonne œuvre aujourd'hui, dans notre culture, c'est faire une œuvre qui puisse égaler les leurs. Voilà le problème que nous avons.

Je n'ai jamais essayé de faire ce qui pourrait être désigné comme une image " importante " pour sa teneur culturelle. Je n'ai jamais cherché qu'à faire de " bonnes " images. L'image doit être bonne, et ceux que cela intéresse le reconnaîtront.

J-F. Chevrier : Tout revient finalement à l'image et à sa fabrication, puisque l'image est le lieu commun de toutes les représentations. Nous avons déjà croisé cette relation de la fabrication et du lieu commun, qui relativise l'importance du sujet. Tu te réfères de plus en plus, depuis quelque temps, au modernisme de Greenberg. On pourrait aussi mentionner Flaubert et l'idée du livre sur rien. Cela éviterait peut-être de reconduire une attitude réductionniste, que tes images contredisent, comme les romans de Flaubert contredisent une interprétation dogmatique de la relativisation du sujet.

J. Wall : Dans les années 1960 et 1970, toute mon expérience tournait autour de l'étude de ce que vous semblez considérer en France comme l'idée américaine du modernisme. Cette notion a été formulée par Clement Greenberg et quelques autres, parmi lesquels Michael Fried. Elle est centrée sur l'idée que les arts évoluent et deviennent intéressants dans un processus de réflexion sur leurs propres limites, sur leurs frontières, ou, en d'autres termes, sur leur caractère propre. D'une manière ou d'une autre, tout ce que j'ai fait en photographie s'est inscrit dans cette perspective : ne pas m'éloigner de ce qui me semblait définir le médium [fin p.201] photographique. Cette position a été très critiquée ces vingt dernières années, et des alternatives ont été proposées. La plupart des problèmes idéologiques, sinon tous, ont été mis en évidence.

Mais je continue de penser que la théorie moderniste est supérieure à toutes celles qui ont pu être avancées pour la remplacer. Malheureusement il est tard, et je n'aurai pas le temps de donner un exemple pratique, concret, de la façon dont une image peut réaliser cette théorie. Néanmoins je peux essayer de donner quelques indications sur ma façon de travailler.

Le seul problème est que la photographie est un médium si complexe que je ne suis pas sûr de savoir quelle est sa nature. Bien que je m'intéresse à la photographie comme médium spécifique, je ne suis pas sûr de savoir vraiment quelles sont ses caractéristiques. Je suis donc toujours ramené à une position d'expérimentation. La contradiction m'intéresse, de même que les questions spécifiquement techniques. Par exemple, quand on prend une photographie, on doit avoir conscience de données fondamentales concernant l'image qu'on veut faire, comme la distance entre l'appareil et le sol, la façon dont l'appareil est maintenu au-dessus du sol, la formation de l'image à travers l'optique, la façon dont la lentille sphérique génère sur le film l'image rectangulaire. Toutes ces choses très physiques doivent être présentes d'une façon ou d'une autre dans l'image. Je ne peux pas vraiment l'expliquer ici, mais on peut comprendre, en analysant les images, la façon dont ces facteurs affectent leur réalisation. Cette approche me semble la plus riche, et c'est pourquoi je me considère comme un moderniste " à l'américaine ", pour reprendre votre définition.

Il est particulièrement important pour les photographes de prendre conscience que le sujet, si passionnant soit-il, vient toujours en second lieu, après le problème fondamental, formel, matériel, de la représentation elle-même.

Contrairement à la peinture, la photographie, dominée par l'institution du photojournalisme, sous-entend toujours que ce qui prime en photographie est l'information véhiculée sur le monde. Cette relation à l'image n'est pas du tout artistique. La théorie " moderniste américaine " reprend la vieille idée de Kant : l'important n'est pas l'objet mais sa représentation. En conséquence, la représentation, ses moyens, ses critères de qualité sont seuls à même d'intéresser les artistes. Avec

aussi la façon dont, sur une période de plusieurs siècles, cette qualité est devenue une norme. Il est donc très important pour les photographes de prendre conscience que le "sujet intéressant" est leur pire ennemi. Non pas que le sujet ne puisse pas être intéressant, mais il n'est en rien la garantie d'une réussite artistique, et il peut même la compromettre si le photographe compte sur ce que son intérêt apporte à l'image.

L'accent sur le médium, sur la représentation, et l'insistance à traiter [fin p.202] les sujets intéressants et les sujets inintéressants sans distinction, comme s'ils étaient tous sans intérêt, caractérisent la modernité ; et l'esthétique moderne n'est pas spécifiquement française ou américaine. Flaubert est un excellent exemple : en tant qu'écrivain, il s'est trouvé confronté aux mêmes problèmes.

Cette attitude est, selon moi, celle qui caractérise le mieux le travail de tous les bons artistes. Les autres approches sont celles des conservateurs de musée, des commissaires d'exposition, des administrateurs artistiques, des éducateurs, etc., tout aussi valides, dans certaines limites.

Mais il me semble que la seule chose qu'un artiste ait besoin de savoir est comment produire de bonnes œuvres. L'influence des institutions sur l'art est telle qu'une attention toujours plus grande est portée aux autres approches, culturelles, sociales, etc. Mais le pauvre artiste est toujours celui qui *fait* les œuvres, et elles doivent être assez bonnes, selon les critères fixés par Cézanne et les autres. Pour cela, tout au long de son travail, l'artiste ne doit pas perdre de vue les approches qui lui permettront de faire de bonnes œuvres.

J-F. Chevrier : On ne va pas revenir – il est trop tard – sur la contradiction, longtemps tellement sensible dans ton travail, entre la noirceur de ce que tu montrais, une thématique insistante de la vie aliénée, et le bonheur des images. Tu as, depuis une dizaine d'années, beaucoup atténué cette tension, mais je ne doute pas qu'elle reste sensible à beaucoup de regardeurs et qu'on puisse parfois interpréter le vide dans tes images, constitutif du paysage, comme un caractère plutôt dépressif, comme un sentiment d'absence et une emprise de la mort.

J. Wall : Quand j'enseignais, je demandais à mes étudiants : "Avez-vous travaillé aujourd'hui ?" Ils me répondaient souvent : "Non, je ne me sentais pas en état." Il y avait toujours une raison : ils avaient la migraine, ou bien ils étaient de mauvaise humeur. Je leur disais alors qu'il faut travailler avec ses états d'âme, les bons jours comme les mauvais, quand on ne se sent pas bien, quand on hait le monde, quand on est déprimé ou mal disposé. Tout cela nous constitue. Si on ne travaille que quand on se sent bien, on n'est pas vraiment soi-même. L'art doit être ce que nous sommes : mauvais, bon, violent, agréable, idéaliste, déprimé, ou quoi que ce soit. Les bons artistes travaillent tous les jours, avec toutes leurs émotions. C'est ce que j'essaie de faire. Si mes images contiennent des états d'âme, c'est parce que je travaille tous les jours.

Traduit de l'anglais par Elia Pijollet et Claire Soton [fin p.203]

Note

1. Ce dialogue s'est tenu le 10 octobre 2001 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (amphithéâtre des Loges), à l'occasion de l'exposition *Des territoires*, présentée du 9 octobre au 30 décembre 2001 dans les galeries de l'école, quai Malaquais. Les trois tableaux exposés de Jeff Wall étaient *Citizen* (1996), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) et *Man with a Rifle* (2000). [fin p.204]

" These new pictures weren't planned as a group, but there are similarities between them. They are all examples of my interest in what I call 'near documentary' photography. That means that they are pictures whose subjects were suggested by my direct experience, and ones in which I tried to recollect that experience as precisely as I could, and to reconstruct and represent it precisely and accurately. Although the pictures with figures are done with the collaboration of the people who appear in them, I want them to feel as if they easily could be documentary photographs. In some way they claim to be a plausible account of, or a report on, what the events depicted are like, or were like, when they passed without being photographed. All seven pictures depict moments or events from obscure, unswept corners of everyday life, covert ways of occupying the city, gestures of concealment and refuge, shards of hope and rationality, traces of failure and guilt..."

Jeff Wall

Source au 20111125: http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2002-09-20_jeff-wall/



Jeff Wall, *Citizen*, 1996, épreuve aux sels d'argent, 181x234 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5", Los Angeles, automne 1996]



En haut à gauche :
Volunteer, 1996, épreuve aux sels d'argent, 221.5x313 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5", Vancouver, hiver 1996]

En haut à droite :
Housekeeping, épreuve aux sels d'argent, 192x258 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5", Vancouver, automne-hiver 1996]



En bas :
Cyclist, épreuve aux sels d'argent, 229x302.5 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5", Vancouver, hiver-printemps 1996]



Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*, 2000, ektachrome sur caisson lumineux, 195.5x255 cm, cinematographic photograph [prise(s) de vue au format 4x5" à Vancouver, été 2000 ; montage digital]



Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, ektachrome sur caisson lumineux (transparency in lightbox), 172x213.5 cm, cinematographic photograph [prise de vue au format 8x10" à Vancouver, automne 1994]



Jeff Wall, *The Vampires' Picnic*, 1991, ektachrome sur caisson lumineux, 229x335 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 8x10" à Vancouver, été 1991]



Jeff Wall, *The Flooded Grave*, 1998-2000, ektachrome sur caisson lumineux, 228.5x282 cm, cinematographic photograph [prises de vue au 8x10", 4x5" et 6x7 cm à Vancouver, studio et 2 autres lieux, entre été 1998 et hiver 2000, montage digital, voir l'article : http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_39/ai_75761314]



Jeff Wall, *A Villager from Arıcaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997*, 1997, ektachrome sur caisson lumineux, 209.5x271.5 cm, cinematographic photograph [prises de vue au 4x5" à Mahmutbey, banlieue d'Istanbul, Turquie, automne 1997]



