



HAL
open science

Collectionner : de l'objet quotidien photographié à sa mythologie poétique

Laura Lucq

► **To cite this version:**

Laura Lucq. Collectionner : de l'objet quotidien photographié à sa mythologie poétique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01114671

HAL Id: dumas-01114671

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01114671>

Submitted on 9 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 1 – UFR 04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCE DE L'ART
ANNEE UNIVERSITAIRE 2013-2014

LUCQ LAURA

Collectionner

De l'objet quotidien photographié à sa mythologie poétique

MASTER 2 METIERS DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA FORMATION ARTS PLASTIQUES
SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR HERVE BACQUET

Table des matières

INTRODUCTION	4
I. La perspective d'une rencontre fortuite déterminée	7
A. L'expérience de la découverte : naissance d'une pratique	7
B. Rencontrer l'objet et le photographe	13
C. L'objet comme sujet et comme prétexte	18
D. Photographie comme trace d'un déplacement	22
II. Prélèvement de la matière dans le réel : « avec ou sans art ? »	28
A. Photographe le quotidien	28
a. Passage du « sans art » à « l'art »	28
b. La question de l'insignifiant	30
c. Légitimation du banal	33
B. Découvrir le quotidien : entrer dans l'ordinaire	35
C. De l'image vernaculaire à la manipulation de la réalité	40
III. Se raconter au travers d'objets symboliques	46
A. Objet comme réceptacle	46
a. La mélancolie	47
b. L'imaginaire	49
B. Exposer, s'exposer et se raconter au travers de la collection	54
a. Ne rien dire	54
b. La collection	56
c. La construction d'un mythe : Roland Barthes	60

C. Les artéfacts d'un récit personnel	64
IV. L'objet démis de ses fonctions : vers une transposition didactique	68
A. L'objet au centre d'une recherche artistique	68
B. Orientations possibles avec le programme de la classe de sixième	69
C. Proposition de cours	71
CONCLUSION.....	75
Annexes.....	77
Index des noms.....	81
Index des notions	84
Bibliographie.....	85
Filmographie – Webographie.....	88

INTRODUCTION

L'objet au centre d'une pratique artistique telle que la photographie permet de questionner son statut, son utilisation, son interprétation et ce qu'il symbolise de manière indépendante mais aussi dans l'image photographique.

L'objet est à la fois le prétexte et le but. Le prétexte pour la réalisation d'une photographie dans mon quotidien et un but ou un totem qui cristallise en lui toutes mes pensées, mes souvenirs.

Il est le sujet de ma collection de photographies *Chaque chose a- à sa place*. En évoquant brièvement les prémices de la réflexion sur ma pratique, il est important d'identifier ce qu'est cet objet pour en dégager du sens et faire émerger un questionnement.

L'objet utilisé dans mes photographies est banal. Il est utilitaire, produit par l'homme et pour l'homme. La vision que j'en propose est basée sur la rencontre, la déambulation quotidienne qui me permet d'aller à la rencontre des objets dans la rue pour en réaliser des clichés photographiques.

Cette déambulation qui m'amène à découvrir ces objets relève d'une succession de choix, sur le plan du questionnement sur la nature du sujet et son utilisation. La signification de cette démarche photographique va nous amener à considérer la question de la collection d'images photographiques grâce à la création d'une certaine poésie du quotidien.

Deux choses seront ici à observer : la création de l'image et les résultats esthétiques qu'elle recouvre ; et dans un second temps la découverte des strates complexes du sens des images dans une utilisation personnelle des moments capturés.

Je considère ces photographies comme des traces pour poser les jalons d'une réflexion. Cette réflexion ne peut se faire que si on accorde une certaine importance aux circonstances de la naissance d'une pratique artistique.

Les réflexions de Denis Roche permettront d'apporter un éclairage sur l'utilisation de la photographie pour ces qualités de « capture » d'images, afin de figer la réalité.

Une relation avec l'objet au-delà de son utilisation comme sujet est à étudier autour de l'exemple de Christian Boltanski et de ces *Vitrines de références* par exemple où les objets apparaissent comme des « pièces à conviction » ou des éléments constitutifs d'un mythe propre à l'artiste.

Je considère ces photographies comme des traces pour poser les jalons d'une réflexion sur la poésie, l'imaginaire et la mélancolie d'un point de vue sémantique. En effet, la photographie est composée d'un réseau complexe de sens et d'intentions qu'il convient d'étudier de sa création à sa réception. Ce réseau de sens se joue des apparences et permet de créer une illusion pour la vue et pour l'esprit dans une articulation de signes et de phénomènes visibles ou même parfois implicites : création d'un mythe personnel.

Construire un mythe n'est pas à entendre ici en fonction d'un questionnement autour de la narration en temps que biographie ou autobiographie, quoi que cette piste sera évoquée au travers du travail de Sophie Calle, mais bien comme la transformation de l'objet utilitaire à un objet comme réceptacle de sensations et d'émotions. L'image nous parle et permet d'évoquer ce chemin tout comme on se proposera de le faire ici avec l'étude d'un texte de Roland Barthes.

La question de l'insignifiant aura également son importance afin d'évoquer l'importance et la place de la banalité avec les réflexions de François Jost mais également avec celles de Clément Chéroux sur la photographie vernaculaire.

Une réflexion sur la photographie vernaculaire et sur l'insignifiant nous amènera vers la question de la poésie, du refus du désenchantement du regard.

La valeur sera aussi un sujet intéressant pour justifier l'utilisation des objets considérés comme autant de déchets et fera naître une approche du passage du « sens art » à « l'art ».

Toutes ces photographies prennent place dans un ensemble qu'il est possible de rapprocher du mémorandum, de l'archive ou encore du cabinet de curiosité pour questionner la place de la collection et les enjeux de la capture d'un moment, d'une action en rapport avec les préoccupations des artistes du Land Art par exemple.

L'éventualité d'une exposition des mes travaux trouvera aussi sa place dans une réflexion sur la constitution d'une collection, l'abandon d'un certain silence sur mon travail et le fait d'envisager mes photographies non plus comme des images isolées, mais bien un ensemble faisant sens.

Cette réflexion menée permettra de mettre en avant le fait que l'objet peut être un excellent support à la narration et peut se prêter à toutes sortes de jeux de sens et d'interprétations, idéale pour la constitution d'une transposition didactique pour les classes de sixièmes.

I. La perspective d'une rencontre fortuite déterminée

A. L'expérience de la découverte : naissance d'une pratique

En choisissant de travailler avec le médium photographique, de nombreuses questions sont apparues, comme celle la plus difficile et récurrente à toutes pratiques artistiques, le sujet.

J'ai fait le choix d'utiliser la photographie dans des actions du quotidien, comme la marche. La photographie agissait alors comme un « carnet de notes » en images de ce qui était offert à ma vue.

Mon but premier était de réaliser des clichés photographiques « documentant » des instants, des rencontres lors de mes déplacements quotidiens. La surprise et la découverte étaient alors mes moteurs. Je n'allais pas chercher à « trouver quelque chose d'extraordinaire » de manière absolue, mais plus de laisser mon regard se perdre aux alentours.

C'est un accident qui est venu agir comme un élément déclencheur d'une démarche et d'un questionnement personnel. Lors d'une prise de vue, j'ai laissé tomber mon appareil photo au sol et dans un dernier souffle avant son extinction, une ultime photographie a été prise.



Rue du Quai Bourgeois, 8h, 02mn, 37s, soleil, froid, photographie numérique, 30×40cm, 2010.

Je venais de finalement trouver, par la rencontre fortuite, une motivation à ma pratique photographique.

J'ai donc découvert, à mes dépens certes, qu'en changeant le point de vue, en ne photographiant plus simplement à ma hauteur ; qu'en déplaçant mon regard, il était possible de faire des « rencontres ». La rencontre avec les objets au sol, abandonnés, banals, considérés comme des déchets, et démis de leur fonction d'origine a relevé de l'incongru. Cette surprise qui a bouleversé ma marche et ma recherche de sujet photographique est imprimée en moi. Je trouvais alors ainsi la motivation de continuer, de retrouver perpétuellement cet enchantement, comme un enfant qui découvrirait un cadeau.

L'enchantement évoqué ici relève de ce que l'on pourrait appeler une attraction ou une fascination. Cette rencontre a provoqué un sentiment de grande satisfaction pour mon esprit qui a été transporté par cette agréable sensation.

Je suis arrivée au constant simpliste certes, mais non dénué de sens, que nous ne prenons pas véritablement le temps de regarder autour de nous car notre environnement visuel nous est trop familier. Et s'il ne l'était pas tant que ça... Notre vie, ma vie est si réglée qu'il faut à mon sens se délecter de tous ces moments gratuits que la vie et les circonstances exceptionnelles – ou pas – peuvent nous offrir.

Je travaille donc sur cette attraction, ce côté séduisant à mon esprit que peut avoir la banalité, le quotidien. L'objectif de me constituer un inventaire, un mémorandum de tout ce que j'ai vu. Dans une première définition, on peut dire que le mémorandum est un ensemble de notes qui permet à celui qui écrit ces notes de se rappeler une chose, un moment, une pensée, une vision. Le mémorandum est également un registre pour les commerçants dans lequel est consigné toutes les dépenses, commandes ou encore ventes de ce commerce, c'est à dire toute l'activité propre à un endroit. Cette prise de note sur le vif permettant d'attester de ce qui a pu se passer est une bonne définition pour parler de ma collection de photographies. Cette collection est le registre dans lequel sont rassemblées toutes mes rencontres, un mémorandum visuel.

La rencontre fortuite évoquée précédemment avec mon sujet, n'est pas si « exceptionnelle que ça ». Mes sorties photographiques sont toujours décidées à l'avance. Je n'ai pas en permanence un appareil avec moi. Je décide d'aller me balader un jour X dans les rues que je connais bien, que je fréquente régulièrement, à des heures et des jours différents. Le moment a son importance car le paysage urbain est constamment en mouvement, et les rencontres avec les objets peuvent être différentes à chaque fois, même avec dix secondes d'intervalle.

A l'instar de mon intérêt pour le travail particulièrement méthodique des Becher, je me suis imposée une ligne de conduite qui jamais ne me quitte quand je décide de faire une sortie photographique.

Ma pratique est déterminée et orientée grâce aux contraintes que je m'impose à savoir avoir avec un moi un carnet pour noter scrupuleusement l'heure, les minutes, les secondes, ainsi que le lieu et la « sensation climatique » à cet instant précis.

Je décide également de me mettre à la hauteur des objets. En d'autres termes je vais à leur rencontre physiquement en m'approchant d'eux pour mieux les regarder et ainsi les capturer.

Le jour, le mois ou l'année n'ont pas d'importance pour moi, le lieu et le moment précis ont bien plus de signification. Grâce à cette « méthode » de travail, je livre une collection d'objets abandonnés que j'ai appelé *Chaque chose a – à sa place*.



Place de la Bourse, 8h, 34mn, 12s, soleil, froid, photographie numérique, 30×40cm, 2010.



Rue de la Boetie, 11h, 46mn, 56s, froid, photographie numérique, 30×45cm, 2011.



Quai de Seine, 6h, 51mn, 06s, soleil, photographie numérique, 30×45cm, 2013



Rue de la Convention, 14h, 12mn, 58S, soleil, photographie numérique, 30×45cm, 2014.

[Extrait]

Dans cette collection, toutes mes photographies sont en couleurs, avec un cadrage serré sur le sujet qui n'est autre que l'objet trouvé, généralement au sol. Avec le cadrage, ces objets sont coupés d'un certain référent spatial. C'est-à-dire qu'il est difficile de distinguer l'environnement dans lequel ils se trouvent. Un certain jeu d'ombre et de lumière, de flou et de net est alors mis en place pour créer cette confusion qui nous permet simplement de distinguer ou de deviner le contexte environnant. De ce constat vient l'idée que l'objet peut être alors un modèle. Mais quel modèle ? Si nous parlons de modèle c'est bien qu'il y a une référence à quelque chose, mais à quoi ? Si nous essayons de nommer ou d'identifier, de manière basique et primaire, ces « modèles », nous nous rendons bien compte qu'il s'agit d'objets, que je qualifie de banals, de déchets parfois, que nous connaissons tous et qui font parti de notre quotidien.

Encore d'autres points sont évoqués dès à présent, particulièrement autour de la « ligne de conduite » que je m'impose avec un cliché unique, l'absence de manipulation de l'image par la retouche numérique et l'utilisation d'une localisation.

Dans ce travail, la retouche photographique n'a pas sa place. Quelque soit l'image, si la lumière n'est pas bonne, si un phénomène de floue, de contre jours, de surexposition apparait, je ne change rien. Cette photographie existe, elle est là, elle a voix au chapitre avec ces imperfections.

« Une photo ratée ne peut ni se corriger ni s'améliorer. En plus remuer les négatifs, c'est remuer le temps, remuer la mort [à propos du fait de ne pas détruire les images ratées] détruire un négatif, c'est s'amputer de ces propres ratages. »¹. Ce processus de recommencement éternel, sans toucher au négatif, est une pratique chère à Denis Roche. Une fois que les processus de développement et de séchage sont enclenchés, les choses sont figées et il est impossible de revenir en arrière. Une manipulation des négatif reviendrait à remuer le temps, à remuer l'écoulement inéluctable des choses.

Bien sur avec le numérique il est possible de tirer à l'infini une image, ce qui la rapproche des préoccupations de la commercialisation, de la photographie comme marchandise, à l'instar des objets que je photographie ou encore à celle d'une publicité.

« Systématiquement pour les images numériques, l'équivalent du négatif est la numérisation de l'image ; l'exploitation de cette numérisation est – comme l'exploitation du négatif - de l'ordre de l'inachevable et de l'esthétique du tracé »².

En ce qui concerne cette utilisation de la localisation géographique de mes photographies, il est important de prendre de s'appuyer sur une réflexion de Denis Roche. Il évoque le fait que si on utilise une localisation « c'est pour avoir les preuves du temps. Si une photo n'est pas datée, je ne suis pas sûr de l'avoir prise, elle n'est pas vraie ». Ce travail n'est pas fastidieux pour moi, bien au contraire, il s'agit d'une sorte de réflexe qui fait partie de ma marche quand je décide de faire une sortie photographique. Par ces annotations, je donne ainsi un titre à mes photographies, je la certifie comme existante. C'est une vraie trace de ce que j'ai vu.

¹ Catherine ARGAND, entretien avec Denis Roche, http://www.lexpress.fr/culture/livre/denis-roche_804480.html [consulté le 20/03/2013].

² François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Paris, 2005, p.117.

B. Rencontrer l'objet et le photographe

Que voit-on dans mes photographies ? Des objets abandonnés. Ces objets au sol peuvent être considérés comme des déchets. Se sont également des objets manufacturés, tirés à grande échelle ; des objets de consommation, des objets du quotidien, hors de leur état d'utilisation première. Ces « déchets » sont ainsi utilisés comme modèles.

Florence De Mèredieu interroge l'intérêt de la présence de ces objets dans l'art contemporain. « L'objet de rebut apparaît tout d'abord comme doté d'une mémoire, riche de tout un passé, porteur d'une somme d'expériences. Usé, déformé, bancal, il porte la marque et comme la cicatrice des gestes des hommes et des civilisations antérieures. Il résume à lui seul tout un passé et cristallise un savoir-faire. L'usure et l'ensemble des déformations qu'il subit en font, en second temps, un objet « nouveau », totalement singulier. »³

L'objet dont parle Florence De Mèredieu est le résultat de milliers d'années d'évolutions, de pratiques, d'utilisations pour répondre le plus fidèlement aux besoins de l'homme puisque c'est lui qui le façonne. Cet objet de rebut est intéressant en cela. En effet de manière individuelle tous les objets ont une histoire dans l'évolution esthétique de leurs formes, mais si ils sont considérés comme étant « de rebut » c'est qu'ils ont été utilisés. Les objets que je rencontre sont abimés, portant ainsi les marques d'une utilisation d'un illustre inconnu pour moi. Je ne m'interroge pas sur celui ou celle qui avait cet objet, mais cet anonymat permet une projection. C'est-à-dire que je leur confère une sorte de pouvoir, un enchantement qui ne peut s'expliquer qu'en les identifiant comme étant des totems.

Il est possible d'illustrer ce propos par une étude du travail des Bécher et de leur attitude face aux objets, ici bâtiments industriels, créés eux aussi pour servir l'homme.

« Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportion et de structure ornementales. Leur esthétique se caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique. L'intérêt que le sujet a à nos yeux réside dans le fait que des immeubles à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de

³ Florence DE MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, 2011, p.211.

formes. Nous essayons de classer et de rendre comparables ces formes au moyen de la photographie. »⁴

Le travail des Bécher est un travail documentaire, un travail utilitaire dans un recensement systématique par la photographie. Ils permettent de garder en mémoire, de figer les choses, tel que je me propose de le faire. Leur travail peut évidemment être mis en relation avec le travail d'Atget qui photographiait les enseignes et les devantures des magasins, mais aussi les rues ou encore les affiches dans tout Paris.



Eugène Atget, *Boulangerie, 48 rue Descartes*, photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 21,1×16,5cm, 1910-1912, BNF Paris.

Chez les Bécher à mon sens, l'intention esthétique précède le projet documentaire, alors que je fonctionne à l'inverse. Ils nous font croire à un immédiat alors que ce n'est pas le cas en réalité. Ils attendent le moment parfait, ce qui mérite un travail préparatoire important,

⁴ Jean-Pierre KIEF, *Contact 3. La photographie conceptuelle*, Arte vidéo, Paris, 2004.

que je me refuse de faire. Se laisser porter par une certaine mélancolie et ce qui me permet d'avoir mon regard accroché par ce qui se passe sous mes pieds.



Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eaux*, photographie noir et blanc, tirage argentique, 30×40 cm, 1978-1985

Les Bêcher attendent des conditions climatiques précises, surtout en hiver, dans une ambiance plutôt brumeuse afin de cacher le second plan et que la végétation ne soit pas florissante pour ne pas gêner la prise de vue. L'objet est au centre des photographies en éliminant au maximum tout son environnement, afin d'éviter toute distorsion. Ils bannissent de la photographie tout élément qui pourrait être perturbateur comme les individus, les nuages, les arbres, la fumée, et ils privilégient ainsi la lumière diffuse, sans effet d'ombre. Le travail en noir et blanc est toujours le même, avec une attention particulière portée au cadrage.

Sur mes propres photographies, il est possible d'effectuer quelques constats du même ordre.



Quai de Seine, 7h, 13mn, 49s, froid, soleil, photographie numérique, 30×45cm, 2014.

Sur cette photographie numérique en couleurs, on peut voir, dans une vue en contre plongée, un bouchon de stylo vert à même le sol.

Ce bouchon au premier plan se trouve dans la partie inférieure de l'image, presque au centre. Nous voyons également un deuxième élément en la présence d'un fragment de feuille marron en haut à gauche de la photographie. Quelques fragments de cette dernière parsèment le haut de l'image. Ces éléments sont sur un sol dallé, dont on ne distingue que des blocs gris irréguliers. Ce dallage fragmente l'image en créant trois espaces gris bien distincts. Un réseau ou une ligne visuelle est également remarquable grâce aux joints qui lient les dalles.

La source lumineuse vient du coin supérieur gauche de l'image, ce qui permet d'avoir une lumière prononcée, en « coup de phare » sur le bouchon, et sur presque la totalité de la photographie. Des ombres nettes se dessinent de la feuille et du bouchon sur le sol. Seul le coin droit en haut de l'image reste dans une légère pénombre.

Nous pouvons constater que le bouchon n'est pas un objet neuf car on distingue des griffures et une couleur verte passée. L'objet est donc le seul élément « coloré » de l'image, ce qui fait naître un fort contraste entre lui et le sol. En effet, les matières s'opposent : la pierre et le plastique, le naturel et l'industriel ; tout comme les formes : l'irrégularité du minéral contre la forme aux arrêtes nettes et bien découpées du produit standardisé.

Cette mise en scène met en évidence un certain contraste entre le fond et l'objet, sujet de la photographie. Aucun effet particulier de flou ou de net est à noter ; tous les éléments de l'image sont donc traités de manière égale. Cependant, le bouchon se distingue particulièrement et peut ainsi laisser penser qu'il est le sujet principal de la photographie.

Un sentiment de solitude ou d'abandon se dégage de cette image. Le bouchon se trouve seul dans la photographie ; sur ce sol, très différent de lui. Ces sensations sont également renforcées par l'état de l'objet lui-même, presque en « fin de vie », très loin de son contexte d'utilisation habituel. Cette décontextualisation de l'usage de l'objet ne fait qu'accentuer la surprise de la rencontre pour moi. Cette photographie agit comme un découpage d'une vision, un morceau qui ferait partie d'un plus grand ensemble ; envisageable de part le hors champ. Cette composition en apparence simple, apparaît comme étant faite de nombreuses complexités visuelles, se prêtant volontiers à l'extrapolation.

Le titre également reste une énigme et ne nous donne que peu d'information. Toutefois, la mention d'une situation géographique, d'une heure et d'une « sensation » agit sur cette image comme étant une prise de note, une sorte d'aide mémoire qui constitue la carte d'identité de la photographie. Cette image passe alors pour un document de constat, faisant état d'un moment particulier, d'une vision à un instant bien précis.

Cet objet anonyme, que je ne connais pas personnellement me pousse à en faire une appropriation. Cette dernière passe par les souvenirs que je peux lui imprimer qui me sont personnels mais la photographie en fait une archive. La photographie comme dit précédemment permet d'attester de l'existence d'un moment, elle entre dans ma collection, dans mon registre de souvenirs dans une course contre l'écoulement du temps.

C. L'objet comme sujet et comme prétexte

Avant de s'avancer dans une analyse en profondeur de mon travail photographique et dans l'utilisation que je fais de ces images, il convient de parler de l'utilisation de l'objet comme sujet.

La prise de vue photographique est construite autour de lui et en fonction de lui, suivant les réactions du photographe à son égard.

Le sujet, selon les mots de François Soulages est « photographiant », car il détermine en grande partie l'image, bien que les paramètres de son existence ou de ce qui fait que c'est « ça » qui va être photographié, ne peut pas forcément s'expliquer par la logique, mais bien par, ce que nous révèle Freud, l'inconscient. C'est lui qui travaille et qui fait en sorte que nous ayons l'impression de maîtriser totalement le sujet à photographié alors que possiblement il n'en est rien. Il s'agit d'un trou noir qui est difficilement qualifiable ou quantifiable dans l'acte créatif de l'artiste.

Ainsi, Christian Boltanski ou encore Denis Roche s'emparent de cela en créant une mythologie singulière, une analyse qui leur est propre afin de créer leurs images.

Le sujet justement dans mes photographies est l'objet industriel, produit en série. Ce dernier va devenir l'un des matériaux principaux de l'art du XX^{ème} siècle. « L'objet trouvé surréaliste inaugure ainsi une longue aventure qui nous conduira du ready-made de Duchamp aux œuvres des Nouveaux Réalistes [...] pour déboucher, plus récemment, sur la proposition de conservation des objets de l'industrie [...] enfin arrive le Pop Art, qui élève l'objet de consommation au rang de star. »⁵

Le propos ici présenté est en adéquation avec mon sentiment vis-à-vis des objets. L'industrialisation banalise l'objet dans notre quotidien, tout comme la production en série, « l'objet apparaît désormais comme moins précieux, moins durable, entraînant l'apparition

⁵ Florence DE MEREDIEU, *Op. cit.* à la note 3, p.211.

d'une nouvelle mythologie ». ⁶ Roland Barthes parlera longuement de cette mythologie de la vie quotidienne et nous y reviendrons plus tard.

En effet, pour lui, les objets acquièrent un statut de « fétiche » car ils sont « à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière. » ⁷

On les considère sans âme et simplement utilitaires, alors que si on les envisage comme étant les représentants d'un moment de nos vies, ils prennent un tout autre sens. Ces objets sont facilement remplaçables, il suffit d'aller au magasin du coin de la rue pour en acheter un neuf. Dès qu'ils sont usés ou dysfonctionnant on peut les remplacer, mais il est peut être aussi possible de leur donner une seconde ou une autre vie. Je partage l'opinion d'Arman quand il dit « je m'intéresse aux sécrétions humaines et l'objet est, par excellence, un produit de l'homme... » ⁸.

L'objet directement issu de la rue intéresse les artistes du Pop Art comme Andy Warhol qui l'utilise pour ce qu'il est, c'est-à-dire un objet de consommation à part entière, pour réaliser des œuvres qui elles aussi sont construites sous le même mode.

⁶ Florence DE MEREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, 2011, p.212.

⁷ *Ibid.*, Florence DE MEREDIEU, p.213.

⁸ *Ibid.*, Florence DE MEREDIEU, p.212.



Andy Warhol, *Campbell's Soup*, peinture polymère sur toile, 50,8×40,6cm, 1962, MoMA New-York, Etats Unis



Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971.

C'est cette relation qui se noue avec les objets qui m'intéresse. Pour parler de cette approche de l'objet, je vais m'appuyer sur le travail de Christian Boltanski.

La mise en scène de bon nombres d'œuvres de cet artiste présente des objets comme des sortes de reliques, des dossiers, parfois humoristiques, à manier avec précaution. « Garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. » Cette citation de Boltanski est sans doute la plus juste pour faire écho à ma pratique photographique.

L'accumulation et la collection d'objets du quotidien sont au centre du travail de Boltanski. Mon inventaire est différent de ce celui de Boltanski dans *Inventaire des objets appartenant à un jeune homme d'Oxford*, par exemple.



Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un jeune homme d'Oxford*, 1973, CAPC, Bordeaux.

Je ne cherche pas à personnifier ou à donner une généalogie de l'objet pour les présenter dans des vitrines de manière « muséale ». L'accumulation, le « patchwork » a plus d'intérêt pour moi.

Chez Boltanski, les éléments apparaissent ici de manière ordonnée, classée et même rangée. Dans l'approche que j'ai de la photographie, je n'envisage pas les choses avec un classement, à l'inverse aussi de la pratique des Becher. Ma collection est un véritable mémorandum d'annotations en désordre à l'image de ma pensée qui traduit le hasard et la surprise de la rencontre.

Lors de cette rencontre heureuse avec les objets, cette phrase de Lautréamont a véritablement raisonné en moi « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » L'accident photographique a tellement conditionné ma réflexion sur le rapport que j'ai avec les objets qu'il était inévitable de ne pas penser aux travaux des artistes surréalistes. Toutefois, ma posture dans la photographie n'est pas celle de constituer de nouveaux objets, mais d'en garder une trace, de me constituer une collection d'objets perdus et abandonnés que je rencontre, fils conducteur de mes sorties photographiques.