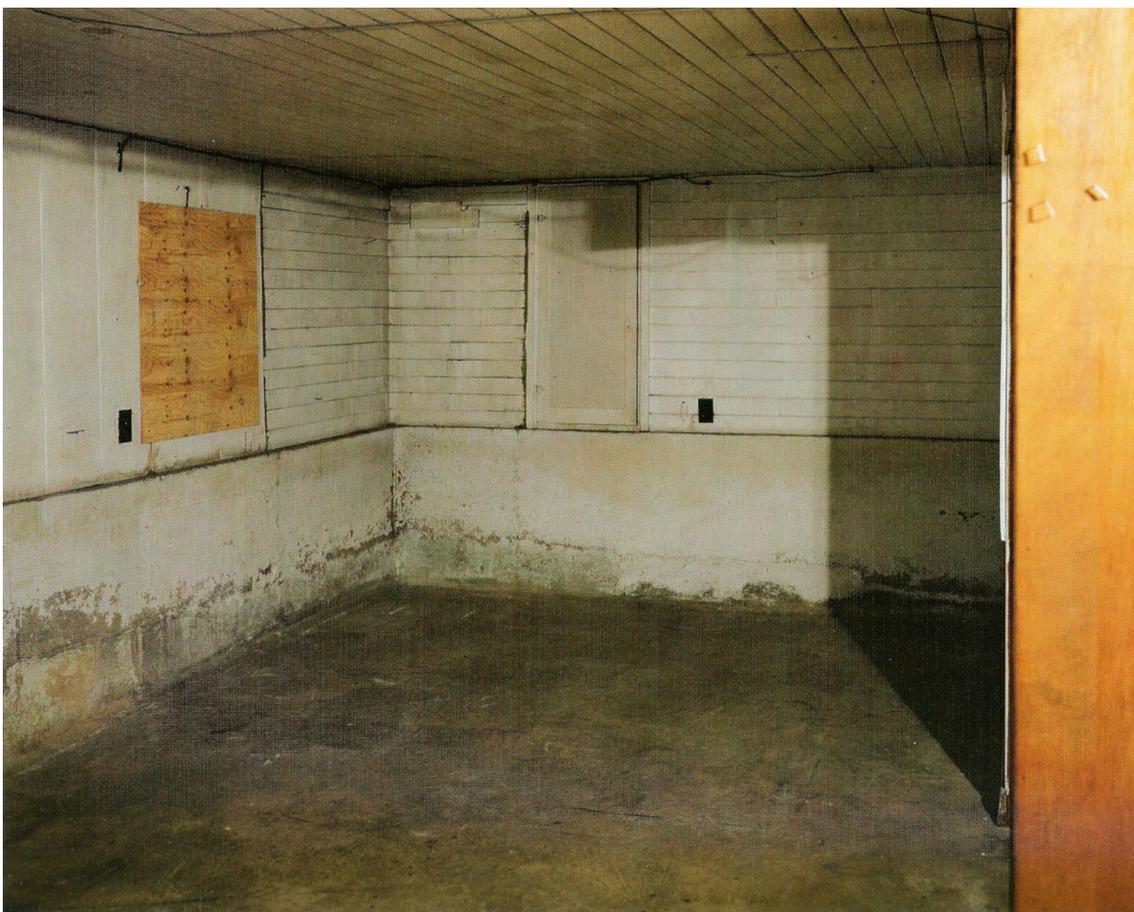
Jeff Wall, *Restoration*, 1993, ektachrome sur caisson lumineux, 119x489.50 cm, cinematographic photograph [prise de vue au panoramique 120° à Lucerne, Panorama Bourbaki, été 1993, montage digital]



Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992, ektachrome sur caisson lumineux, 229x417 cm, cinematographic photograph [prise de vue au 8x10" à Burnaby, British Columbia, Canada, hiver 1991-1992, montage digital]



Jeff Wall, *The Crooked Path*, 1991, ektachrome sur caisson lumineux, 119x149 cm, documentary photograph [prise de vue au 8x10" à Vancouver, hiver 1991]



Jeff Wall, *Swept*, 1995, ektachrome sur caisson lumineux, 174x216 cm, documentary photograph [prise de vue au 4x5" à Vancouver, été-automne 1995]



Jeff Wall, *A man with a rifle*, 2000, ektachrome sur caisson lumineux, 226x289cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5" à Vancouver, été 2000]



Jeff Wall, *A man with a rifle*, 2000, ektachrome sur caisson lumineux, 226x289cm, cinematographic photograph [prise de vue au 4x5" à Vancouver, été 2000], deux détails



Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver 1992*, transparent sur caisson lumineux, 119x164 cm, cinematographic photograph [prise de vue au format 8x10" à Vancouver, printemps 1992]



Gerhard Richter, *Lesende*, 1994 (GR 804), huile toile, 72.4x102.2 cm

Jeff Wall, Adrian Walker, 1992

Extrait de "Restauration. Jeff Wall interviewé par Martin Schwander", Lucerne, 12.08.1993

M.S. - [...] Dans *Adrian Walker*, vous avez fait le portrait d'un jeune homme qui est tellement concentré sur son travail qu'il semble retiré dans une autre sphère de la vie.

J. W. - Mais je ne pense pas qu'il soit forcément clair qu'*Adrian Walker* est un portrait. Je pense qu'il y a une fusion entre deux ou trois façons de regarder la photo, génériquement. L'une d'elles, c'est qu'il s'agit de la photo de quelqu'un qui est plongé dans son travail et qui ne fait pas du tout attention au spectateur, ou qui ne réagit pas au fait qu'il est observé. Dans son livre intéressant sur la concentration [l'absorbement] et la théâtralité dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle *, Michael Fried parle des différentes relations entre les personnages des tableaux et leurs spectateurs. Il a défini un « mode absorbé », utilisé par des peintres comme Chardin, où des personnages sont immergés dans leur monde et dans leurs activités et n'ont apparemment pas conscience de la construction du tableau et de la présence nécessaire du regardeur. Évidemment, le « mode théâtral » était exactement le contraire. Dans les tableaux absorbés, nous regardons des personnages qui ne semblent pas « interpréter » leur monde, seulement « être dedans ». Les deux sont bien sûr des modes de performance. Je pense qu'*Adrian Walker* est « absorbé ». Le fait qu'il soit ou non le « portrait » d'une personne réelle, spécifique, encore une fois, peut être secondaire dans la structure. [...]

* Michael Fried, *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1980 [trad. française : Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990]

Source : Jeff Wall. *Restauration*, cat.expo. Lucerne, Kunstmuseum / Düsseldorf, Kunsthalle, Wiese Verlag, 1994, p.22-30 (anglais) ; traduction française in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.242-243

L'absorbement et le presque-documentaire dans l'œuvre de Jeff Wall

Michael Fried

Wall semble délibérément avoir choisi de ne pas représenter son modèle dans les affres de l'absorbement. Le compte rendu mesuré qu'il donne de sa tentative paraît des plus justes : Walker peut contempler son dessin dans sa forme finale et, en même temps, voir le spécimen qu'il a copié, formulation qui dispense de postuler un état intérieur spécifique. [...] En d'autres mots, Wall dans *Adrian Walker* et Richter dans *Lesende* mobilisent tous deux les motifs absorbants d'une manière qui rappelle Chardin, mais ils le font d'une façon qui reconnaît expressément la théâtralité inéluctable – le « devant-être-vu » – à la fois de la scène de la représentation et de l'acte de présentation. Toutefois, comme le montre la remarque de Schwander, le caractère absorbant du caisson lumineux de Wall, comme celui du tableau de Richter, n'est pas annulé ici. [...]

Dans un entretien accordé à Robert Enright en 2000, Wall dit de *Adrian Walker* que « c'est un exemple de ce que j'appelle le "presque documentaire" »⁸, précisant, en 2002 : " Cela signifie qu'il y a des images dont les sujets ont été suggérés directement par mon expérience, et d'autres dans lesquelles j'essaie de me souvenir de cette expérience aussi précisément que possible, de la reconstruire et de la représenter avec exactitude et fidélité. Bien que les images montrant des personnages soient faites avec la collaboration des gens qui y apparaissent, je veux que l'on ait l'impression qu'il pourrait tout aussi bien s'agir de photographies documentaires. D'une certaine manière, elles prétendent être un compte rendu plausible ou un témoignage montrant ce à quoi les événements représentés ressemblent ou ont ressemblé quand ils se sont déroulés en l'absence de tout photographe. Les sept images [de son exposition à la galerie Marian Goodman de New York en 2002] représentent des moments ou des événements de la vie quotidienne qui sont restés obscurs ou à l'écart, des façons clandestines d'occuper la ville, des gestes de dissimulation et de retranchement, des éclats d'espoir et de rationalité, des traces de faiblesse et de culpabilité " ⁹...

8. R. Enright, " The Consolation of Plausibility. An interview with Jeff Wall ", *Border Crossings*, n°73, vol. 19 / #1, févr. 2000, p.50

9. Citation tirée de "Jeff Wall : New York", dossier de presse accompagnant l'exposition de Wall à la galerie Marian Goodman à New York, 20 sept. – 2 nov. 2002.

Source : Michael Fried, " Jeff Wall, Wittgenstein et le quotidien ", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, Paris, été 2005, p.4-27 ; citation p.8-10

→ pour en savoir plus sur l'absorbement, voir le livre : Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, CT / Londres, 2008 / *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013 ainsi que mon support de cours: <http://phototheoria.ch/up/absorbement.pdf>

Documentaire, presque documentaire et mise en scène : entre réalité et fiction

" The camera creates such a beautiful illusion, an illusion so similar to what we see with our eyes, it seems as though we're looking through the surface. "

☛ Jeff Wall, "Pictures Like Poems", J.Wall interviewed by Marc-Christoph Wagner at the Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, March 2015, Louisiana Channel, 2015, vidéo, 38' : <http://channel.louisiana.dk/video/jeff-wall-pictures-poems>

" My aim is for people to feel that it is real, I'm not trying to fool them that they are looking at a snapshot, but I want them to feel that they are somehow contemplating what it is like to look at a snapshot, I want to create that relationship. So it is contemplative at a certain distance. By means of illusion and technique, I suppose, I try to create that spontaneous feeling. "

Jeff Wall à propos de *Man with a Rifle* dans une interview avec Estelle Blaschke à Vienne le 21 mars 2003

Les "making-of's" de *Man with a Rifle* et le titre de l'image démontrent ainsi le pouvoir de cette illusion consciente : « la synthèse de la participation à l'illusion d'une part et de la conscience de la fiction de la mise en scène d'autre part. »

Pour son travail de *Near Documentary*, Wall se sert de ce caractère ambigu, propre au médium photographique. Cette ambiguïté de la photographie est d'ailleurs le moteur de ses œuvres. Il rend visibles l'illusion photographique et la conscience de l'illusion même, selon un paradoxe qui est ancré dans le médium lui-même. En démontrant l'existence de plusieurs scénarios potentiels et de plusieurs imaginaires, l'artiste revendique pour la photographie le même pouvoir que possèdent d'autres formes d'art telles que la peinture, le cinéma et la littérature : à savoir, la possibilité de réunir l'imaginaire et le réel, la fiction et le documentaire.

La photographie documentaire dans son acception classique vise à l'expression univoque d'un sens lié à une intentionnalité qui doit être facilement intelligible. La photographie dite *Near Documentary* vise l'effet contraire, c'est-à-dire une lecture polysémique. Cette approche offre à l'artiste d'innombrables moyens de réalisation et de choix artistique [...]

Source au 20160106 : Estelle Blaschke, " Jeff Wall : « Near Documentary ». Proche de l'image documentaire ", *Conserveries mémorielles*, n°6, 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, <http://cm.revues.org/390>

☛ Jeff Wall – *Man with a Rifle*, par Liliane-Sarah Kölbl et Julia Várkonyi, MUMOK Vienne, 2010 : https://youtu.be/M6Y63_EHU1Q

Croiser des mondes

Régis Durand

" Mais on pourrait dire aussi : quand on fait une image du monde réel, on reconstruit un certain état des choses, on isole, on cadre, on produit une sorte de simulacre partiel et discontinu, dont les éléments seront ensuite agencés d'une certaine manière (par le montage, la séquence) pour être présentés à autrui.

Ce faisant, c'est un passage complexe qui est effectué, une transposition des valeurs qui vient s'ajouter, se superposer aux translations initiales (l'acte de déterminer un champ et un protocole de travail). Cette transposition produit, pour peu qu'on y prête attention, un espace de nulle part (une utopie, comme on a pu le dire, ou peut-être plutôt une *atopie*) dont les contradictions et les replis ne cessent de se creuser sous nos yeux. Des mondes différents y sont entrecroisés : le monde réel, que ces images sont censées évoquer ; le monde des formes de l'art, à l'histoire desquelles nul n'échappe ; une histoire et un discours subjectifs enfin, aussi bien du côté de celui qui a fait ces images que celui qui les regarde.

Cet espace complexe est celui du document contemporain, dans lequel certains ont pu voir un lieu de renouveau pour la photographie (une « refondation de l'originalité de la photographie sur une exigence éthique »). Michel Poivert : « Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle*. » [...] Comme le rappelle Guy Debord, « la réalité objective est présente des deux côtés », aussi bien dans la réalité vécue que dans l'ordre spectaculaire**.

C'est pour cela que je ne vois pas le document comme une utopie, « la dernière image ». Je le vois plutôt comme un champ de conflits et de réglages incessants, là où s'affrontent différentes hypothèses sur le monde, et différentes modalités de l'expérience humaine. "

Source : Régis Durand, " Aspects du document contemporain ", in *Croiser des mondes*, cat. expo., 4.10.05-8.1.06, Paris, Jeu de Paume, *Document 2*, 2005, p.4-5

* POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2003, p.140

** DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gérard Lebovici, 1989, p.11



Gian Paolo Minelli, *Luciano y su mujer Joko*, de la série *Zona Sur*, Barrio Piedra Buena, Buenos Aires, 2002-2006



Gian Paolo Minelli, *Maxi*, de la série *Zona Sur*, Barrio Piedra Buena, Buenos Aires, 2002-06, Lambda, 80x100 cm

Gian Paolo Minelli (1968, Genève, Suisse ; vit à Buenos Aires, Argentine)
www.gianpaolominelli.com

Gian Paolo Minelli (1968, CH, IT) est né à Genève et a vécu au Tessin de 1970 à 1998. Il a ouvert un studio de photographe indépendant à Chiasso en 1988. Il effectue plusieurs voyages et séjours en Argentine dès 1993. Il vit depuis 1999 à Buenos Aires, où il a réalisé d'importants travaux d'investigation ayant notamment abouti à trois publications : *Zona Sur_Barrío Piedra Buena_Buenos Aires_2001-2006*, Genève, attitudes, 2006 ; *Buenos Aires_Argentina. Villa Lugano 2008-2009*, Ville de Lugano, 2009 ; *La piel de las ciudades / The skin of the cities*, Zurich, JRP Ringier, 2010, ouvrage édité par Tobia Bezzola, curateur au Kunsthaus Zurich et auteur du texte de l'ouvrage.

En 1996, Gian Paolo Minelli reçoit une première Bourse fédérale des arts appliqués pour ses photographies et, en 1998-1999, il est en résidence à l'Institut suisse de Rome. Il fut artiste en résidence à la Cité des Arts, Paris, d'août 2009 à janvier 2010. Il a participé à plus de 75 expositions collectives internationales et son travail a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles, notamment en Suisse, en Italie, en Argentine, au Paraguay, en Colombie et aux Etats-Unis.

Source : Nassim Daghighian, texte pour la galerie Yet Projects, Genève, 2012

Gian Paolo Minelli utilise la photographie comme médium de témoignage et de mémoire. Il envisage aussi l'acte de la photographie comme l'amorce d'une relation d'échange avec des gens qu'il rencontre au gré de ses recherches. Dans ses séries d'autoportraits, qu'il a développé à Rome et à Buenos Aires, il se rend dans des quartiers périphériques, zones de pauvreté et d'exclusion sociale, où il rencontre des habitants et leur propose de se photographier eux-mêmes, individuellement, dans leur environnement quotidien. Ces images, associées à une vue du contexte urbain où ils vivent, fonctionnent sous forme de diptyque. Il expose ces travaux tant dans les quartiers où il réalise ses photos que dans d'autres lieux à connotation artistique.

Source au 08 10 13 : http://www.attitudes.ch/expos/buenosaires/minelli_ba.htm

Gian Paolo Minelli, Zona Sur_Barrío Piedra Buena _ Buenos Aires

Attitudes, Genève, exposition du 24 mai au 8 juillet, 2006

Après avoir travaillé avec Gian Paolo Minelli pour les expositions collectives *Buenos días Buenos Aires* en 2003, et *Buenos días Santiago* en 2005, respectivement à Buenos Aires et à Santiago de Chile, nous avons tenu à lui consacrer une exposition personnelle dans notre espace à Genève, ce qui constituera d'ailleurs une première en Suisse romande.

Gian Paolo Minelli s'implique humainement, avec passion et ténacité, dans ses projets photographiques qu'il développe souvent sur plusieurs mois ou parfois même des années. D'un commun accord, nous avons choisi de consacrer l'exposition à son projet le plus abouti à ce jour : *Zona Sur_Barrío Piedra Buena_Buenos Aires*. Dans cette banlieue sud de Buenos Aires - métropole où il vit depuis 1999 - il a non seulement su se faire accepter par une population au contact réputé difficile, mais il a également développé un travail sur la durée avec une communauté d'adolescents. Mis en confiance, ces jeunes ont choisi le contexte, la pose et le moment de la prise de vue les concernant, puisque ce sont eux qui déclenchent l'obturateur de l'appareil photo. Ces photographies de grand format et aux couleurs vives révèlent leur fierté et certains aspects de leur personnalité intime. Gian Paolo Minelli mêle ensuite ces " autoportraits concertés " avec des vues de leur environnement urbain quotidien. Ce projet a pris une telle importance dans la vie de ce quartier que certains " acteurs " de Zona Sur en sont même venus à peindre des reproductions des photographies sur les murs de la cité.

Cette exposition, qui comportera un très large corpus de photographies réalisées ces six dernières années, ainsi que des vidéos récentes, s'inscrit dans le cadre des 50 JPG (50 jours pour la photographie de Genève).

Source au 08 10 13 : http://www.attitudes.ch/expos/06_03/minelli/minelli.htm

PHOTOsuisse, Réalisation : Silvano Repetto, 2004, 12'

Source au 2016 01 01 : <http://www.rts.ch/docs/photosuisse/807034-photosuisse-gian-paolo-minelli.html>



Taryn Simon, Troy Webb, de la série *The Innocents*, 2002-2003, c-print, 76x101 cm ou 122x152 cm
 Scene of the crime, The Pines, Virginia Beach, Virginia.
 Served 7 years of a 47-year sentence for Rape, Kidnapping and Robbery.



Taryn Simon, *Frederick Daye*, de la série *The Innocents*, 2002-2003, c-print, 76x101 cm ou 122x152 cm
 Alibi location, American Legion Post 310, San Diego, California.
 Where 13 witnesses placed Daye at the time of the crime.
 Served 10 years of a life sentence for Rape, Kidnapping and Vehicle Theft.

Taryn Simon (1975, New York City, USA ; vit à NYC, USA)

www.tarynsimon.com

L'artiste américaine Taryn Simon, née en 1975 à New York où elle vit, est diplômée de l'Université Brown de Providence (Rhode Island) en sciences environnementales.

Elle a travaillé dans la photographie de mode et pour *The New York Times Magazine* avant de se faire connaître en publiant le livre *The Innocents* (2003), réalisé grâce à une bourse Guggenheim.