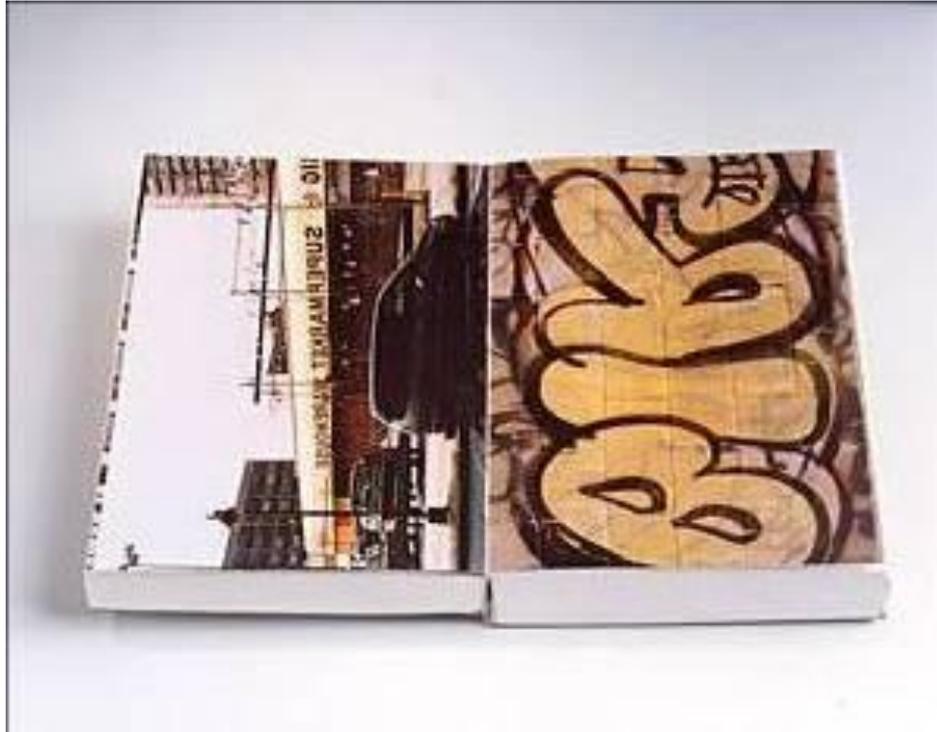
D. Photographie comme trace d'un déplacement

Dans une pratique artistique qui s'articule autour et qui fonctionne par la marche, je place l'outil d'enregistrement au centre du processus et au centre de cette marche. Il devient le prolongement du corps du photographe en déplacement. Le regard du « marcheur » passe ainsi par l'appareil photographique. La déambulation est rythmée par des arrêts « photographiques » qui permettent de faire une pause dans la marche pour garder en mémoire le moment. Ainsi, le récit d'un voyage ou d'une marche qui peut être assimilé à un récit écrit, devient visuel. Ce visuel est la trace de ce qui a été vu.

La photographie, joue un rôle dans l'action de marcher et nous offre des morceaux d'espaces (vision du marcheur) et de temps (temps de la marche et temps de pause).

Dans cette action, il est possible de mentionner le travail de Bernard Plossu qui réalise un travail photographique en « mouvement ». Pour lui, le rôle de la photographie est de représenter l'environnement, une réalité en mouvement, et non pas la représentation de la marche en elle-même.

Denis Adams et Laurent Malone réalisent un livre de plus de cent paires de photographies rassemblées dans un livre, *JFK*. Le 5 août 1997, les deux artistes décident de photographier leur déplacement d'un point A à un point B entre Manhattan et l'aéroport Kennedy à New York. Ils ne travaillent qu'avec un appareil pour deux.



Dennis Adams et Laurent Malone, *JFK*, 1997.



Lorsque l'un d'eux décide de s'arrêter pour faire une prise de vue, l'autre doit effectuer la même, mais en tournant le dos au point de vue privilégié par le précédent. Ils ne tiennent compte d'aucun réglage spécifique sur l'appareil, ni de composition ou de cadrage.

Toutes ses images sont donc présentées par paires, proposant deux visions d'un même lieu, d'une sorte de champ et de contre champ.

« Les images qui composent cet ouvrage sont à la fois le fruit d'une expérience, de la correspondance photographique entre deux artistes réunis pour effectuer une déambulation, mais aussi une forme alternative de retranscription du déplacement »⁹.

En effet, ces images mettent en évidence une vision particulière d'un moment ou d'un lieu, où le corps est très présent sans jamais être visible. Ces photographies font donc « acte » d'une vision et d'un déplacement, elles en sont la somme des deux. Le déplacement et l'acte photographique ne sont alors pas dissociables, il y a bien donc « une sorte d'interdépendance entre mobilité du corps et enregistrement visuel »¹⁰.

La photographie est une trace, mais une trace d'une multitude de choses : du sujet photographié, ce qui va ou a été photographié ; de l'acte photographique en lui-même ; d'un instant ; d'une vision ; d'une pensée à un instant T ou bien réalisé avec préméditation. La photographie est à la fois un calcul et un hasard.

La photographie concentre en elle seule tout le « moi », dans le sens de ce qui touche, travaille, fait réagir et interpelle le photographe. L'image ainsi réalisée parle de son « créateur », mais aussi de tous les autres individus comme spectateur de cette image.

Une photographie permet d'interroger plusieurs plans à la fois car elle renvoie indubitablement à l'expérience et au vécu de l'artiste. Elle porte en elle la somme des expériences du photographe. Aucune objectivité n'est à relever là dedans, mais bien une implication totale, dans le quotidien de celui qui prend la photographie et qui la délivrer ; situation dans laquelle je me retrouve aujourd'hui.

La photographie n'est ainsi pas une preuve du passage de l'artiste ou de sa vision à un moment mais bien une trace, une vision du monde ou de son monde.

⁹ Hortense SOICHET, *Photographie et mobilité, pratiques artistiques contemporaines en déplacement*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.55.

¹⁰ *Ibid.*, Hortense SOICHET, p.55.

On garde une trace de trace, que se soit un moment, une vision ou une pensée. Les artistes, notamment du Land Art, pour ne citer qu'eux, utilisent cette photographie pour garder la trace d'une action éphémère, pour documenter un moment. Il s'agit alors peut être d'un document qui atteste de la véracité du moment où de la chose qui a été créée. La photographie permet de « cartographier » le moment, de le rendre véridique, recevable, vraie.

Les artistes du Land Art interviennent dans l'espace et particulièrement dans le paysage. Ce travail *in situ* permet de se confronter dans un lieu, mais également avec lui en prenant en compte ses caractéristiques.

La photographie n'est pas seulement utilisée pour attester de l'existence de l'intervention dans un espace, mais elle permet également de capter toute les réalisations du projet. L'acte à son importance tout comme la réalisation finale. Toutefois l'utilisation de la photographie amène le problème de la mémoire. Daniel Buren dit à ce titre « on risque fort alors de voir la mémoire défaillante être submergée par celle, impérieuse, de la photo qui s'y imprime, oblitérant le sujet en s'y superposant et, lui faisant écran, devenir une photo-oubli »¹¹. Les préoccupations de Buren sont compréhensibles car s'il veut réellement utiliser la photographie pour ces qualités dites « documentaires » pour attester de la présence de l'œuvre et ainsi ne pas se substituer au spectateur, il décide de prendre une très grande quantité de photographies d'une même œuvre.

Pour les artistes du Land Art comme Robert Smithson par exemple qui fait photographier ces œuvres par une tierce personne, la photographie sert à documenter, aucune émotion esthétique en cela. Ces photographies sont des empreints dans le réel qu'elle désigne.

¹¹ Daniel BUREN, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, Villeurbanne, 1988, p.3.

Il est possible de prendre l'exemple d'Andy Goldsworthy qui parle de la photographie comme étant l'élément central de sa pratique. Il travaille la photographie dans un premier temps comme un élément documentaire ; et dans un deuxième temps il va s'investir dans ses photographies en choisissant l'instant ou encore le point de vue, non plus pour « rendre compte » mais pour matérialiser son idée avec une image en adéquation avec cette dernière comme en 1977 avec ses travaux sur les trous noirs.



Andy Goldsworthy, *First hole*, 1977

Dans ma collection, il ne s'agit pas de faire de la photographie de reportage, car je ne me place pas dans l'idée, comme je juge que fait cette dernière, de donner une quelconque valeur universelle à l'image ou de donner « le don d'ubiquité, d'être dans cet autre lieu et dans cet autre temps ou nous ne sommes pas, mais qui ont été, qui ont « vraiment » existé »¹².

¹² François SOULAGES, *Op. cit.* à la note 2, p.12.

Par cette remarque de Soulages, il est alors possible de pousser la réflexion : la photographie est comme une illusion. Elle se joue des apparences pour « faire croire à » ou nous « faire penser à ».

C'est de la réception des images que va naître cette illusion. Mais une illusion de quoi ? Peut-être serait-il intéressant de s'attarder sur ce moment où va se créer l'illusion, c'est-à-dire entre la réalité et la quelque part la fiction. Il s'agit d'une tromperie observée qui va mettre en erreur nos sens et créer ainsi une illusion.

Si on se penche plus en avant sur l'aspect banal, ou quotidien de la photographie que j'entreprends, on peut évoquer cette photographie dite amateur, sans d'abord parler des artistes qui se sont emparés de cet esthétisme, pratiquée par le plus grand nombre, principalement à la maison avec les proches. Ces photographies jouent ainsi le rôle d'aide mémoire. On m'a photographié à ce moment là, j'ai été comme ça, j'ai vécu ça, donc j'ai existé et on peut voir l'écart, le chemin parcouru entre l'image et le présent. Plusieurs auteurs parlent de *Cogito* photographique, c'est-à-dire la preuve de sa propre existence par la photographie. Il est là une remarque de plus qui permet de dire que la photographie est bien une trace de ce qui a été, considéré comme une preuve dans le cadre d'une utilisation « domestique » de cette dernière. Attester, voilà ce que fait la photographie, elle montre, dévoile.

II. Prélèvement de la matière dans le réel : « avec ou sans art ? »

A. Photographier le quotidien

a. Passage du « sans art » à « l'art »

Je considère mes photographies comme relevant du quotidien, du banal, quelque part de la photographie « sans art » que l'on nomme généralement vernaculaire. Cependant, si on prend l'exemple d'Atget et de ces milliers de photographies que l'on peut qualifier de sans art passent dans le domaine de l'art, par la volonté de certains artistes, critiques et autres acteurs du monde artistique, alors que lui-même ne désirait pas que ses photographies passent dans ce domaine. En effet, Soulages rapporte cette anecdote, en disant que lorsque Man Ray a voulu exposer ses photographies qu'il considérait comme des œuvres, Eugène Atget lui parlait de documents et ne voulait pas que son nom soit cité.



Eugène Atget, *Rue Boutebrie*, photographie positive sur papiers albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 21×17cm, 1899, BNF, Paris.

Selon Rosalind Krauss « le travail d'Atget est le produit d'un catalogue que le photographe n'a pas inventé et pour lequel le concept d'auteur est sans objet. [...] Le Musée s'est lancé dans le déchiffrement du code des numéros des négatifs d'Atget pour découvrir un cas esthétique, et à la place il a trouvé un catalogue, [...] [celui] des bibliothèques et des collections topographiques pour lesquelles il travaillait. »¹³

Cette réflexion permet d'insister sur l'étrange écart qui existe aujourd'hui entre le fait qu'il ne fait pas de doute pour les observateurs que nous sommes aujourd'hui que les photographies d'Atget sont des œuvres alors qu'elles n'ont pas été conçues dans cette optique là. Nous avons donc nous même mis en œuvres ces photographies.

Soulages évoque que c'est le fait d'avoir rassemblé ces photographies en collection, en un ensemble construit qui les a rendus œuvres. Si elles étaient restées de manière isolées, la réception esthétique n'aurait absolument pas été la même.

Tout réside dans le cheminement que nous faisons de l'œuvre dans son unicité à l'intégration de cette dernière d'un ensemble de création et enfin de cet ensemble de créations à la création en général. Le cheminement inverse est alors possible, c'est-à-dire pouvoir comprendre la portée symbolique, sémantique et esthétique de l'ensemble d'un corpus pour encore remarquer individuellement la qualité de chaque réalisation et en tirer un jugement esthétique ; ainsi la question du passage de l'art au sens art et inversement, n'est alors plus en jeu.

Le cadrage et le découpage de l'espace dans la photographie, qui a été choisit et désiré par le photographe, permet de réfléchir sur l'approche que l'on peut avoir du sujet et plus généralement de l'espace photographique et de la conception qu'on s'en fait ou sur une représentation traditionnelle que l'ont peut avoir de la photographie.

Nombres d'idées reçues faussement peuvent être évacuées : rien ne dit que la qualité d'une photographie réside dans la centralité du sujet photographique, de la mise au point au centre de l'image, au premier ou au second plan, d'une sur ou sous exposition par exemple. C'est le photographe qui imprime ces propre choix esthétique au même titre qu'un peintre connaît ses instruments et s'emploie à retranscrire sa volonté sur une toile par exemple. Le photographe travaille la lumière, la vision, et ne peut se fier qu'a cela et à la technique qu'il connaît, maîtrise ou pas, avec laquelle il peut s'amuser avec les paramètres pour atteindre

¹³ Rosalind KRAUSS, *Le Photographique*, Paris, Mascula, 1990, p.52., cité dans François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Paris, 2005, p.141.

l'effet souhaité. « Voir autrement les phénomènes visibles »¹⁴, voilà ce que permet d'apporter la photographie.

b. La question de l'insignifiant

Selon les propos d'Hegel « l'art imprime une valeur à des objets insignifiants en soi et que, malgré leur insignifiante, il fixe pour lui en en faisant son but et en attirant notre attention sur des choses, qui sans lui, nous échapperaient complètement »¹⁵.

La question de l'intérêt a donc une importance dans la représentation ou la présentation du simple. L'intérêt ici est à entendre sous la forme de l'importance, de la curiosité que suscite une chose, ici le sujet d'une photographie. Cette dernière, selon ses propos, donne un intérêt à ce que l'on nomme l'insignifiant.

L'insignifiant mais pour qui ? Nous n'avons pas tous les même « valeurs », les même références, qu'elles soient artistiques ou simplement psychologiques. On juge une chose insignifiante quand on considère qu'elle est sans valeur, ou avec une valeur existentielle particulièrement faible parce qu'elle n'a pas d'intérêt pour la personne qui donne ce jugement, ici le spectateur.

C'est la réflexion active du spectateur qui fait passer l'insignifiant dans un domaine de pensée complexe et qui attire l'attention. Tout vient du travail de l'artiste qui impose sa vision en fonction de son propre vécu et son imaginaire.