" *Les Innocents* résulte d'une longue conversation avec un individu condamné à tort pour un crime qu'il n'avait pas commis. La police a utilisé des photographies dans le processus d'identification et son portrait a rappelé à la victime l'auteur du crime. À partir de là, j'ai effectué des recherches sur les processus de mauvaise identification et l'utilisation de photographies par les cours de justice pénale. Pour tous les hommes et la femme de la série des *Innocents*, ce sont des photographies et d'autres documents visuels – comme des croquis ou des vidéos de files d'attente –, qui ont servi de preuves, brouillant la réalité et la fiction. Le pouvoir de la photographie de lever à la fois l'ambiguïté et la certitude est l'une de ses qualités les plus fascinantes. Mais dans cet essai, l'interprétation du matériel visuel a entraîné la condamnation à mort de personnes innocentes. C'est cette marge d'interprétation qui m'intéresse. "

Taryn Simon

Source : Caroline Stevan, "Taryn Simon : « La nature du secret est en train de changer », *Sortir*, supplément du *Temps*, n°12, mars 2015, p.14

The Innocents

Taryn Simon

" I was asked to come down and look at the photo array of different men. I picked Ron's photo because in my mind it most closely resembled the man who attacked me. But really what happened was that, because I had made a composite sketch, he actually most closely resembled my sketch as opposed to the actual attacker. By the time we went to do a physical lineup, they asked if I could physically identify the person. I picked out Ronald because, subconsciously, in my mind, he resembled the photo, which resembled the composite, which resembled the attacker. All the images became enmeshed to one image that became Ron, and Ron became my attacker. " Jennifer Thompson, on the process to identify the man who raped her.

During the summer of 2000, I worked for the *New York Times Magazine* photographing men and women who were wrongfully convicted, imprisoned, and subsequently freed from death row. After this assignment, I began to investigate photography's role in the criminal justice system.

I traveled across the United States photographing and interviewing men and women convicted of crimes they did not commit. In these cases, photography offered the criminal justice system a tool that transformed innocent citizens into criminals, assisted officers in obtaining erroneous eyewitness identifications, and aided prosecutors in securing convictions. The criminal justice system had failed to recognize the limitations of relying on photographic images.

For the men and women in these photographs, the primary cause of wrongful conviction was mistaken identification. A victim or eyewitness identifies a suspected perpetrator through law enforcement's use of photographs and lineups. These identifications rely on the assumption of precise visual memory. But through exposure to composite sketches, mugshots, Polaroids, and lineups, eyewitness memory can change. Police officers and prosecutors influence memory, both unintentionally and intentionally, through the ways in which they conduct the identification process. They can shape, and even generate, what comes to be known as eyewitness testimony.

The high stakes of the criminal justice system underscore the importance of a photographic image's history and context. The photographs rely upon supporting materials, captions, case profiles and interviews, in an effort to construct a more adequate account of these cases. This project stresses the cost of ignoring the limitations of photography and minimizing the context in which photographic images are presented. Nowhere are the material effects of ignoring a photograph's context as profound as in the misidentification that leads to the imprisonment or execution of an innocent person.

I photographed each innocent person at a site that came to assume particular significance following his wrongful conviction: the scene of misidentification, the scene of arrest, the alibi location, or the scene of the crime. In the history of these legal cases, these locations have been assigned contradictory meanings. The scene of arrest marks the starting point of a reality that is based in fiction. The scene of the crime, for the wrongfully convicted, is at once arbitrary and crucial; a place that changed their lives forever, but to which they had never been. Photographing the wrongfully convicted in these environments brings to the surface the attenuated relationship between truth and fiction, and efficiency and injustice.

The wrongfully convicted in these photographs were exonerated through the use of DNA evidence. Only in recent years have eyewitness identification and testimony been forced to meet the test of DNA corroboration. Because of its accuracy, DNA allows a level of comfort that other forms of evidence do not offer. In the exoneration process, DNA evidence pressures the justice system and the public to concede that a convicted person is indeed innocent. In our reliance upon these new technologies, we marginalize the majority of the wrongfully convicted, for whom there is no DNA evidence, or those for whom the cost of DNA testing is prohibitive. Even in cases in which it was collected, DNA evidence must be handled and stored and is therefore prey to human error and corruption. Evidence does not exist in a closed system. Like photography, it cannot exist apart from its context, or outside of the modes by which it circulates.

Photography's ability to blur truth and fiction is one of its most compelling qualities. But when misused as part of a prosecutor's arsenal, this ambiguity can have severe, even lethal consequences. Photographs in the criminal justice system, and elsewhere, can turn fiction into fact. As I got to know the men and women that I photographed, I saw that photography's ambiguity, beautiful in one context, can be devastating in another.

Source au 08 03 18: http://www.mocp.org/exhibitions/2005/08/taryn_simon_the.php

📺 Taryn Simon photographs secret sites (An American Index), TED Talks, 2009, EN, s-t FR, 18'49"
(explication à propos des *Innocents* à 11'35") source au 16 01 05 : : <https://youtu.be/jkI0tb3VmfQ>



Taryn Simon, *Headshots*, de la série *The Innocents*, 2002-2003, tirages pigmentaires, 61x51 cm (images en couverture du livre)



An-My Lê, *Sniper II*, de la série *Small Wars*, 1999-2002, tirage argentique, 66x95 cm



An-My Lê, *Security and Stabilization Operations. Marines*, de la série *29 Palms*, 2003-2004, tirage argentique, 66x95 cm

An-My Lê (1960, Saigon, Vietnam ; vit à New York)
www.anmyle.com

1993 MFA Yale University School of Art, New Haven, CT
1985 MS Stanford University, Stanford, CA
1981 BAS Stanford University, Stanford, CA

An-My Lê

Mark Godfrey

An-My Lê réalise des photographies très détaillées en noir et blanc et en grand format avec un appareil 5x7, qui montrent la façon dont le monde est « dessiné ». Le noir et blanc brouille l'identification historique des images. Selon la photographe, « en noir et blanc, le monde semble décalé par rapport à la réalité; cela apparaît un moyen idéal d'évoquer des souvenirs ou de mêler fiction et réalité ».

An-My Lê, née à Saigon, a vécu depuis l'enfance en France et aux États-Unis [dès 1975]. Elle est retournée au Vietnam pour réaliser sa première grande série, *Viêt Nam* (1994-1998), sur un lieu qu'elle ne connaissait que par des souvenirs et les représentations qui s'offraient à elle de l'étranger.

De retour aux États-Unis, elle s'est intéressée aux représentations américaines du Vietnam, notamment aux associations de reconstitutions de combats. *Small Wars* (1999-2002) a été réalisé en Virginie au cours d'un long week-end. Si certaines images représentent des combats factices pris à distance, d'autres sont prises avec des angles inhabituels, au ras du sol, comme si la photographe était en embuscade. Et c'était le cas : l'artiste a été autorisée à prendre des photographies à condition de jouer le jeu, de capter l'authenticité de l'action. Les activités machistes représentées, apparemment ridicules, sont dépeintes sans moquerie et montrent également la manière dont les « soldats » établissent des liens particuliers avec le paysage. Même si la finalité de leurs reconstitutions est un jeu violent, ils respectent la forêt, de manière inattendue.

La première réaction d'An-My Lê à la guerre en Irak a été de se rendre sur place en tant que photographe de guerre, mais elle a finalement réalisé une série sur l'entraînement des Marines dans le désert californien avant leur départ pour l'Irak : *29 Palms* (2003-2004) montre des tanks dans une plaine, des Marines qui entrent dans une ville irakienne reconstituée, des manœuvres nocturnes, de fausses arrestations et des séances de théorie. Fiction et réalité se rejoignent : cet Irak factice a beau être monté de toutes pièces par les soldats (les cabanes portent des graffitis imaginés par les Marines, dont des slogans anti-Bush et de fausses écritures arabes), il s'agit bien de documents réels sur un décor fabriqué. Cette représentation de l'état de crise actuel est peut-être la plus pertinente, car c'est cet Irak imaginé par les États-Unis qui a poussé à la guerre. Cette série entretient un rapport complexe autant avec l'histoire de la photographie qu'avec les événements actuels. Certaines images rappellent les paysages de la guerre de Crimée de Roger Fenton ; mais la sensation de danger imminent qui caractérisait les photographies de Robert Capa est ici absente.

An-My Lê adopte une nouvelle tendance de la photographie d'art : la mise en scène, dans le sillage de Jeff Wall et Gregory Crewdson. Mais, alors que ces artistes mettent en scène des situations fictives qu'ils photographient, An-My Lê trouve des situations fictives toutes prêtes. La grande qualité de *29 Palms* est sa capacité à critiquer en profondeur l'intervention armée sans s'en prendre aux sujets photographiés ; les Marines sont tout autant victimes qu'acteurs de cette guerre à la fois réelle et fictive. En outre, la beauté des photographies empêche d'y voir une traduction, en deux dimensions, d'un discours politique.

Source : Mark Godfrey, *Vitamine PH*, Paris, Phaidon, 2007, p.154

☛ An-my Lê, "29 Palms", *Art21*, Episode #136, 2011, 4'02", source au 16 01 05 : <https://youtu.be/bThyPXhzSOE>
Autres vidéos sur : <http://www.pbs.org/art21/artists/>

Small Wars

An-My Lê, *Cabinet Magazine*, Spring 2001

The subject of Vietnam, more specifically the Vietnam of the mind, has been the focus of my work for some time now. In 1994 I returned to Vietnam for the first time since the end of the war for an extended photographic project. Over the years, disconnected from the place and with only a handful of family pictures available, I had come to construct my own notions of Vietnam drawn from childhood memories, photojournalism, and Hollywood films. Instead of examining contemporary Vietnam and seeking the real, I therefore made photographs that only use the real to ground the imaginary. Even though the war itself was not the focus of these photographs, it was present because of its conspicuous absence.

At the conclusion of this project in 1999, I became interested in finding a way to incorporate popular imagery of the Vietnam War into my work. While doing research on the internet, I discovered a site for Vietnam war re-enactors and began attending their events. These men are drawn to re-enacting the Vietnam war for complex reasons. Beside a passion for military history and an obsessive, formal approach to the art of re-enacting, they are also driven by deeply personal and complex psychological motivations. In comparable ways, the re-enactments allowed me to delve into my personal experiences of war and attendant adolescent fantasies about soldiers in uniform. Through the exploration of war imagery and the aesthetics of combat photography, I have begun to recast the war as a smaller, safer, and ultimately resolved conflict.

The re-enactors and I have each created a Vietnam of the mind and it is these two Vietnams which have collided in the resulting photographs. Here I experience Vietnam in America as I experienced America in Vietnam: worlds of conflict and beauty.

An-My Lê, *Cabinet Magazine*, Spring 2001, source au 16 01 05 : <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/smallwars.php>

Vietnam, Virginia, California.

Landscape is at the heart of photographer An-My Lê personal and layered vision of conflict.

Lynne Heffley, Times Staff Writer, LA TIMES, September 25, 2005

Three diverse landscapes — the rural and urban sweep of Vietnam, a lush Virginia forest, the rocky expanse of a California desert — are separated by geography and time, but in the work of photographer An-My Lê, they share a common theme: war.

In her book "Small Wars" — the title comes from an American military term for guerrilla warfare — Lê explores war, memory and landscape through the juxtaposition of three series of black-and-white images shot from 1994 to 2004.

The earliest photographs were taken in Vietnam, an effort by the adult Lê to reconnect with the homeland she fled at 15 with her family. They left for the United States during the 1975 fall of Saigon. From 1999 to 2002, Lê photographed a Virginia-based group of self-described "living historians" as they reenacted events from the Vietnam War in the woods. To gain access, she participated, playing civilian and enemy characters in their war games.

It was physically rigorous and a psychological strain, she said in a recent phone interview, but it helped her understand "why the Vietnam War is still such a prevalent myth that is so entrenched in American culture."

In 2003 and 2004, Lê turned her lens on the Marine Corps Air Ground Combat Center in Twentynine Palms, a training center for troops bound for Iraq and Afghanistan.

Lê, an assistant professor of photography at Bard College in New York, has works in the permanent collections of the Smithsonian Institution, New York's Metropolitan Museum of Art and other museums. Her photographic method harks back to the 19th century: ground glass plates and a large-format 5-by-7-view camera mounted on a tripod.

"You can't be spontaneous; it's very cumbersome," she said. "But it allows for incredible depth and clarity in the way it describes the space and the landscape, the shapes and lines."

Landscapes dominate Lê's photographs, emphasizing the comparative fragility and smallness of her human subjects. "I think that's the way I and a lot of Vietnamese — and others who have been involved in war — always felt," she said.

"Landscape has its specificity in a geological way, but it also holds so much about the history and the culture of a country. I think for anybody in exile it's connected to the idea of home. You think of the landscape and you think of the food, the air, the smells. It's all connected to the land."

Source au 16 01 05 : <http://articles.latimes.com/2005/sep/25/entertainment/ca-smallwars25>



Sarah Pickering, *Front Garden, School Road*, 2005, de la série *Public Order*, 2002-2005, c-print, 76.2x101.6 cm



Sarah Pickering, *High Street, Barricade*, 2002, de la série *Public Order*, 2005, c-print, 76.2x101.6 cm



Sarah Pickering, *Landmine*, 2005, de la série *Explosion*, c-print, 125x125 cm



Sarah Pickering, *Shot*, 2009, de la série *Explosion*, c-print, 120x140 cm

Sarah Pickering (1972, Durham City, GB ; vit à Londres, GB)

www.sarahpickering.co.uk

2003-2005 MA Photography, Royal College of Art, Londres
1992 - 1995 BA(hons) Photographic Studies, University of Derby

" In my work, the viewer can only imagine the scenarios that are set up as part of training exercises, and in actuality they ARE imaginary experiences. There is a tension between what is perceived as real and what is actually real, and how we relate to extreme events such as war and disasters (eyewitnesses often describe their experience as "like a film"). I'm interested in the separation of the real from the imagined, and the complexities in negotiating and representing this. " S. Pickering

Source au 2016 01 06 : exposition *In Our World. New Photography in Britain*, Galleria Civica di Modena, Modène, 20.4.-13.7.2008, disponible en ligne : <http://www.comune.modena.it/galleria/mostre/archivio-mostre/2008/in-our-world.-new-photography-in-britain/sarah-pickering-en.pdf>

Sarah Pickering

Ana Finel Honigman, *Vitamine PH*, Paris, Phaidon, 2007, p.212

Malgré les façades de briques usées, les fenêtres masquées par des planches, les barrières brûlées et les panneaux hideux, les sinistres rues de la série *Public Order* de la Britannique Sarah Pickering ne sont pas celles d'un quartier déshérité. Elles ont été construites ainsi. Si elles évoquent les quartiers difficiles de villes américaines ou britanniques, ces ruelles, ces rues et leurs habitations, conçues par le Centre d'entraînement des forces de police pour reproduire les zones dites sensibles, sont le décor des exercices des brigades d'intervention anti-émeutes. Tous les jours, on assiste à des jets de briques et des départs d'incendie auxquels font face les policiers en formation pour protéger constructions en parpaings et habitants imaginaires. Ce qui intéresse Sarah Pickering, ce sont moins les dégâts subis par ces bâtiments que l'information symbolique requise pour transformer un décor artificiel en simulacre crédible d'un quartier urbain difficile.

Pour concevoir ces rues, l'architecte a étudié l'infrastructure de lieux détruits au cours d'émeutes afin d'identifier les quartiers susceptibles d'être le théâtre de désordres futurs. Néanmoins, pour éviter toute connotation ethnique, les panneaux de ces rues imaginaires sont neutres et les murs ne comportent pas d'inscriptions. Sarah Pickering a commencé à photographier ces lieux pour son diplôme de photographie au Royal College of Art. Elle précise que l'objectif de ces décors est de donner un modèle tridimensionnel standard, non de représenter la réalité au sens documentaire. Néanmoins, la tension entre imaginaire et réalité est au centre de ses préoccupations : « Mon travail explore cette idée de menace et de réponse imaginées, et analyse la peur et la préparation à l'imprévu, dans ce mélange de vérité et de fiction, de fantasme et de réalité. »

Elle photographie actuellement des explosions militaires qui, comme les décors de *Public Order*, se déroulent généralement dans des zones isolées et constituent des exercices d'entraînement pour les soldats et les services d'urgence. Ainsi certaines explosions se produisent sur des terrains rocailleux avec des constructions en planches, une maison triangulaire et une petite église par exemple, et parsemés d'arbres réalistes.

La photographe admet la nécessité de ces tests grandeur nature, très encadrés, pour les soldats d'aujourd'hui qui ont grandi avec les jeux vidéo et les effets spéciaux. « Je cherche à identifier ce à quoi notre imaginaire fait référence. Les témoins d'événements spectaculaires disent aux journalistes que c'était "comme un film", les documentaires utilisent souvent la reconstitution pour illustrer la réalité de leur sujet et un nouveau type de programme d'"info-divertissement" se sert d'images créées par ordinateur et d'effets spéciaux pour annoncer au spectateur une catastrophe imminente. » Les explosions doivent faire concurrence aux images des médias auxquelles sont soumis les soldats afin de les pousser à passer à l'action à bon escient. Si les nuages de napalm et les explosions électriques sur fond de grisaille d'un paysage anglais ont parfois un aspect festif et ludique dans ses tirages de grand format, Sarah Pickering explique que la série *Explosion* « prolonge [sa] recherche au cœur même de la réalité et de son simulacre ».

 Sarah Pickering et Susan Bright, Aperture Foundation, New York, 31.3.2010, vidéos de la rencontre, source au 16 01 05 :

- On Public Order & Exposions series, bref extrait, 3'18 <https://vimeo.com/11931505>

- Introduction & Public Order, 1/5, 16'09" : <https://vimeo.com/11904198>

- Explosions, 2/5, 10'49" : <https://vimeo.com/11906165>

- Fire Scene, 3/5, 9'38" : <https://vimeo.com/11992794>

- Incident, 4/5, 10'08" : <https://vimeo.com/12024768> Q&A, 5/5, 8'13" : <https://vimeo.com/11996815>



Valérie Jouve, Sans titre (*Les Personnages avec Marie Mendy*), 1994-1996, c-print, 110x148 cm



Valérie Jouve, Sans titre (*Les Personnages avec E.K.*), 1997-1998, c-print, encadré : 114x152x3.5 cm



Valérie Jouve, Sans titre (*Les Personnages avec le petit François*), 1994-1995, c-print, 100x130 cm



Valérie Jouve, Sans titre (*Les Personnages avec Ilham Riffi*), 1999-2001, c-print, 100x130 cm

Valérie Jouve (1964, Saint Etienne, France ; vit à Paris, FR)
www.valeriejouve.com

1990 Diplômée de l'École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles
1984 Licence d'ethnologie, Université de Lyon II

Valérie Jouve : En attente. Exposition au Centre Pompidou, du 23.06. au 13.09.2010
Milena Paez, elles.centrepompidou.fr, blog, 16 juin 2010

En attente de fixation, les personnages de Valérie Jouve sondent notre regard. L'attente plane au dessus des personnages qu'elle nous campe, souvent bordés par la ville, « en attente » sans doute d'une action qu'ils sont sur le point d'ébaucher. L'exposition présentée au Centre Pompidou à partir de ce mercredi 23 juin 2010 nous éloigne des banlieues périurbaines françaises en nous immergeant dans des strates temporelles en suspension, envolées poétiques qui prennent « racine ailleurs », dans les territoires autonomes palestiniens, condamnés eux aussi à l'attente. C'est donc sous le signe d'une attente lourde de sens que s'organise cette première exposition personnelle consacrée à l'artiste, par une grande institution. S'achemine petit à petit un travail sur la ville et son interaction avec la population du monde arabe. Si Valérie Jouve n'éprouve pas le besoin d'avoir recours à la justification du politique, c'est qu'elle invoque et convoque le réel par le langage même des images. Toutefois, un transfert entre potentialités réalistes et fiction débouche sur un territoire conflictuel de l'image. Les photographies de Valérie Jouve modulent des variations scéniques autour de ce conflit; le primat documentaire qui s'impose d'abord, s'efface petit à petit lorsque l'on découvre que les poses des personnages sont mesurées, circonscrites au moment de la capture photographique par l'objectif. [...]