¹⁴ François SOULAGES, *Op. cit* à la note 2, p. 149.

¹⁵ G..W.F. Hegel, *Esthétique*, t. I, Paris, Aubier, 1945, p.200, cité dans François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Paris, 2005, p.200.



Chemin du coq, 18h, 23mn, 40s, froid, photographie numérique, 30×45cm, 2014.



Quai de Valmy, 10h, 03mn, 45s, soleil, photographie numérique, 30×39,5cm, 2013.

Travailler à partir de son imaginaire est ce qui intéresse Tom Drahos. La « fable personnelle » est au centre de son travail. C'est ce qui motive son processus créatif en le mélangeant à la « fable [que je me permets de nommer] universelle ou générale » lors de la réception de ces photographies.



Tom Drahos, *Métamorphes* (Extrait), photographie en noir et blanc, 1980.

Tom Drahos met en scène des objets, qu'il fabrique souvent lui-même avec du papier kraft ou de la glaise. Dans *Métamorphoses* de 1980 il évoque des scènes avec humour ou ironie avec des mises en scènes de pommes, de soldats, de robots et autres petites statuettes issues de son imaginaires ou qui peuvent éventuellement faire penser à un corps morcelé. Il met cette collection, ce travail dans un livre qui n'est pas à envisager comme un recueil, mais bien comme un support de création. En effet, grâce au livre, il permet au spectateur une découverte progressive de son monde, de son esprit et de son imaginaire.

Une véritable composition dans ses photographies mais aussi dans son ouvrage publié est travaillée volontairement afin de mettre en scène tous ces objets qui composent son univers et occupent ses pensées.

c. Légitimation du banal

La banalité d'un objet vient donc du sens et de l'utilité qu'il a dans nos habitudes quotidiennes. Dans mes photographies, la banalité vient donc du sujet. Le modèle photographié est un objet classique, dans le sens commun du terme, que nous connaissons tous et dont la forme et la fonction sont bien connus et même standardisés.

La photographie peut elle en faire un objet remarquable ? Y a-t-il un intérêt à montrer ces objets de cette façon dans mes photographies ?

Généralement nous ne parlons pas de ce qui est sans intérêt, car cela nous semble banal puisque tout le monde le fait. Pourtant, si on prend l'exemple des réseaux sociaux, où une grande quantité de photographies est postée chaque jour par des millions d'utilisateurs, nous remarquons bien que le banal a sa place. En effet, on ne compte plus les images montrant le petit déjeuner que l'on va avaler avant d'aller travailler ou la nouvelle tenue que l'on a achetée pour l'anniversaire d'un ami. Avec cet exemple, nous voyons bien qu'il existe une valorisation de ces « petits riens » qui sont et font le quotidien de toutes ces personnes. Si l'on pousse l'exemple encore plus loin, en prenant cette fois-ci comme référence les médias, qu'ils soient télévisuels ou écrits, et qui sont sensés parler au plus grand nombre et illustrer la

vie du monde ; il est toujours question de faits exceptionnels comme les feux de forêts ou les retards des trains, mais personne ne parle de tous ceux qui arrivent à l'heure.

Avec ces deux exemples, il est alors possible de dire que la banalité née de l'endroit où on place le curseur sur l'échelle de l'habitude et de la norme.

Georges Pérec interroge l'habituel « que nous vivons sans y penser, « comme s'il n'était porteur d'aucune information¹⁶ » », mais à visée anthropologique pour rendre compte de « l'infra-ordinaire ».

L'idée de banalité est à prendre aussi en compte du côté de la différence de traitement, de statut et de légitimation des objets eux même. Evidemment la question d'un objet banal digne du musée, ou en tout cas digne d'obtenir une certaine attention a été expérimenté par Duchamp, Dada et tous les artistes du surréalisme. L'objet ordinaire peut donc se distinguer, non pas par ses qualités propres, mais par son usage. Ce que l'on en fait est bien plus important que ce qu'il est.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63×48×35cm.

¹⁶ *Cause commune* n°5, fév. 1973, repris dans Georges PEREC, *L'infra-Ordinaire*, Seuil, « La Librairie du XXème siècle », 1989, p.3-4, repris dans François JOST, *Le culte du banal de Marcel Duchamp à la télé-réalité*, CNRS Editions, Paris, 2007, p.56.

Si on prend pour exemple *Fontaine* de Marcel Duchamp, l'artiste fait perdre la fonction strictement utilitaire dans son contexte d'utilisation, mais le détourne et le transforme ainsi en un autre objet. C'est bien donc de l'usage que l'on fait de l'objet qui lui donne du sens. La qualité de banalité ou de vernaculaire vient donc, dans mes photographies, de la manière dont sont utilisés les objets. En effet, par les moyens plastiques employés dans le cadrage et la technique photographique, nous perdons l'idée de leur fonction utilitaire. Il y a donc quelque chose de l'ordre de la désacralisation. Du moment où on a perdu la fonction de base de ces objets, on les considère comme inutile.

B. Découvrir le quotidien : entrer dans l'ordinaire

Si on considère relativement « basiquement » l'idée même de vie ordinaire, on peut rassembler dans ce terme tout ce qui va toucher à l'existence de l'homme en général, sur le plan : social, biologique, culturel etc.

En prenant appui sur une formule célèbre de Maurice Blanchot « le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »¹⁷, nous comprenons la difficulté d'un tel domaine d'approche avec la photographie, car il serait commettre un contre sens de dire que le quotidien est un domaine d'appréhension simple et relevant exclusivement d'une immédiateté.

Appréhender le quotidien relève d'une recherche, loin de vouloir y imprimer une interprétation, mais bien une découverte.

Ce quotidien justement, n'est pas envisagé pour moi comme une évidence de choses ou d'actions. Il faut lever le voile petit à petit sur ce qui fait le quotidien, non pas par des actions physiques, mais par une recherche presque psychologique dans une compréhension différente de cette découverte du quotidien. « De fait, l'expérience du monde quotidien n'est donc pas de l'ordre de la pureté et de l'immédiateté des données, mais plutôt de l'expérience

¹⁷ cité dans Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 45, tiré de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.355.

brute, et donc déjà découverte de sens, de signifiants, d'habitudes culturelles et d'instances affectives »¹⁸ dont il faut avoir conscience.

La méprise que l'on peut éventuellement avoir face à l'insignifiant, à ce qui n'a pas d'intérêt pour le dire plus prosaïquement, est un terrain d'existence et n'est pas dénué de sens. Toutes les possibilités d'existences sont envisageables dans le quotidien puisqu'il regroupe toute la somme de l'existence qui est découpée en une infinité de possibilité de compréhension et d'appréhension.

Le quotidien « relèverait d'un certain *conventionnalisme* [selon la pensée de Wittgenstein] nommé par le mot *selbsteverständlich* (on fait *comme si* les choses allaient de soi) et Stanley Cavell y insistera à son tour en affirmant que « ce qui va de soi ne va jamais de soi. »¹⁹

Nous le comprenons bien ici, le quotidien relève d'une complexité de sens et n'est pas à confondre avec l'ordinaire. L'ordinaire relève d'une certaine régularité, une convention, un ensemble de normes, qui peuvent toutefois relever d'une somme d'action qui prendrait place dans le conditionnel (point que nous aborderons plus tard) alors que le quotidien peut être soumis à de nombreux disfonctionnements, ou irrégularités dans son bon déroulement. L'accident, le hasard, la surprise font partie intégrante de ce quotidien qui surprend et qui en fait un terrain riche de découverte dans ma quête. Ces irrégularités permettent d'accrocher le regard du photographe qui lui permet de garder une trace d'un évènement, d'un objet, d'un effet vue à un moment précis.

Le mot ordinaire, est souvent utilisé pour identifier la fonction d'un individu ; ainsi on pourra dire qu'un médecin est ordinaire par exemple.

L'ordinaire relève d'une certaine étrangeté. Stanley Cavell tente de montrer que l'ordinaire prend place dans un changement de regard. Pour étayer son propos, il démontre que le monde de tous les jours est en perpétuel renouvellement et qu'il se modifie et se crée

¹⁸ Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 45, tiré de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 46.

L'auteur arrive à ces conclusions en prenant comme référence les propos de Bruce Bégout.

¹⁹ Sandra LAUGIER, « Politique de la conversation ordinaire », in *L'Ordinaire et le politique*, dir. Claude Gautier et Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, p.29, cité dans Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 47.

lui-même. Il faut alors une sorte d'éducation, de « chemin initiatique » pour comprendre cet ordinaire. L'observation est bien au centre de son propos.

Il dit notamment « Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours), l'ordinaire relève davantage de la simple possibilité de la répétition (on pourrait le faire un jour). Balayer le sol est une activité ordinaire, bien qu'elle ne soit pas nécessairement quotidienne. Le quotidien appartient au présent, l'ordinaire se projette dans le conditionnel »²⁰. On peut alors conclure de cette pensée que le quotidien est individuel et subjectif, alors que l'ordinaire est multiple et « intersubjectif ». Le quotidien est alors privé et l'ordinaire est collectif.

Le temps est aussi une donnée à prendre en considération. Comme dit précédemment, l'ordinaire relève du conditionnel, donc du potentiel d'exécution ; alors que le quotidien lui est la somme d'actions déterminées dans le temps. « Si le quotidien consiste en une série d'activités personnelles journalières et reste donc de l'ordre du *réel*, l'ordinaire, quant à lui, n'est pas toujours une exécution, mais bien souvent une *potentialité* d'exécution. L'ordinaire ajoute au réel une dimension de *possible*. »²¹

Si on continue dans cette réflexion, le quotidien est donc privé et est de l'ordre de l'action et de la décision personnelle. La somme des gestes que l'on effectue dans notre quotidien est propre à chacun et détermine la finalité de notre action, pourtant ces gestes sont les mêmes pour tout le monde. C'est bien donc ce que l'on fait, l'action, le mouvement qui nous détermine dans notre quotidien. Nous vivons tous l'ordinaire, mais nous avons tous notre quotidien.

Je me permets donc de dire que je travaille dans mon quotidien afin d'entrer dans l'ordinaire de chacun. Au moment de la fabrication de mes photographies, je suis dans une action propre à mon quotidien. Elles sont elles aussi déterminées par une somme de savoir, de vécu, de rêverie, d'imaginaire ou encore que sais je de mélancolie. L'objectivité n'est alors pas de mise dans le quotidien, car il est déterminé par nos décisions.

²⁰ Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 45, tiré de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 50.

Propos de Stanley Cavell rapportés et résumés par l'auteur.

²¹ *Ibid.*, Barbara FORMIS, p. 50.

La création ne commence jamais d'un point zéro. En effet, même celui qui crée un tableau travail avec des outils déjà faits, des couleurs déjà faites, bien qu'il soit évidemment possible de les fabriquer, il est difficile de fabriquer le bois par exemple. Les choses sont déjà faites et on s'en sert pour divers moyens de création. Il est alors évident de citer les ready-made qui évidemment utilisent les objets, mais il faut voir au-delà de la simple utilisation des objets, comme je peux le faire personnellement, car ce n'est pas tellement ça qui est en jeu dans mon travail, mais bien de puiser dans la matière déjà existante, ce que peut donner le monde, et je juge cela suffisant pour atteindre l'expérience.

Le ready-made peut se placer dans cet interstice entre une réelle existence de ce qu'il est et une nouvelle expression et expérience artistique.

Est-ce que ce n'est pas ce qui anime bon nombres d'artistes réalisant des assemblages d'objets ? Est-ce que ce n'est pas ce que fait Duchamp en présentant la *Roue de Bicyclette* en 1913 ?



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret, métal et bois peint, 126,5×31,5×63,5cm, 1913/1964.

Il est possible d'avancer cette hypothèse, car Duchamp par exemple utilise des objets tout fait, pour les « détourner » et faire œuvre d'art par sa simple décision. Ces objets ne faisaient pas œuvre avant parce que personne les avaient jamais vu comme ça. Cela ne veut pas dire que personne ne les avaient jamais regardé, mais tout simplement que personne n'avait jamais envisagé ce potentiel.

Mais le statut de ces œuvres ne dépend plus alors du geste effectué sur les objets, mais sur l'objet en lui-même, en changé, qui compose le ready-made. Mais il serait toutefois faux de dire que l'objet ordinaire s'érige en œuvre d'art par la « simple » signature de l'artiste. La démarche, le contenu philosophique, poétique ou esthétique sont parties prenantes.

Je me sens proche de cette vision. En effet, l'objet est le modèle de mes photographies. L'objet n'est pas manipuler, modifié ou fabriqué par mes soins, il est simplement là. De cette rencontre je capture un instant. La motivation de la rencontre et de la capture de cet instant est plus important que le l'objet en lui-même. Cependant il ne faut pas éluder sa place dans ma photographie puisque c'est par lui que passe la création, que peut naître l'image. Il agit alors comme un signe, une balise renfermant des souvenirs. Ces objets ordinaires me rappellent à mon quotidien, même si les objets en question rencontrés n'ont jamais été, à aucun moment en ma possession.

Je ne cherche pas à redécouvrir le monde, mais dans une motivation toute somme légère, humoristique, enfantine et mélancolique je recherche les traces de mon passé dans l'ordinaire. Je ne cherche pas non plus à faire prendre conscience aux spectateurs des déchets qui se trouve sur le sol, l'impact écologique de l'homme, ou encore lui donner une leçon sur le fait qu'il ne regarde pas suffisamment son environnement ; mais plus simplement, je cherche à livrer des morceaux de vie, dans une universalité que peut offrir l'ordinaire, dans la potentialité de la rencontre.

C. De l'image vernaculaire à la manipulation de la réalité

Il s'agit d'une pratique banale, que tout le monde connaît et dont tout le monde a au moins fait l'expérience une fois dans sa vie. Alors est-il possible de tomber dans le comble d'une banale photographie du banal ?