Des catégories non systématiques

Les portraits photographiques de Valérie Jouve échappent à toute catégorisation hâtive, même si l'artiste appuie son travail sur des dénominations précises, exploitant différentes variables dans les titres mêmes de ses œuvres : « Figures » / « Personnages » / Situation ». Autant de récits amorcés ne débouchant sur rien d'autre que le temps photographique : ce « temps mort ». On se souvient alors du rapprochement pétrifiant qu'avait établi Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, au sujet de la photographie comme expérience de la mort : « La photographie représente ce moment (...) où je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro expérience de la mort : je deviens vraiment spectre. » Les regards se perdent ici aussi vers un « ailleurs », un hors champ dont on ne devinera jamais la nature exacte. Le cliché *Sans titre n°3* donne à voir une femme perdue dans ses pensées, ou tout du moins occupée à détourner son regard de l'objectif photographique. [...]

Points de fuite

Bien souvent le regard est ailleurs, fuyant l'objectif pour refuser la décapitation qu'il engendre. Alors que chez le photographe Eugène Atget se dégagait une sensation d'« après », d'inquiétante étrangeté relative à des lieux de crime dont l'assassin viendrait tout juste de s'enfuir, chez Valérie Jouve, les personnages semblent suggérer un dernier soupir, une dernière pause ou « pose » avant la « micro expérience de la mort » dont parle Roland Barthes. Comme Atget, Valérie Jouve apporte les preuves d'une révocation de la « vérité » de la réalité, en y démasquant sa séduction racoleuse, trop facile. Le « point de fuite », ce point imaginaire, conceptuel, destiné à frayer un chemin perspectif du regard au sein de la composition, devient un prétexte pour déstabiliser les balises du réel documentaire et se frayer un sentier vers une fuite fictionnelle potentielle. Parfois le visage même, foyer de l'humanisation est absent chez Valérie Jouve. Les personnages « vus » de dos se résument à des silhouettes dont le regard nous est ôté. La série des « auteurs » et plus particulièrement la photographie *Sans titre n°16* datant de 1994, élabore un dispositif étrange, dans lequel les regards semblent tous rivés sur le téléviseur, véritable métaphore de l'écran de projection fictionnel à travers lequel nous n'apercevons pourtant qu'une pâle copie de l'humain, le reflet impalpable du téléspectateur qui lui fait face.

Inventer la ville : les archipels réinventés

Pour Valérie Jouve, la réalité artistique ne concorde pas nécessairement avec la réalité. C'est ce qui fait toute la subtilité de ses photographies, retravaillées comme pour pointer les différents niveaux de réalité dont il s'agit de déceler les divergences sous-jacentes : « La photographie me

permet d'échapper à un discours rationalisant sur la ville », affirme t'elle. Son traitement plastique porte les stigmates du regard de l'ethnologue, discipline qui ne lui est pas étrangère puisqu'elle a suivi une formation d'ethnologie avant de se consacrer à la photographie. On serait tenté d'aborder ses compositions comme des « portraits », tant l'humain est corseté, grandeur nature, au sein d'un lieu neutre qui semble s'effacer derrière ses pas. L'association de ces lieux neutres aux êtres vivants amorce un rythme dialectique entre le personnage et le fond. Le plan américain est largement exploité par la photographe qui puise en lui un rapport du personnage au sol différent. Le personnage n'est pas « enraciné » il devient autonome du lieu dont il émerge. S'il ne s'agit pas à proprement parler de « portraits », il ne s'agit pas non plus de « paysages » mais d'une image en mouvement embrassant ces deux formes sur son passage. L'importance primordiale du « rythme » feutré de ces images est vivement revendiqué par l'artiste : « Ce besoin de rythme, confie t'elle, me permet aussi d'éloigner l'image photographique de sa caractéristique essentielle, à savoir la description du sujet. Cela me permet de dévier, même si la photo est un outil qui renvoie une trace de la réalité ». Entre dérives et déviations, le regard, comme l'individu, échappe aux strates temporelles d'une réalité trop rigide, l'idée de « montage » de l'image traduit la volonté de rendre compte de perceptions diverses de l'espace à travers des temporalités hétérogènes. Par ses « compositions », Jouve trace des chemins de traverse de l'humain dans le tissu urbain, champ de fouilles qui ne tranche jamais entre l'Homme ou la « ville », nom commun auquel on ajouterait volontiers une majuscule tant il est emblématique du travail photographique de l'artiste.

Source au 2016 01 06 : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=878>

L'image performée

Michel Poivert

C'est dans un contexte artistique et critique marqué aujourd'hui par un véritable fétichisme intellectuel à l'endroit de la notion de document et de documentaire, qu'il me semble utile non seulement de dialectiser une telle notion, mais aussi de frayer des voies qui nous permettent d'échapper à l'institution d'un style et à la charge idéologique qu'il peut contenir sous l'espèce d'un "retour au réel". C'est la raison pour laquelle je m'intéresse actuellement à deux types de productions : la photographie expérimentale [...] et à ce que j'appellerai pour l'instant la théâtralité en photographie, sur laquelle je vais me pencher avec vous ce matin. L'œuvre de Valérie Jouve – et principalement la partie présentant ceux qu'elle appelle ses « personnages », nous retiendra (ses architectures et ses paysages formant l'ensemble d'une « scène en extérieur » que je ne ferais qu'évoquer). Et plus particulièrement nous allons partir de l'analyse d'une œuvre conservée par le MNAM afin d'esquisser les principes esthétiques de ce que j'appelle désormais "l'image performée". Ces principes (qui valent pour des productions de photographies depuis les origines du médium) sont les suivants : accomplissement d'une action ou maintien d'une attitude mise en scène dans le champ de vision d'un objectif, rétrogradation voire annulation de l'opération subjective du regard de l'opérateur au profit d'une simple fonction de déclenchement de l'enregistrement. Les personnages ou modèles installés sur la scène photographique performant ce qu'ils ont programmé de faire ou ce qu'il leur a été demandé de faire. Ils sont donc mis en relation avec le spectateur d'une manière qui relativise voire qui efface la médiation subjective du regard d'auteur. Il s'agit dès lors plus d'un usage que d'une pratique de la photographie. L'auteur est supplanté par l'acteur. L'auteur forme la figure d'un regard absent. La conséquence principale de ces principes est le caractère théâtral de ces images performées, et, plus fondamentalement l'aveu qu'elle contiennent en permanence de leur nature d'image construite et non, comme le sens commun l'attribue généralement à la photographie, d'un statut d'image naturelle.

Dans sa théorie du Happening qu'il élabore à la fin des années 50, Allan Kaprow insistait sur le fait que l'action pouvait se dérouler sur plusieurs scènes afin « d'éviter le modèle statique du théâtre ». Sur ce point, et sur beaucoup d'autre encore, l'image performée se distingue de l'action du happening ou de la performance. Car l'image performée repose sur une esthétique de la statique.

Source : Michel Poivert, "L'image performée, à propos d'une photographie de Valérie Jouve (Sans titre n°54, 1998)", conférence au Centre Pompidou (MNAM), Paris, 2003, texte trouvé sur le site www.valeriejouve.com en avril 2011



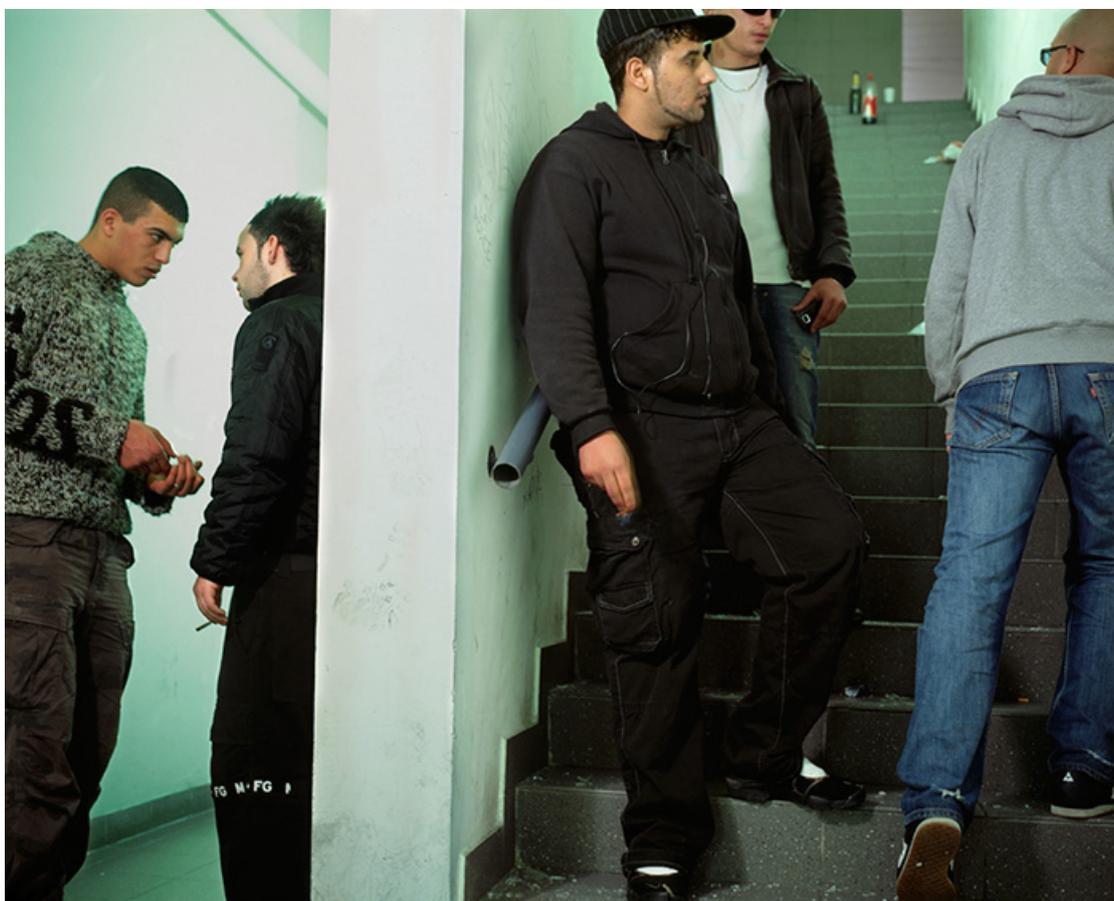
Mohamed Bourouissa, *La prise*, 2005, de la série *Périphérique*, 2005-2009, tirage Lambda



Mohamed Bourouissa, *Périphérique*, 2007, de la série *Périphérique*, 2005-2009, tirage Lambda, 79x135 cm



Mohamed Bourouissa, *La butte*, 2007, de la série *Périphérique*, 2005-2009, tirage Lambda, 120x160 cm



Mohamed Bourouissa, *Le couloir*, 2007, de la série *Périphérique*, 2005-2009, tirage Lambda, 90x120 cm

Mohamed Bourouissa (1978, Blida, Algérie ; vit à Paris)

www.mohamedbourouissa.com

2004 DEA en Arts plastiques à l'Université de Paris I- Sorbonne
Diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, spécialisation photographie, et du Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing

Périphérique *

Mohamed Bourouissa

Les images de *Périphérique* ont pour thème la banlieue. Si je pars d'une base sociale, mon travail est pourtant d'ordre plastique fonctionnant sur une géométrie émotionnelle. C'est un placement et une organisation de la tension dans l'espace qui est mise en avant. Elle met en scène la banlieue en tant qu'objet conceptuel, artistique dans des situations qui d'ordinaire seraient du ressort du photo-journalisme. En démontant les clichés de ce sujet, je traite de la problématique du rapport de force et pose la question de la mécanique du pouvoir.

Source au 2009 01 20 : <http://www.sadin.rebelle.com/?pubid=104253&pag=1&secid=3&rubid=1>

* Le titre de la série a changé plusieurs fois : *Périphérique* est le titre de son exposition au Château d'Eau en mars 2008, *Périphéries* à la Galerie Les Filles du Calvaire en octobre 2008 puis *Périphériques* au pluriel dans diverses publications en ligne ; j'ai opté pour le terme au singulier qui est maintenant en usage, notamment sur le site de l'artiste en janvier 2016.

Ce jeune artiste, très remarqué lors de son diplôme à l'École des Arts Décoratifs, a choisi pour décor de ses photographies un univers qui lui est familier : la banlieue et ses habitants. Les impasses, halls d'immeubles, parkings et autres " no man's land " des quartiers de La Courneuve, de Pantin ou d'Argenteuil sont repérés au cours de ses déambulations et servent de cadre à des mises en scènes minutieusement élaborées à l'aide de croquis et de notes. Les modèles, des jeunes rencontrés au fil de ces repérages sont appelés à prendre la pose, à jouer un rôle, voire à être partie prenante de l'aventure car l'entreprise dépasse la simple prise de vue pour devenir un véritable événement collectif.

Le travail de Mohamed Bourouissa est réfléchi et mesuré : au-delà de la création d'images, il y engage le dialogue et la rencontre " sans quoi rien n'arrive " ; le résultat dépendant de la confiance mutuelle qui parvient à s'instaurer. Cette démarche s'inscrit de fait dans la durée et nécessite un réel engagement de l'artiste auprès de ses modèles et engendre du lien social qui débouche souvent sur des relations à long terme. Le passionnant documentaire réalisé pour la série *l'Art et la Manière*, pour lequel le réalisateur Pascal Hendrick a suivi M. Bourouissa dans son travail, montre à quel point cette aventure est éminemment humaine.

En travaillant de la sorte, Mohamed Bourouissa se réapproprie des sujets galvaudés par les médias et fréquemment réservés à la photographie de reportage. Il offre ainsi une vision nouvelle que l'on pourrait qualifier de " périphérique ". Rien de spectaculaire dans ces images : des regards se croisent, se jaugent ; les actions sont minimales : un geste, une attitude mettent en exergue un rapport de force, une tentative de séduction d'où émerge ce que l'artiste nomme " géométrie émotionnelle ". La mise en scène, les codes vestimentaires, le lieu, sont autant de moyens d'identifier ces personnages à la fois familiers et étrangers. Sans réellement imposer une critique sociale, Mohamed Bourouissa donne à voir ce qui généralement échappe au regard. Il le dit lui-même :

"Ce que je recherche, c'est ce dixième de seconde, très fugace, où la tension est à son pic."

On a tous vécu ces moments imperceptibles où la tension apparaît plus violente que la confrontation avec l'autre. A ce point paroxystique, tout peut se passer, comme il peut ne rien se produire. On pense alors à la cristallisation de l'instant photographique de Jeff Wall, aux jeux de lumière de Philip-Lorca diCorcia, à la précision des mises en scènes de Karen Knorr et au regard engagé de Paul Graham.

L'espace restreint du cadre photographique introduit une composition hiérarchisée qui dirige le spectateur entre les termes du conflit, le rendant actif quitte à devenir voyeur. Ce jeu de renvois du regardeur au regardé est pourtant renié dans une image récente, *Le reflet*. Dans cette mise en scène des télé empilées sont des vecteurs impuissants, pour l'heure incapables de renvoi d'image qui à l'instar du personnage de dos, se refusent à jouer le jeu.

Source au 09 01 20 : <http://www.actuphoto.com/8027-mohamed-bourouissa-peripheries-mois-de-la-photo-a-paris-2008.html>

Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa

Baptiste de Ville d'Avray et Jeanne Mercier, *Afrique in visu*, 27 mars 2008

[...] *Les différents articles sur ton travail le renvoient dans la lignée de Jeff Wall . Ce n'est pas une petite comparaison, vu la reconnaissance de ce photographe. As-tu eu l'occasion de le rencontrer et sais-tu si il connaît ton travail ?*

Je crois qu'il ne connaît pas mon travail, je suis même sûr et je n'ai pas eu l'occasion de le rencontrer. Mais c'est vrai que c'est quelqu'un que j'aime beaucoup, dont je m'inspire. J'essaie aussi de me séparer un peu de cette référence car c'est quelqu'un qui pèse beaucoup sur la photographie. Avant d'essayer d'être le Jeff Wall français ou le Jeff Wall de la banlieue, j'essaie d'avoir ma propre écriture et ma propre histoire. Jeff Wall a un côté documentaire et il le dit très bien à propos de son travail aussi... On retrouve ce caractère documentaire, social et à la fois artistique dans mon travail, la comparaison se joue là-dessus.

Pour revenir juste quelques secondes à Jeff Wall, on sait que sa première image célèbre "La Chambre détruite" s'inspire de "La mort de Sardanapal" de Delacroix. En ce moment tu es exposé à la galerie "le Château d'Eau" à Toulouse, où tu présentes ta série Périphérique et de nouvelles images que tu as réalisées fin 2007 lors de ta résidence dans ce lieu. Dans cette résidence, tu as réalisé des tableaux photographiques dans le quartier du Mirail dont les sujets sont inspirés de tableaux de peintres très connus des 17^e et 18^e siècles comme Delacroix, Géricault...Est-ce un travail de commande ? Et pourquoi t'es-tu inspiré de peintres néoclassiques ou romantiques dans ton travail pourtant si contemporain ?

Je ne m'inspire pas exclusivement des peintres romantiques ou classiques. A vrai dire c'est plein de références, des expériences que l'on peut retrouver dans mes photographies, des choses que j'ai vues Au travers des références que j'ai intégrées avec mes études comme je l'expliquai tout à l'heure, j'ai appris à ne pas être crédule par rapport à l'image. Il y a une histoire de la représentation et je m'inspire de cette histoire dans mes images car un geste est égal à une idée ou indique une sorte de narration. Par exemple, un geste ou un regard dans une image peuvent amener à se poser une question. Il y a donc cet aspect là qui nourrit mon travail, mon côté plasticien où là je m'intègre dans une histoire de l'art et il y aussi des éléments de mon identité. Une image, c'est une rencontre de deux univers différents. [...]

Sur le site de la galerie du Château d'Eau, on voit quelques unes des images que tu as réalisées durant ta résidence entre autre ton image intitulée "la butte" inspirée de Delacroix...

C'est une aquarelle de Delacroix qui s'appelle *Le lion déchirant le corps d'un arabe*, je trouve cela magnifique. C'est très symbolique, c'est le début de la colonisation en Afrique. Delacroix a mis en scène l'arrivée des troupes venues d'Europe pour envahir ses terres. Mon idée n'est pas du tout de montrer ce chien sur le corps d'un arabe mais c'est l'idée de nier l'individu d'une manière plus onirique, plus poétique. Elle n'en est pas moins violente dans ce qu'elle montre.

Avec les images de Toulouse "la butte" ou "le reflet", j'essaie d'être beaucoup plus ouvert et plus juste. Cela peut paraître paradoxal mais le fait d'ouvrir ses images à une idée plus poétique permet d'ouvrir cette image à un sentiment... Je travaille à la fois sur la composition mais aussi sur le ressenti, sur l'émotion...