Si on applique ce que dit Arthur Danto, l'œuvre se distingue d'un objet ordinaire par le seul fait qu'elle est une structure intentionnelle, donc qu'elle possède un « à propos de ²² ». La pratique de la photographie n'étant pas intentionnelle, ce que l'on capture avec cet appareil ne l'est pas non plus et donc n'est pas la représentation ordinaire, d'un objet ordinaire.

Pour Charles Baudelaire la photographie « est confinée à son rôle de garde note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle ²³ » ; la photographie permet donc de noter la réalité.

Avec la photographie ou par le cinéma, il y a une revendication, à mon sens, de faire place à la banalité du quotidien, du *Nothing Special* comme le dit Andy Warhol. Il existe plusieurs réalités, mais ici je montre la mienne, dans un compte rendu précis ou tout simplement dans la constitution d'un récit personnel.

La photographie documentaire permet de répondre à cette question du rapport, de la notation de la réalité qui témoigne du « ça a été » de Roland Barthes.

En ce qui concerne « l'appellation » vernaculaire, elle a souvent une connotation péjorative. Cette photographie vernaculaire, comme le définit Jean Marc Tingaud, est une « photographie sans vocation artistique, comme une production interne à usage interne ». Pour Martin Parr, « vernaculaire » désigne des photographies qui ne sont pas, à priori artistiques, mais qui le sont quand même de part le sujet ou la manière de les traiter.

Le point de vue de Clément Chéroux sur la photographie vernaculaire est intéressant. En effet, lors de la présentation de son ouvrage sur France Culture dans l'émission *La Grande Table* de Caroline Broué, le conservateur du département de photographie du Centre Georges Pompidou, tente de définir ce qu'est et ce que veut dire « une photographie vernaculaire ».

²² Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, Seuil, Paris, 1989.

²³ Charles BAUDELAIRE, *Baudelaire critique d'art*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976, p.278, repris dans François JOST, *Le culte du banal de Marcel Duchamp à la télé-réalité*, CNRS Editions, Paris, 2007, p.32.

Au sens étymologique du mot, vernaculaire désigne un esclave né dans la maison. Par transposition, il est donc possible de dire que la photographie vernaculaire est une photographie utile, qui sert. Il s'agit d'un ensemble qui regroupe une très grande variété de photographies différentes, tels que la photographie scientifique, documentaire, celle qu'on trouve dans les constats d'assurance, les photographies policières ou médicales ou encore la photographie amateur qui sert à écrire notre histoire familiale et personnelle. Elle a comme premier caractère de servir et de faire acte de quelque chose.

Toujours selon Chéroux, il s'agit d'une photographie liée à la domesticité, à la maison ; ce qui est visible dans les pratiques amateurs, dans une certaine « valorisation du *home made*²⁴ ».

La photographie vernaculaire est donc réalisée sans volonté artistique. « Celui qui est derrière l'appareil ne se dit pas je vais faire une image qui va ensuite servir à quelque chose, je ne vais pas la faire pour faire œuvre d'art²⁵ ». Cependant, cette remarque ne veut pas dire que ces photographies sont dénuées de qualités esthétiques. « Ces images faites sans volonté de faire œuvre ont parfois une grande puissance et une certaine poésie qui les peuvent les rendre équivalente à des œuvres volontairement produites par les artistes²⁶ ».

Ce type de photographie a longtemps été déprécié de part la querelle qui existe entre l'amateur et le professionnel. Pourtant, cette photographie semble, au regard des pratiques artistiques des avants gardes des années 1920 ou encore Man Ray ou Moholy Nagy, être un contre point aux pratiques artistiques.

« La photographie est ce médium qui a eu du mal à entrer au musée et qui reste aujourd'hui dans une certaine mesure paradoxal. Pendant longtemps, on a dit que le plus grand photographe du XX^{ème} siècle était « A.Nonyme », tentation de donner un nom au photographe générique. Donner un nom à l'auteur de notre musée imaginaire, c'est probablement ce personnage qui réunirait toutes ces images appliqués et utilitaires, avec cette tentation de les unifier sous le terme de vernaculaire²⁷ ».

²⁴ <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-la-photographie-vernaculaire-2013-11-15> , émission de radio du 15/11/2013 sur France Culture, « La Grande Table » de Caroline BROUE [consulté le 15/11/2013].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*



Martin Parr, *New Brighton*, extrait de l'ouvrage *La Dernière Station*, épreuve chromogène, 1985.

Pour Martin Parr « cette photographie naïve, réalisée par des amateurs, peut être bonne ou horrible, ce n'est pas le problème. Elle fourmille d'indices ». « Pour un photographe qui va à la rencontre de l'imprévisible, l'image n'est pas l'aboutissement d'un labeur, mais le fruit d'une séquence de choix successifs²⁸ ».

Ce photographe va « renouveler » la photographie documentaire par ces clichés aux couleurs vives qui mettent en scène des situations parfois outrancières. Il n'y a pas dans les images de Martin Parr, comme dans sa démarche, un quelconque jugement sur ces personnes photographiées. Il n'y a pas de mépris en quelque sorte, mais plus une certaine affection.

²⁸ Arnaud CLAASS, « Note de travail », dans *Mises au point, cahiers de la photographie n°20*, repris dans *Le gout de la photo*, Mercure de France, Paris, 2010. p. 43.

La qualité principale de cette collection personnelle est sans doute la valeur affective que je lui confère suivant la manière dont j'ai prélevé ces images d'objets dans mon quotidien.

Une réflexion d'Henri Cueco est alors à considérer. « Naturellement tout collectionneur couvre la secrète espérance qu'un message imprévisible, forcément métaphysique ou terriblement matérialiste, lui sera délivré par ses objets. En vain : le concret est si étrange, si dépourvu de mystère qu'il se renverse subitement en totale opacité de sens. Et si c'était, pense-t-on alors, la fourchette ou l'épluche-légumes qui m'avait harponné, qui me distinguait afin d'alimenter sa collection d'hommes ?²⁹ » Où est alors la limite entre la réalité et la fiction lorsqu'il s'agit de construire un récit par la photographie d'objets du quotidien ?

La fiction est un outil pour redessiner la réalité par des procédés artistiques multiples (citations, détournements, invention par le biais de l'inventaire, de quête, de reconstitution, de représentations fictives ou imaginaires).

La manipulation de la vérité par la photographie nous offre des situations qui peuvent nous sembler plausible comme le travail de Jeff Wall et ses photomontages. Il mêle souvent deux images pour n'en former plus qu'une seule, complexe à déchiffrer et parfois à comprendre grâce à l'accumulation ou la répétition.

Le travail de Karen Knorr est aussi à noter avec la création d'un nouvel espace de réalité possible en référence ici dans *Fables* aux comptes de Lewis Carroll, nous poussant à la contemplation.

²⁹ Henri CUECO, *Le collectionneur de collections*, Editions du Seuil, Paris, 1995, p.135.



Jeff Wall, *Double autoportrait*, cibachrome, caisson lumineux en aluminium, 172×229cm, 1979, Toronto, Art Gallery of Ontario



Karen Knorr, *Série Fables*, photographie argentique, 2008.

Une vie personnelle peut être racontée sous forme de fiction pour que chacun puisse s'y retrouver à l'instar du travail de Sophie Calle.

« En effet, l'écart est mince entre la réalité et la fiction, le vrai et le faux. Dans le récit de soi, la mise en scène de sa vie procède la plupart du temps d'une combinaison troublante et paradoxale de l'un et l'autre, manifestant une duplicité qui interroge la part de feinte contenue dans chaque histoire, qu'elle soit individuelle ou collective³⁰ ».

³⁰ *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, « Sociétés et représentations », printemps 2012 numéro 33, Publication de la Sorbonne, Paris, 2012, p.8.

III. Se raconter au travers d'objets symboliques

A. Objet comme réceptacle

L'approche d'Arthur Danto est axée sur l'interrogation de la relation qui existe entre l'objet ordinaire et l'œuvre d'art.

Le premier point de son analyse est ce qu'il nomme la « différence esthétique ». Il s'appuie également que les propos de Nelson Goodman qui évoque le fait qu'il existe une différence sur le plan esthétique entre l'objet ordinaire et l'œuvre d'art dans le cas où l'objet n'est plus asservi à sa fonction utilitaire ou pratique. C'est alors à ce moment là que l'on peut parler d'œuvre d'art car cet objet en question n'est plus soumis à sa fonction en tant qu'objet « pur ». On peut alors dire qu'il passe d'un registre d'existence matérielle à un registre qui relève du symbolique. La « valeur » ou la qualité que l'on donne à un objet de devenir « œuvre d'art », vient donc du changement de statut de l'objet en question.

Il est possible d'appliquer cela à mes photographies. L'objet alors dénué de sa fonction utilitaire peut être pour moi un totem, une amulette, quelque soit le nom qu'on lui donne, mais un réceptacle de mes projections : dans un ton humoristique parfois, ou juste « historique ».

L'ordinaire est troublé dans mes photographies, car je me sers des objets pour interpréter mon quotidien et lui donner ainsi une valeur. « Goodman défend au fond la théorie d'un fonctionnalisme esthétique : l'art est ce qui suspend et trouble les fonctions de l'ordinaire. L'art est ce qui dysfonctionne [...] l'interprétation devient un critère valable pour établir une différence de nature entre l'art et la vie ordinaire. »³¹

³¹ Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 45, tiré de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 82.

« Quand Danto affirme que l'interprétation transforme ou transfigure l'ordinaire, il place l'interprétation au niveau d'un changement de nature de la chose interprétée »³².

a. La mélancolie

La mélancolie peut être alors utilisée pour parler des apparences. Selon les propos de Lambotte, la mélancolie est « l'hystérie de l'esprit »³³ à caractère fictif qui peut renvoyer à une illusion visuelle ou psychologique.

La question fondamentale est alors celle des apparences. Voyons nous ce que nous croyons, croyons nous en ce que nous voyons, qu'est ce que nous voyons au juste ? En effet, les apparences c'est ce que l'on voit et c'est ce qui permet de faire une interprétation, de ce saisir de la chose que nous avons sous les yeux. Le sens unique d'une œuvre est réfuté au profit d'une complexité de réception. Pour Schiller, il est utile de mettre en place des contraintes formelles pour en saisir le sens et les artifices qu'elles véhiculent afin d'arriver à une composition réfléchie ; laquelle ne serait pas à sens unique mais bien complexe, jouant ainsi sur des relations « conflictuelles » entre le sens et le visuel.³⁴

Une personne mélancolique, est celle qui va chercher dans le regard des autres, dans une recherche frénétique d'attention, peut être un certain besoin de reconnaissance. Le

³² Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, p. 45, tiré de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 83.

³³ Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984, p.118.

³⁴ *Ibid.*, Marie-Claude LAMBOTTE, p.151.

Propos de Scheller explicités par l'auteur sur la façon dont l'esprit peut être trompé par une mise en scène du sérieux, non pas à cause des multiples facettes du sens, mais bien par un découpage scénographique des bouleversements qui peuvent s'opérer sur le plan du sensible. Ainsi, il est dit que la façon dont le spectacle offert est présenté, il peut surgir une sorte d'individualité, une individualisation de l'interprétation.

mélancolique se construit donc un récit, personnel, résultant de la somme de ses expériences vécues, « dans une certaine gratuité des sentiments qui n'est pas de mise dans la réalité. »³⁵

Il y a sans doute dans l'attitude mélancolique, ou comme dit plus haut dans un schéma réflexif avec au centre la mélancolie, le besoin d'une recherche d'identification, peut être même identitaire afin de retrouver les points d'encrage de son histoire et de sa personnalité dans la gratuité d'un quotidien et d'un abandon léger.

Comme le dit un personnage très justement dans le film de Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* « C'est drôle la vie. Quand on est gosses, le temps n'en finit pas de se traîner et puis, du jour au lendemain, on a comme ça cinquante ans. Et l'enfance, tout ce qu'il en reste, ça tient dans une petite boîte. Une petite boîte rouillée. » L'idée de l'archive et même de la collection est encore là pour conserver des choses passées, dans une poésie, une certaine mélancolie du quotidien.

La mélancolie mène aussi à la question de l'absence, que l'on peut très bien repérer dans les photographies. Nous sommes face à une image, nous distinguons les différents éléments de l'image, on peut les nommer. Mais finalement je suis face à quoi ? Une idée de l'absence, du silence. Il s'agit encore une fois d'un jeu, mais cette fois entre l'interprétation et la perception. [on peut se rendre compte que l'on s'est trompé sur une chose qu'on pensait pourtant parfaitement connaître, sur le plan symbolique ou esthétique par exemple, par un simple changement dans sa présentation ou une modification de l'intention de l'artiste], arrive ici à naître le quiproquo. Le jeu de la métaphore, de l'hyperbole, de la métonymie, tout le langage, verbal ou plastique, participe à la création du quiproquo. Il est ambigu et crée cette ambiguïté dans la perception et l'interprétation.

« Tu dois te garder de toi-même, de ce sentiment que l'évènement imprévu suscite en toi et par lequel il t'agresse ! Tu dois immédiatement t'en saisir, le vider, en extraire l'idée qu'il contient, après quoi tu peux aussi bien t'en amuser. »³⁶ Savoir saisir l'instant en toute circonstance, l'animation de la réflexion.

³⁵ Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984p.169.

³⁶ L. Pirandello, « Le jeu des rôles », trad. A. Bouissy, Gallimard, La Pléiade, *Théâtre complet*, Vol. I, p. 590, cité dans Marie-Claude LAMBOTTE, p.183.

Selon Parandello, l'esthétique résulte « d'une hypostase de l'évènement acquise au prix d'un effet considérable du sujet »³⁷. Tout dépend donc du jugement et du positionnement. Car comme hypostaser est le fait de donner à tort une réalité absolue à ce qui n'est finalement que relatif.

Qu'est ce qui est alors relatif dans ce jeu permanent entre les passages de la réalité à la fiction, de la vision à l'illusion ? C'est bien notre esprit, le travail mental qui permet de faire la distinction ou de mélanger le tout pour analyser ce qui est sous les yeux de l'individu qui regarde et faire ainsi travailler son imaginaire.

b. L'imaginaire

Dans cet enchevêtrements de manières, d'habitudes et de conventions, et particulièrement de pensées, on arrive à construire un imaginaire, qui par rapport au réel, le prend comme valeur de base pour construire « l'irréel », le fantasmé, le possible, autour.

Pour Freud, l'imaginaire est loin d'être un simple vagabondage de l'esprit, mais bien une structuration de la pensée qui permet de faire clairement la différence entre le fond et la forme, entre le signifiant et le signifié, parfaitement conscient de la limite entre le fantasme et la réalité commune. L'inconscient a finalement peut être sa propre réalité qui serait encore une autre valeur de base que l'existence, le temps et l'espace dans lequel nous nous trouvons tous en tant qu'humains.

« N'oublions pas que tout individu, de par l'action concomitante d'une prédisposition naturelle et des faits survenus pendant son enfance, possède une manière d'être personnelle, déterminée, de vivre sa vie [...] soumise à certaines conditions, qu'il y satisfait certaines pulsions et qu'il pose certains buts. »³⁸

Dans cette rencontre incongru et cette simplicité de la trouvaille, l'indice trouvé grâce à mes photographies n'est pas une pure et simple donnée d'expertise ou qui documente un

³⁷ Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984, p.183.

³⁸ S.FREUD, *La Dynamique du transfert*, (1912), trad. A. Berman, PUF, Paris, 1972, p.50. G.W. VIII, p.364, cité dans Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984, p.167-168.

fait. La photographie aussi vernaculaire qu'elle apparait donne lieu à discussion et à interprétation. Je considère donc dans cette perspective mes photographies, non pas comme des grains isolés, mais bien comme formant des séquences, comme au cinéma.

Rien de pittoresque en cela, mais bien une certaine neutralité ou sobriété mise en avant, une obstination de la mise en avant d'un certain silence, d'un instant T.

Une vision particulière d'un endroit, ma vision, au travers des objets sur le trottoir, à l'image du travail de Richard Wentworth, *Kings Cross London*, 2001.



Richard Wentworth, Série *Kings Cross London*, 2001.



Richard Wentworth, Série *Kings Cross London*, 2001.

Les objets que l'on jette ou les « laissés pour comptes » sont les sujets du travail de Wentworth. Il présente des tableaux figés dans le temps ; des rencontres dans la ville de Londres qu'il connaît par cœur et pratique.

Le travail de Jean-Luc Moulène sur la nature morte évoque bien la figure du temps dans l'artificialité de la mise en scène des objets imposée par l'artiste.



Jean-Luc Moulène, *Pipe « les trois 8 »*, extrait de la série *vingt-quatre objets de grève*, de l'ensemble *Objets de grève*, cibachrome, 50×40×3cm, 2000-2003, Centre Georges Pompidou.



Jean-Luc Moulène, extraits de la série *Produits de Palestine*, cibachrome diasec (plexiglas 3mm) sur aluminium, 50×40cm, 2003, Berlin.

Parmi les plus remarquables de ses séries, nous pouvons noter *Disjonctions*, qu'il réalise sur plusieurs années jusqu'en 1990 environ. Avec cette série, l'artiste tente d'épuiser les possibilités de représentations que peut offrir la photographie en travaillant sur des portraits, des natures mortes ou encore des scènes urbaines.

L'artiste est un « chercheur » patient, comme avec *Objets de grève* ou encore *Produits de Palestine*, qui accumule ses œuvres, témoignant d'une grande ouverture d'esprit et d'une recherche permanente sur des sujets variés. Il se constitue un « journal impersonnel » comme il aime le dire. Il documente donc le quotidien par les objets ou par les figures humaines, pour chercher la preuve de son existence. Jean-Luc Moulène ne cherche vraisemblablement pas l'effet photographique comme on pourrait dire, mais bien une preuve de l'existence des choses, de leur manière de surgir à la vue de tous.

B. Exposer, s'exposer et se raconter au travers de la collection

a. Ne rien dire

Ma volonté première n'était pas d'un jour utiliser mes photographies à des fins d'expositions. Elles constituent plus une collection personnelle virtuelle (conditionnement numérique) mais également physique puisque bon nombre d'entre elles ont été développées. Je n'ai jamais envisagé une quelconque exposition puisqu'il s'agit de mon expérience sans avoir pour dessein de les partager avec le plus grand nombre. Cependant, en réfléchissant à la manière dont mes photographies pourraient être mise en avant par une exposition, j'ai dû me questionner sur le fait de créer avec une stratégie de production qui est celle de garder l'expérience uniquement pour soi.

Je fais donc partie de ces « créateurs » qui veulent « le vivre pour eux-mêmes, pour leur entourage, soit dans le pur éther conceptuel, soit dans l'esthétique vécue, partagée du quotidien [...] l'infini éventail des poésies non écrites »³⁹. Je réponds donc à une logique que je nomme du « vécue pour soi même ».

Toutefois, il existe un rapport complexe entre le que l'on peut vivre et ce que l'on veut retenir. Il n'y a aucun problème à mon sens à être la seule à voir ce que j'ai vu, sans souci de partage. Une réflexion de Dubuffet à ce sujet est pertinente concernant ceux qu'il appelle « les héros de l'art brut » « Ils cachaient leurs ouvrages sous leur matelas ou les enfermaient dans des boîtes. Ils étaient parvenus à attribuer une pleine existence à ce qu'ils voyaient eux-mêmes dans avoir plus le moindre souci d'être seuls à le voir. »⁴⁰

J'ai d'abord envisagé mon travail comme quelque chose relevant du secret, peut être même de l'indicible avec une existence seulement signifiante pour moi-même.

Il fallait alors s'interroger sur le travail d'émission et réception d'un travail photographique au regard de mes modèles.

³⁹ Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvre*, Hazan, Paris, 1997, p.10.

⁴⁰ Jean Dubuffet, *Asphyxiant Culture*, coll. « Libertés nouvelles », éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968, cité dans Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres*, Hazan, Paris, 1997, p.12.

Une volonté aussi de rester dans le silence sur mes travaux m'a longtemps traversé l'esprit. Car au fond pourquoi parler du quotidien, de la banalité puisque tout le monde connaît ça ? Cela reviendrait à parler sur comment se servir d'une éponge, alors que tout le monde sait le faire. Beaucoup d'artistes sont eux aussi restés dans le silence de manière volontaire ou stratégique. Certains ont même démontré que par leur silence, leur travail n'avait que plus d'impact ou plus d'importance. Par silence on peut entre deux choses : le mutisme complet, c'est-à-dire aucune explication à voix haute, aucun écrit ou aucune transmission de quelque sorte ou bien un silence relatif qui conduit l'artiste à parler de lui, de son travail mais rien en ce qui concerne ses motivations ou les tenants et les aboutissants de certains travaux.

Mais le silence ne veut pas dire invisibilité. André Cadère a su se saisir de ce silence pour en faire une intention active qui permet à l'artiste de définir ses codes de création. Selon Jean-Yves Jouannais, le silence permet d'une part la concentration, mais d'autre part la création d'une signalétique personnelle, afin de réaliser des objets visuels à des fins « d'autopropagande et d'autoproclamation – il est ainsi – concepteur et serviteur de ses propres harmonies : le héraut de lui-même dans les croisades pour la postérité et l'histoire de son art. »⁴¹

Ce qu'il faut retenir ici est l'idée de la création d'harmonies. C'est-à-dire que sans contrainte de discours ou de justification, l'artiste est libre de faire ou de ne pas faire certaines choses, choix motivé par son expérience et son vécu personnel.

Il faut aussi ici entendre « héraut » comme celui qui durant l'antiquité était un officier public ou durant le Moyen Age et qui était tenu d'annoncer et de participer au combat. Ce dernier est vu par Cadère comme ayant des attributs symbolisant son statut avec son caducée, ses couleurs etc. Il porte en lui toutes les significations inhérentes à sa fonction. Cadère entend donc que l'artiste montre ses attributs, « hisse ses couleurs » dans son processus à des fins de reconnaissance. En d'autres termes on pourrait parler de marque de fabrique ou de formule mettant en place des signes distinctifs qui permettent de reconnaître son travail plutôt qu'un autre en évitant les confusions. L'artiste fait ainsi partie intégrante de son œuvre.

Puisque ma pratique photographique a été premièrement influencée par le hasard ; si je prends la réflexion de Jouannais à la lettre « l'idiot est celui qui ne sait pas, qui est là par

⁴¹ Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvre*, Hazan, Paris, 1997, p.60.

hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion »⁴², puis-je dire que je travaille l'idiotie ou que je suis même idiote ? Après tout pourquoi pas, idiot n'a pas toujours signifié dénué d'intelligence ou dépourvu de raison, mais cela a aussi voulu dire simple, particulier ou encore unique. L'unique appelle la singularité et c'est finalement bien ce qui définit mon travail, la singularité. C'est bien ce qui en fait quelque chose de remarquable, pas dans le sens prétentieux de l'interprétation que l'on peut en faire, mais bien entendu qui peut être vu, entendu, compris, qui suscite un intérêt particulier parce qu'il fait appel à plusieurs niveaux d'interprétation.

Dans cette volonté de présenter de façon linéaire mes photographies, je cherche à créer un parcours, un cheminement pour inciter le spectateur à avancer, reculer, se rapprocher des images. Ce que je donne à voir n'est qu'une succession de sélections, dans la masse conséquente de ma base de photographies, mais bien une succession d'images arrêtées de moments observés.

b. La collection

Si nous nous plaçons dans la perspective de la constitution d'une collection, comme ce que je me propose de faire avec mes photographies, le banal prend une autre signification. En effet, par essence, la collection permet de récolter, garder pour soi ce qui est remarquable, qui entretient un rapport d'originalité par rapport à notre environnement quotidien. Si je cherche à rapprocher mon travail de cette considération, il est possible de dire que je collectionne un microcosme.

Ce monde de la collection de la curiosité ou de l'originalité prend racine avec les premiers cabinets de curiosités. Ces derniers avaient une sorte de visée encyclopédique pour s'émerveiller et non comprendre ce que produisait la nature. Ainsi l'extra ordinaire, ce qui n'est pas commun, était recherché. Pour Krzysztof Pomian « le banal est du côté de ce qui se répète et, comme tel, relève de la science ; la curiosité se tourne, au contraire, vers le rare,

⁴² Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvre*, Hazan, Paris, 1997p.89.

l'étrange, en sorte qu'en collectionnant les objets les plus étranges de la nature ou de l'art, on entend « acquérir une science des singularités⁴³ ».

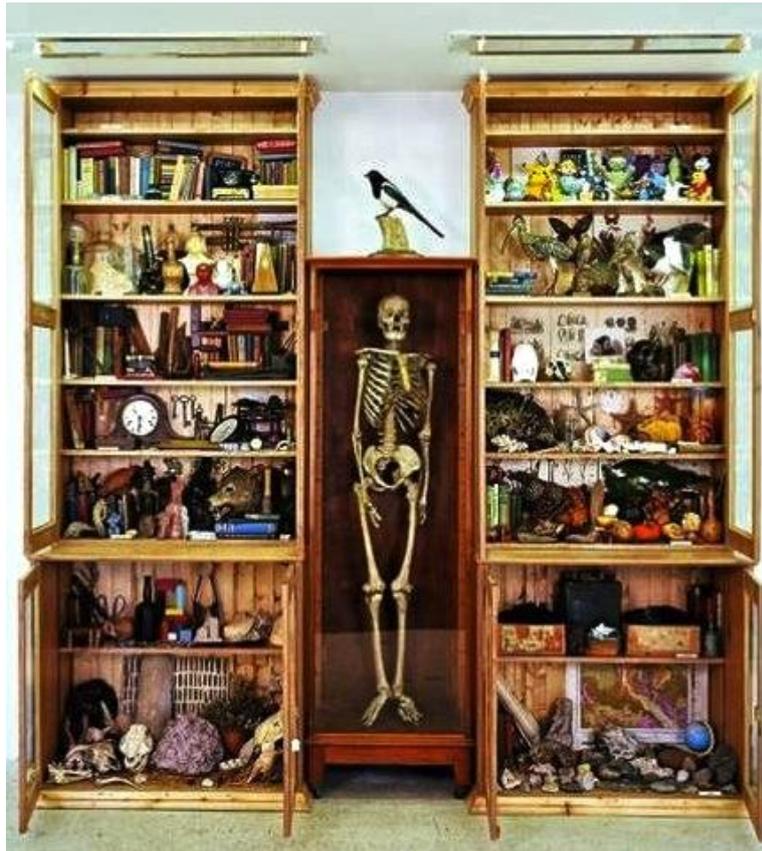
Le propos de Pomian peut être corroboré par les faits historiques. C'est à partir de 1550 qu'un nouveau type de collection, en vue de rassembler des types d'objets singuliers, voit le jour. Les cabinets de curiosités ou chambres d'arts et de merveilles « présentent des curiosités naturelles ou artificielles, raretés exotiques. Fossiles, coraux, « pétrifications », fleurs ou fruits venus des mondes lointains, animaux monstrueux ou fabuleux, objets virtuoses d'orfèvrerie ou de joaillerie, pièces ethnographiques ramenées par les voyageurs, toutes les bizarreries de la création sont réunies, pour que le collectionneur ait à portée du regard ce qui vient des confins du monde connu, et à quoi il attribue souvent des pouvoirs magiques⁴⁴ ».

Le collectionneur se constitue donc un *studiolo* à l'image d'Isabelle d'Este ou des grands souverains et bourgeois de tous horizons, où son microcosme trouve sa place. Il recrée ainsi « un lieu d'émerveillement, de contemplation, de méditation⁴⁵ ».