Par exemple, "le reflet" s'inspire de nombreuses choses, j'interprète plusieurs références. Ici, c'est entre autres *le radeau de la Méduse*. Le but n'est pas de faire exactement la même chose. Là j'essaie de réinterpréter une composition, de comprendre comment le tableau s'articule et de le réarticuler autrement, en intégrant ma propre identité visuelle. A la base le tableau de Géricault présente de nombreux corps, mais j'ai choisi de garder l'image d'une seule personne de dos. Ma photo est aussi symbolique avec son amoncellement de postes de télévision, il n'y avait pas besoin d'ajouter des corps.... J'ai réalisé 3 images sur Toulouse et pour une résidence de deux mois, c'est beaucoup. (Rire)

Il faut dire que cet ensemble d'images *Périphérique* cela fait 3 ans que je l'alimente.

Ce n'est pas une série, chaque image est indépendante, elle n'a pas besoin de l'autre pour exister. *Périphérique*, pour moi le terme n'est pas très juste, car cela devrait être "périphérie". J'essaie de créer des moments de tension, une sorte d'interstice qui se passe et qui permet d'ouvrir le champ de l'image à la narration. *Périphérique*, c'est le point culminant entre deux espaces différents et bien sur en référence avec cet autre Paris....

Tu travailles d'une manière très spécifique, très loin de l'instant décisif de Cartier-Bresson. De quelle manière diriges-tu les personnes que tu photographies ?

Je travaille d'après croquis, je place ainsi les modèles et les éléments dans ma composition.

Ensuite je laisse le modèle s'incarner dans l'image. J'indique les positionnements dans l'espace mais je le laisse aussi exister. Souvent le modèle propose des choses plus intéressantes que les miennes alors je les accepte. C'est là d'où naît l'ambiguïté : on ne sait plus si on est dans la mise en scène. Je pense qu'on a alors une image plus juste. La prise de vue doit être parfois très courte car les gens sont très impatients. Je dois être clair dans ma tête... Je réalise mes croquis, je photographie ensuite les lieux seuls. Puis je place les gens dans l'espace et ensuite je réalise ma photo avec les gens du quartier.

Et ces modèles sont-ils des amis ? Des connaissances ? Et que pensent-ils de tes photos ?

Pour les modèles, maintenant cela fonctionne réellement en réseau, les gens connaissent mon travail et me sollicitent. Avant de faire une photo, je discute avec les gens parfois pendant deux ou trois mois. Cela peut être des connaissances qui deviennent des amis. Je crois que les photos leur plaisent. Je n'ai jamais eu de mauvais retour.

Exposes tu tes photos dans les endroits photographiés ?

Non, c'est très important pour moi que les images soient présentées dans de vrais espaces d'exposition. Je ne veux pas faire de la photo de quartier. Ce que je veux c'est intégrer une certaine identité dans des lieux soi-disant pas faits pour... Je fais le chemin inverse, je prends une identité et je l'intègre dans l'art. C'est là où se joue mon engagement artistique. Je ne me révolte pas contre le système, mais contre une non intégration des banlieues. J'ai vraiment envie que les habitants des cités fassent le chemin inverse. Je veux qu'ils viennent voir mes images dans les espaces d'exposition. Mais comme je donne mes images aux modèles, je ne les présente pas dans leurs banlieues mais ils les exposent chez eux. Ils créent ainsi leurs propres espaces d'exposition sur leurs murs.

Tu viens de Courbevoie. Y as-tu déjà réalisé des clichés ?

Non pas encore... Ces images ont été réalisées dans plein de lieux différents, Grigny, La Courneuve, Pantin ... Je n'en ai pas encore fait chez moi. On part pour mieux revenir....

Comment procèdes-tu techniquement ?

Je bosse la plupart du temps en moyen format, un RB 67 Mamiya. Je travaille avec un flash, j'expose la scène de devant au bon diaph puis je sous-expose le fond. Cela permet ainsi de faire ressortir les personnages. Mais aussi je fais de longs temps de pause ainsi la lumière se diffuse mieux... Au départ, j'estimais que le flou était une lacune mais finalement cela me permet de faire des champs et contre champs et de mettre des choses en avant. Ce flou que je réfutais, qui était un défaut, est devenu désormais une chose constitutive de mon écriture visuelle.

Tes textes sont écrits depuis fin 2006 par Magalie Jauffret qui est journaliste pour l'Humanité et critique. Travaille-t-elle en amont des photos avec toi ou après ? Pourquoi ce choix ?

Je n'écris pas mes textes, mon langage est visuel. C'est là où je suis à l'aise. Je ne suis pas théoricien de l'art. Je travaille avec Magalie depuis notre rencontre. Elle suit l'évolution de mon travail... Nous nous voyons régulièrement pour faire un point sur mes nouvelles images. Ainsi après avoir vu mes images, elle me pose des questions pour voir comment j'en suis arrivé là... On échange, on en discute... Cependant je laisse une grande part à l'interprétation. Je ne veux pas enfermer mes photos, l'interprétation tient à chaque personne. Je cherche le juste équilibre... Mes images sont des images ouvertes. Je ne veux pas plaquer des idées. Je pose des questions au spectateur. Il tombe sur un stéréotype mais le fait que ce soit une mise en scène pose des questions...

Mais tes modèles, souhaites-tu qu'ils viennent du même environnement ?

Je veux prendre des gens qui vivent dans les espaces que je photographie. Je pense que cela permet d'être plus juste. Je préfère prendre des gens qui jouent leur propre rôle. Je ne veux pas forcément toujours travailler sur la banlieue mais j'ai commencé par y travailler car je viens d'une cité. J'en connaissais les codes... L'univers sur lequel je veux travailler, ce sont les rapports de force, sur les mécaniques de pouvoir, la séduction dans une société. Comment ces mécanismes existent dans la vie ? Mais cela pourrait être retransposé n'importe où, dans différents lieux... Je ne veux pas être seulement affilié à la banlieue.

Source au 2016 01 06 : <http://www.afriqueinvisu.org/au-dela-des-apparences-mohamed,132.html>

☛ Mohamed Bourouissa, un film de Pascal Hendrick, *L'Art et la manière*, Arte, 2009, source au 16 01 05 : <http://www.arte.tv/fr/mohamed-bourouissa/2689762,CmC=2689752.html>



Juul Hondius, *Calais Dune*, 2009, c-print, 149x120 cm, de la série *Factions*, 2002-2009



Juul Hondius, *Wheels #2, Paris*, 2009, c-print, 148x120 cm, de la série *Factions*, 2002-2009

Juul Hondius (1970, Enschede, Pays-Bas ; vit à Amsterdam, NL)
www.juulhondius.com

1992-1996 The Royal Academy of Arts, La Haye
 1994-1995 FAMU, Film & TV School of the Academy of Performing Arts, Prague

Sacs en plastique à l'arrière d'un camion ou figures dissimulées sous une bâche, si les objets et les personnages représentés dans les photographies de l'artiste Juul Hondius semblent de prime abord présenter des images du quotidien, l'imprécision du contexte dans lequel elles sont montrées et l'atmosphère pesante et dramatique dans lesquelles elles sont mises en scène suggèrent des situations d'exil, d'immigration clandestine, d'inégalités sociales ou de guerre civile, tout juste tirées des thèmes d'actualité. Dans un jeu subtil entre l'image documentaire et une réalité dramatisée, le photographe néerlandais détourne l'image d'un monde harmonieux, sécurisé et serein, afin de provoquer le doute et la confusion chez le spectateur.

Source au 2010 11 23 : <http://www.cracalsace.com/liens%20soclose/j%20hondius.html>

Photographer Juul Hondius often shows people – apparently refugees or illegal immigrants – on the move in buses or cars. At first sight his photographs seem documentary but in fact he stages his aesthetic compositions with great care. Hondius likes to call them 'factions' (fictions based on facts). He forces us to question what we see and confronts us with our expectations, which are conditioned by media images that have become clichés. He made the *Stigma* series in 2007 at the request of ArtAids (3 photographs made in South Africa).

Source au 2010 11 23: <http://www.artaids.com/blog/2009/07/02/juul-hondius/>

Factions, 2002-2009

Nathalie Herschdorfer

Juul Hondius crée des fictions fondées sur des faits réels. Alors que ses photographies ressemblent à s'y méprendre aux clichés qui inondent la presse – images d'immigrés clandestins, de demandeurs d'asile, de réfugiés –, elles sont en réalité le résultat de subtiles mises en scène et provoquent en nous une troublante impression de déjà vu. Loin d'avoir été prises sur le vif, toutes ces scènes ont été minutieusement composées : scénarisation, casting, choix du lieu, lumière artificielle, tout a été orchestré jusqu'au moindre détail par le photographe.

Hondius puise son inspiration dans l'imagerie médiatique. Travaillant à partir d'images mentales – celles qui sont enfouies dans notre mémoire collective –, le photographe reconstitue moins un événement donné qu'une atmosphère. Aucune de ses images ne nous renseigne à proprement parler. Ni les lieux, ni les gens ne nous renvoient à quelque chose de précis. Les photographies évoquent certes le voyage, l'errance, mais elles sont situées au cœur d'un no man's land intemporel et non localisable. Tous les éléments typiques de l'iconographie de l'immigration sont en revanche présents. Ce travail fait ainsi subtilement remonter à la surface les images montrant des réfugiés arrivant par vagues dans les pays occidentaux. Hondius dénonce, par ces scènes stylisées, les images stéréotypées qui circulent dans les médias. Il démontre que les images sont trompeuses et qu'elles travestissent souvent la réalité. En empruntant les codes de l'imagerie publicitaire – composition et lumière savamment étudiées, atmosphère fascinante –, Hondius développe ce que nous pourrions appeler une « nouvelle iconographie du présent ».

Il nous séduit par l'esthétisme de ses images, mais quelque chose sonne faux. Ses photographies nous habitent et nous hantent ; elles nous obligent à interroger notre rapport aux images diffusées par les médias, images que nous percevons bien souvent comme interchangeables.

Source : Nathalie Herschdorfer, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris, Thames & Hudson, 2011, p.152

Voir aussi p"Displaced", *Foam Magazine* #18, printemps 2009, p.11-130, source au 2016 01 20 : http://issuu.com/foam-magazine/docs/fm__18