⁴³ Krzysof POMIAN, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987, p.95.

⁴⁴ Roland SCHAER, *L'invention des musées*, Découvertes Gallimard, Paris, 2007, p.21-22.

⁴⁵ *Ibid.*, Roland SCHAER, p.22.



Mark Dion, *Thatrum Mundi Armarium*, 2001.

Il est également possible de citer dans cette perspective le travail de l'artiste Mark Dion, avec son *Theatrum Mundi*. « Il privilégie le cabinet bien rangé [...] pour en interroger la représentation, non pour la figer. Dion ne propose pas une archéologie de la connaissance. Il la met en mouvement ⁴⁶». L'artificialité dans le travail de l'artiste se manifeste par un jeu de déconstruction. En effet, dans l'apparente construction des ses cabinets de curiosités, ses classifications d'objets ne relèvent d'aucune orthodoxie. « Cette construction paradoxale du musée, faite d'exclusions, de frontières dressées entre les genres, de hiérarchies établies entre les espèces, de critères arbitraires présidant aux inventaires et autres taxonomies, que Mark Dion rejoue plastiquement et symboliquement ⁴⁷». En créant parfois des substituts, Dion se

⁴⁶ Mark DION, *The Natural history of the Museum*, Archibook, 2007, p.81.

⁴⁷ *Ibid.*, Mark Dion, p.81.

défait des reliquaires, qu'il transforme pour faire de ces objets sous verre des symboles. Il s'amuse à mélanger les catégories d'objets identifiés tour à tour comme des ready-mades, des objets fabriqués ou encore trouvés. « Du reste, pour qualifier ces « choses » Mark Dion nous laisse le loisir d'appliquer des termes aussi divers qu'objet banal, marchandise, curiosité, relique⁴⁸ ».

Arnaud Claass évoque la place de la photographie, non pas comme une remise en question du monde qui l'entoure mais comme un prolongement : « je ne vois pas l'image photographique comme soustraite au monde dans le but de sa représentation, de son redoublement, mais comme chose parmi les choses, objet parmi les objets. [...] Certes, contrairement aux autres disciplines, elle nécessite des objets « réels » pour exister, mais elle est finalement, elle aussi, une réalité inédite⁴⁹ ».

Chaque photographie est à considérer comme un monde à part entière. Il s'agit donc bien là d'une curiosité, un monde dans le monde, racontant une histoire porteuse de sens et d'idées. Pourtant, l'industrialisation banalise l'objet dans notre quotidien, tout comme la production en série, « l'objet apparaît désormais comme moins précieux, moins durable, entraînant l'apparition d'une nouvelle mythologie⁵⁰ ». Roland Barthes parlera longuement de cette mythologie de la vie quotidienne. En effet, pour lui, les objets acquièrent un statut de « fétiche » car ils sont « à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière⁵¹ ».

Avec cette collection, je récolte des morceaux de vie qui me sont propre, et je me constitue une « mythologie personnelle ». C'est en ces termes que Boltanski résume une partie de son travail artistique dans la création d'autel de souvenirs avec des objets lui appartenant ou non, qu'il décide de mettre en scène afin de recréer un récit.

André Breton, comme le rappelle Yves Bonnefoy, « ne rassemblait pas des objets, mais reconnaissait des présences. Le cabinet était un atelier d'artiste, un de ces chantiers où

⁴⁸ Mark DION, *The Natural history of the Museum*, Archibook, 2007, p.83.

⁴⁹ Arnaud CLAASS, « Note de travail », dans *Mises au point, cahiers de la photographie n°20*, repris dans *Le gout de la photo*, Mercure de France, p.44.

⁵⁰ Florence DE MEREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, p.212.

⁵¹ *Ibid.*, Florence DE MEREDIEU, p.213.

s'élabore, dans le dérèglement du sens, la curiosité ⁵²». La curiosité ou l'objet curieux, que nous pouvons définir comme quelque chose d'imprévu, d'inhabituel, qui pique la curiosité, qui attire et retient l'attention ; deviennent des objets de curiosités à part entière.

Finalement, la collection concrétise la rencontre entre la trouvaille de l'objet et la fabrication : trouvaille au moment de la déambulation et fabrication de l'objet en amont par l'industrie et la fabrication même de l'image photographique. Tous les choix opérés au moment de la prise de vue se veulent le plus objectifs possibles. Cependant, il est impossible d'éviter la question du regard qu'imprime le photographe à sa composition, tout comme son affect et son histoire personnelle. Pourquoi vouloir conserver des images de ces objets trouvés au sol ? Que veulent-ils dire ? Qu'est-ce que je cherche à dire ? A me raconter ? A constituer un récit personnel ?

Ces objets polysémiques sont autant de témoins de mon histoire personnelle que je cherche à conserver.

c. La construction d'un mythe : Roland Barthes

Lorsque Roland Barthes parle de mythe, il l'identifie comme étant un système de communication, un mode de signification, une forme.

Si le mythe prend toute son ampleur au travers du discours, il est défini par la façon dont le message est transmis. Il prend alors tout son sens pour Barthes dans tout objet du monde. En effet, pour lui, tout objet muet, peut devenir oral, car aucune loi n'interdit de parler des choses comme elles sont. La question de la temporalité à son importance, car tout objet peut faire l'objet d'un discours oral, ainsi une chaise est une chaise, mais elle se définira différemment selon le discours qui lui sera imprimé. Ainsi le mythe peut exister à tout moment, mais n'est pas constant ou éternel car « c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la

⁵² http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/cabinets-de-curiosites [consulté le 2/10/2013]

mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses.⁵³ »

Le mythe pour Roland Barthes, ne se limite pas à l'oralité, la photographie, le cinéma, le reportage, l'écrit ou encore le sport, sont autant de supports à la parole mythique.

Si on continue sur cette idée d'avoir une image, une représentation figurée comme parole mythique, il convient de dire que la nature même de l'image (dessin, reproduction, schéma) influe sur le discours. L'image est donc travaillée, choisit et cette image porte donc une signification particulière. Un même discours mythique ne peut pas s'appliquer mécaniquement et de manière systématique.

L'image est selon Barthes, plus « impérative » que l'écriture car elle impose un schéma de pensée particulier dans ce qu'elle donne à voir. Des éléments s'imposent à nous par le simple regard, sans avoir besoin d'analyse. « L'image devient une écriture dès l'instant qu'elle est significative : comme l'écriture, elle appelle une lexis.⁵⁴ »

Ce discours mythique passe donc par l'écriture, le visuel, mais également par l'oralité et qui relève donc du langage, à ne pas traiter comme la langue, mais bien par le biais de la sémiologie.

La mythologie se présente comme étant une infime partie de ce domaine d'étude, car parler du problème de la signification, c'est recourir à la sémiologie. Il s'agit d'une science qui permet d'étudier les formes indépendamment de la signification de leur contenu. Cependant, Barthes soulève le fait que la sémiologie n'est pas la réponse absolue à une étude formelle, mais qu'elle participe, de concert avec d'autres sciences. « Il en va ainsi de la mythologie : elle fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie des idées-en-formes.⁵⁵ »

La sémiologie fait donc appel à trois termes bien distincts mais qui fonctionnent ensemble pour Barthes : le signifiant, le signifié et le signe. Pour étayer son propos, il prend comme exemple un caillou noir « je puis le faire signifier de plusieurs façons, c'est un simple signifiant ; mais si je le charge d'un signifiant définit, il deviendra un signe⁵⁶ ».

⁵³ Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.212.

⁵⁴ *Ibid.*, Roland BARTHES, p.213.

⁵⁵ *Ibid.*, Roland BARTHES, p.215.

⁵⁶ *Ibid.*, Roland BARTHES, p.216.

Ces trois termes fonctionnent alors ensemble dans l'utilité d'une analyse formelle. Il est également possible de citer, dans la définition même de ces mots, l'approche de Saussure. En effet, ce dernier identifie le signifiant comme étant un concept et que le rapport entre l'image et ce concept forme le signe.

A l'aide de la sémiologie, il est donc possible d'en apprendre plus sur le mythe. En effet, Barthes le considère comme un système sémiologique second, qui fonctionne dans ce rapport tridimensionnel évoqué précédemment. Il est alors possible de dire que ce qui forme le « langage » du mythe, tels que la photographie, les images ou encore la peinture ont pour fonction d'être signifiantes. De part l'image qui sert de support au mythe, on ne peut voir là, toujours selon les dires de Roland Barthes, qu'un total de signes qui forment un signe global. Deux systèmes sémiologiques se mettent en place dans l'étude du mythe. Le premier est celui du système linguistique (mode de représentation utilisé), que Barthes appelle « langage-objet », car le mythe l'utilise pour construire son système. Le deuxième est celui du mythe proprement dit, qui est appelé « méta-langage », car il est un deuxième langage dans lequel on peut parler du premier.

La sémiologie ayant pour vocation d'analyser l'image et l'écriture de manière similaire et de les considérer comme deux signes ; si on les transpose au mythe, elles peuvent constituer toutes deux un langage-objet.

Il convient alors à ce stade d'identifier, à la manière de Barthes, les terminologies qui régissent le système du mythe. On appellera ainsi « sens » le terme final du système linguistique et « forme » le terme initial du système mythique. Le signifié est déterminé par le mot « concept » et enfin, dans le système de langage le « signe » reste le « signe » et dans la système mythique il est appelé « signification »⁵⁷.

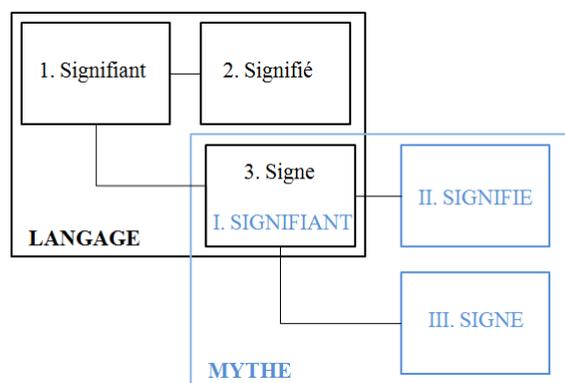
Le signifiant du mythe peut se saisir des yeux, il existant comme réalité physique ou sensorielle. Le sens est alors établi. Il présente un savoir, des idées, un passé etc. « C'est ce jeu intéressant de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe. »⁵⁸

En effet, dans le concept intervient une certaine idée du réel, puisque l'image en devant sens puis forme à perdu de sa « substance », elle peut mieux accueillir le concept. Ce dernier n'est alors par fermé, car il est illimité dans l'interprétation, et suivant l'image qui est à la base de sa constitution.

⁵⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.221.

⁵⁸ *Ibid.*, Roland BARTHES, p.223.

« C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivons pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voyons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié. Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours excessivement du réel. C'est que sans doute l'idéologisme et son contraire sont des conduites encore magiques, terrorisées, aveuglées et fascinées par la déchirure du monde social. Et pourtant c'est cela que nous devons chercher : une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir. ⁵⁹»



Le mythe que l'on se crée, le mythe que l'on peut observer ou ressentir vient de d'un schéma de pensée particulier comme l'a démontré Roland Barthes.

Si nous synthétisons une partie de son discours, il est possible de dire que le mythe en place dans une image, vient de ce dialogue presque inaudible et parfois impalpable que met en action l'artiste, pour ce qui nous concerne le photographe, par la mise en scène de son image. L'histoire que l'on se raconte ou qui est racontée, relève d'une grande subtilité et un mécanisme complexe qui sollicite la vision, la pensée et l'imagination.

⁵⁹ Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.272.

C. Les artéfacts d'un récit personnel

La photographie joue alors un rôle de médiateur entre la charge affective des objets et la faculté qu'ils ont d'effacer leur banalité en faisant appel à nos souvenirs.

La fiction est un outil pour redessiner la réalité. Une vie personnelle peut être racontée sous forme de fiction pour que chacun puisse s'y retrouver à l'instar de l'exposition « Mythologies individuelles » de Harald Szeemann, Christian Boltanski et Jean Le Gac en 1972, ou encore dans le travail de Sophie Calle et Bertrand Lavier avec ses objets sociés.

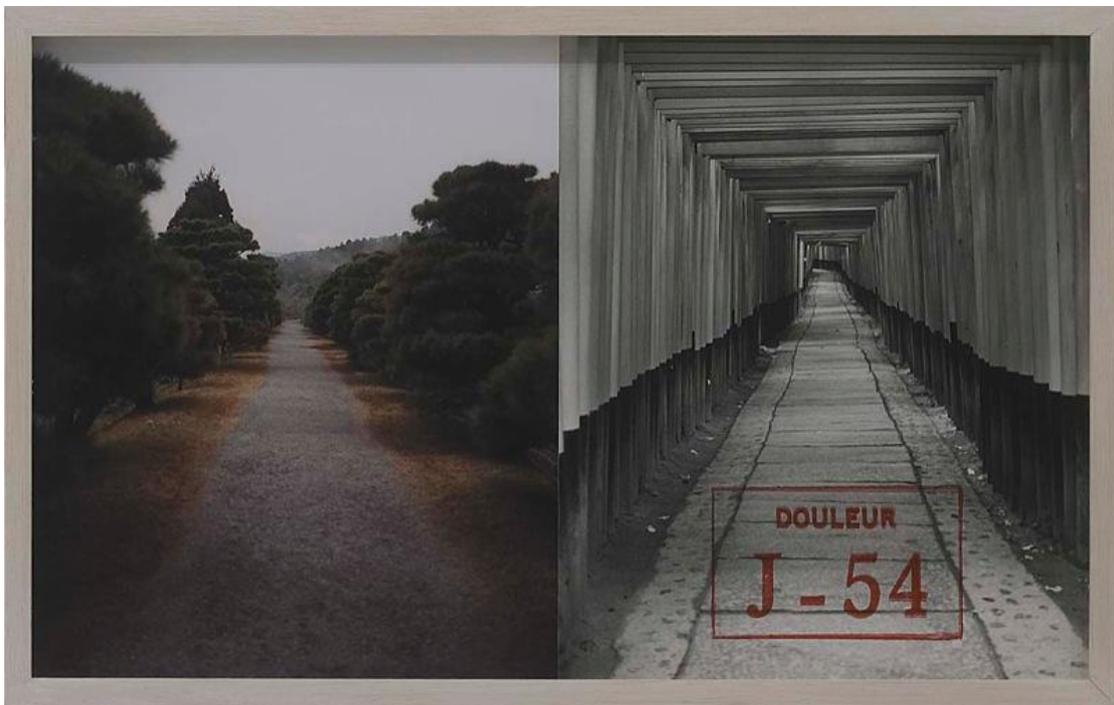
Tous les récits ne sont pas forcément des pastiches de la réalité dans l'art contemporain, cependant, on se rend bien compte que l'utilisation de la fiction, du faux en quelques sortes, permet une sorte de distanciation. En se mettant hors de l'histoire vraie, l'artiste permet d'adoucir des moments compliqués pour lui, afin de les transmettre aux autres. La réalité est alors ainsi redessinée.

Une véritable tension se joue entre factice et le réel, jusqu'aux limites du crédible et la photographie n'en est pas exempte. Médium de transcription de la réalité par excellence comme elle fut considérée au début de son invention, elle permet aujourd'hui, par l'emploi de stratagèmes, de construire une fiction, un nouvel espace de réalité.

Jusqu'où peut alors aller la fiction ? S'agit-il simplement d'une mise en scène visuelle, pour « faire croire à », ou alors peut-on aller jusqu'à l'autofiction ? C'est en tous cas ce qu'ont fait de nombreux artistes à l'instar de Dali, Duchamp et Cindy Sherman entre autre. L'autofiction passe par l'autoreprésentation dans la mise en scène de soi.

« L'artiste thaumaturge est aussi un intercesseur, qui invite à vivre l'expérience historique pour tenter de la comprendre. »⁶⁰

⁶⁰ Valérie DUPONT et Bertrand TILLIER, « Présentation », *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, Sociétés & Représentations. n°33, printemps 2012, p.10.



Sophie Calle, *Douleur exquise* (extrait), 1984-85, série exposée pour la première fois en 2003.

L'artiste plasticienne Sophie Calle travaille sur son histoire en mettant en scène son vécu, douloureux comme joyeux en utilisant des archives, des témoignages et toutes traces susceptibles de reconstituer un récit précis.

Dans sa démarche artistique, surtout à l'image de *Douleur exquise*, Sophie Calle fait entrer le spectateur dans son intimité la plus profonde, sensation corroborée par son travail d'enregistrement de tous les instants de sa vie qu'elle peut ensuite délivrer. On atteint alors, grâce à son processus artistique, à une certaine objectivité, une authenticité qui nous paraît, à nous spectateurs, réel, et nous permet de penser les réalisations de l'artiste comme un travail intimiste.

Dans la perspective de la constitution d'un récit, la photographie, l'image de manière plus générale, agit comme une preuve, un élément à charge ou une pièce à conviction qui vient attester d'une réalité à un instant bien précis. Si on ajoute du texte ou une légende à l'image, on peut lui donner un cadre temporel ou spatial suivant l'annotation. Ce geste n'est pas dénué de sens ou de connotation, car il reprend les codes du carnet de bord ou de l'archivage.

Dans cette œuvre de Sophie Calle est-il alors possible de ne plus parler de récit mais véritablement d'autobiographie ? La réponse peut être oui, à condition que le personnage de l'histoire, le narrateur et l'auteur soient une seule et même personne qui s'exprime directement, en utilisant le « je ». Il faut donc aux artistes comme Sophie Calle apporter des « preuves » pour que le spectateur puisse identifier ces propos comme véridiques.

Le travail *Douleur exquise* ne doit alors pas être pensé comme mettant en évidence une certaine objectivité des faits vécus par l'artiste, mais bien comme une chose subjective, qui relève des sentiments. Sophie Calle fait des choix entre « les différents fragments de vie exploités et exposés⁶¹ », mettant en scène des éléments du vécu en une fabrication de fiction.

Toutefois, cette volonté de présenter sa vie réelle, se double d'une certaine artificialité. En effet, Sophie Calle effectue des choix dans les éléments qu'elle veut exposer, comme la manière dont ils vont pouvoir s'articuler. Cette pratique rajoute une certaine fictionnalisation à son récit, puisque l'artiste y imprime sa volonté. Il existe alors bien une véritable tension dans le travail de Sophie Calle, car il est indéniable que ses œuvres font référence à l'intime, à

⁶¹ Juliette BERTON, « Sophie Calle, Douleur exquise », *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, Sociétés & Représentations n°33, printemps 2012, p.18.

une histoire très personnelle avec des objets, ou des éléments lui ayant appartenu ; mais d'autre part la sélection de ces éléments en fait une œuvre fictionnelle.

IV. L'objet démis de ses fonctions : vers une transposition didactique

A. L'objet au centre d'une recherche artistique

Ma pratique plastique est orientée vers la photographie documentaire, dans ce qu'elle a de vernaculaire, de banal ou de curieux dans le recensement systématique des objets du quotidien trouvés au sol lors de mes déplacements.

Je questionne donc cette photographie dite « documentaire » dans un enregistrement de traces, de moments, de faits et de choses visuellement observables dans le but de donner une autre description, ma description du monde qui m'entoure avec une certaine dimension narrative ou autobiographique.

Dans ma démarche, la photographie peut raconter une histoire et véhiculer un fort pouvoir fictionnel et spéculatif pour comprendre les intentions et le message que veut faire passer celui qui appuie sur le déclencheur pour réaliser l'image.

En effet, bien que mon travail soit centré sur ces objets dits « quelconques », une véritable relation née entre eux et moi. La banalité est questionnée dans mon travail au travers du sujet de mes photographies. Le modèle photographié est un objet classique, dans le sens commun du terme, que nous connaissons tous et dont la forme et la fonction sont bien connus et même standardisés. La photographie peut faire de cette banalité, un objet remarquable.

Chaque photographie est à considérer comme un monde à part entière. Il s'agit donc bien là d'une curiosité, un monde dans le monde, racontant une histoire porteuse de sens et d'idées, dans le but de se créer une nouvelle mythologie, une mythologie de la vie quotidienne comme le fait remarquer Roland Barthes.

La curiosité est interrogée dans ma pratique, dans le sens où je peux définir un objet curieux comme quelque chose d'imprévu, d'inhabituel, qui pique la curiosité, qui attire et retient l'attention. Détourné de toute fonction utilitaire, l'objet y résonne comme un totem, un messenger, tout en prenant son sens par rapport aux autres objets présentés les uns à côté des autres.

La collection concrétise la rencontre entre la trouvaille de l'objet et la fabrication : trouvaille au moment de la déambulation et fabrication de l'objet en amont par l'industrie et la fabrication même de l'image photographique. Tous les choix opérés au moment de la prise de vue se veulent le plus objectifs possibles. Cependant, il est impossible d'éviter la question du regard qu'imprime le photographe à sa composition, tout comme son affect et son histoire personnelle.

Il est question de fournir des éléments dans la constitution d'un récit par la photographie afin d'illustrer ce microcosme que je cherche à mettre en lumière dans mes images. Le sujet n'est plus alors uniquement l'objet photographié, mais bien ce que cette image représente, véhicule, afin d'en faire un objet de pensée personnelle.

B. Orientations possibles avec le programme de la classe de sixième

Le rôle du professeur d'arts plastiques est certes celui d'apprendre aux élèves un savoir technique, une curiosité, un savoir-faire et un certain savoir-être, mais il peut aussi leur apprendre à regarder, observer le monde, l'environnement proche ou lointain.

Le développement de la sensibilité de l'élève a toute son importance pour éveiller sa curiosité sur le monde. La découverte de différentes pratiques artistiques (genres, styles, périodes de création, moyens et matériaux utilisés) l'amène à se poser des questions sur comment comprendre l'environnement dans lequel il évolue et surtout comment le faire sien et l'interpréter.

Dans la perspective de pouvoir extraire des notions enseignables de mon travail, il est apparu clairement, que l'image, l'objet, sa représentation, mais aussi le jeu entre une image réelle et mise en scène et la représentation systématique d'une chose pouvaient être des pistes

intéressantes. En effet, le programme des classes de sixième paraît être en adéquation avec mes intentions car il traite de « l'objet et l'œuvre ». Il est envisagé dans ce programme, de faire observer aux élèves tous les objets pour les amener à se questionner sur leurs fonctions et leurs statuts. « La classe de sixième est consacrée à des investigations multiples invitant toutes à établir une relation sensible aux objets, par leur fabrication, leur représentation, et leur mise en espace. »⁶²

Le rapport au réel est une notion qui m'intéresse particulièrement. Ce rapport entre le référent, que l'on considère comme réel ou non et l'image produite ouvre sur des expressions poétiques, allégoriques, mais également symboliques.

Le travail en classe de sixième est orienté autour de « l'objet et l'œuvre ». Il est envisagé dans ce programme, de faire observer aux élèves tous les objets pour les amener à se questionner sur leurs fonctions et leurs statuts. L'utilité de ces objets est donc au centre de l'apprentissage proposé, tout comme la question de l'établissement d'une relation sensible aux objets. L'exploration des propriétés plastiques, iconiques et sémantiques des objets est en jeu dans ma pratique plastique.

Pour comprendre l'objet, il faut l'observer pour l'apprivoiser et comprendre les relations que nous entretenons avec lui. C'est ce que je me propose de faire au travers de cette exploration de mon quotidien. L'observation attentive est au centre de la découverte et de la recherche dans mes photographies. Tout ceci est permis par un travail minutieux et patient, comme peut l'évoquer les travaux de Jean-Luc Moulène dans *Faunétrigues* ou encore *Objets de grève*.

L'objet ordinaire peut se distinguer, non pas par ses qualités propres, mais par son usage. Ce que l'on fait de cet objet est bien plus important que ce qu'il est. C'est bien donc de l'usage que l'on fait de l'objet ordinaire qui lui donne du sens. Sa qualité de banalité ou de vernaculaire vient, donc, dans mes photographies, de la manière dont sont utilisés les objets pour signifier quelque chose.

Après toutes ces considérations, je me propose de mettre en lumière, au regard du programme des classes de sixième, l'usage, l'utilité et le réemploi des objets, hors de leur

⁶² Programmes Collège, *Arts plastiques, Education musicale*, Ministère de l'Éducation nationale, Paris, 2009, p.17.

fonction d'origine. Dénués ainsi de leur fonction utilitaire, les élèves seront à même d'y imprimer une expérience sensible et une expérimentation physique de leurs propriétés intrinsèques.

Différentes pistes de travail peuvent être envisagées pour viser ces objectifs. Il est donc possible d'imaginer de nombreux dispositifs pour permettre aux élèves d'explorer les propriétés plastiques, iconiques et sémantiques des objets. Pour ce faire, les réalisations plastiques pourraient trouver une résonance autour de la fabrication et du détournement de l'objet du quotidien à des fins narratives, poétiques mais aussi imaginaires. Dans cette perspective de « l'appriovissement » de l'objet, il serait possible de faire travailler les élèves autour de la collection, comme peut le faire Henri Cueco. L'idée serait de leur faire dessiner un objet, de manière répétitive, jusqu'à pouvoir le dessiner les yeux fermés. Un autre travail pour appréhender les formes et l'imaginaire que peut produire l'absence de visuel, serait de cacher un objet volumineux dans un sac et de leur faire « deviner » par le dessin l'objet en question. Mais tout cela ne constitue que des pistes de réflexions autour de l'objet, sous forme de petits exercices. La véritable recherche et l'apprentissage va prendre forme avec un travail autour de la mise en scène, du détournement de l'objet pour que les élèves puissent explorer le pouvoir narratif des objets, loin de leurs usages quotidiens.

Beaucoup de choses sont donc envisageables, car la discipline des arts plastiques permet de « transporter » les élèves dans différents univers créatifs autour d'une même idée. Il est important de développer leur curiosité et de ne pas « perdre en route » leur capacité d'imagination et d'interprétation pour que leur ouverture d'esprit soit la plus grande possible au regard de la pluralité des pratiques artistiques d'hier et d'aujourd'hui.

C. Proposition de cours

Cette proposition de cours pour le niveau sixième prendra place dans l'entrée des programmes « l'objet et les réalisations plastiques ». Cette partie du programme stipule « A partir de fabrications, de détournements et de représentations en deux ou trois dimensions, les

questions sont à travailler à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. »⁶³

Au regard de ma pratique artistique et du programme de sixième, je propose de faire travailler les élèves sur la dimension narrative des objets grâce à leur mise en scène, mise en espace ou encore leur assemblage.

« Sans un mot... ces objets nous racontent des histoires »

Demande : vous devrez réaliser une image photographique d'une mise en scène de deux ou trois objets dans le but de raconter une histoire, sans un mot. Elle peut être humoristique, décalée, joyeuse, fantastique etc.

Une attention particulière sera portée à la création d'un environnement, d'un décor et même d'une ambiance par des jeux de lumière, mais aussi par le cadrage et le point de vue dans votre photographie pour mettre en scène ce récit.

Conditions de travail : groupe de 2 élèves sur 3 séances de 55 minutes : 2 séances de pratiques et 1 séance de verbalisation.

Matériel : objets de récupération rapportés par les élèves et tous types de matériaux à disposition dans la classe (feuilles ; moyens d'assemblage divers : colle, ruban adhésif ; lampes de poches etc.)

Deux ou trois appareils photographiques numériques

Déroulement des séances

Il a été demandé aux élèves de rapporter pour cette séance différents objets de récupérations (bouchon, pot de yaourt, ficelle, morceau de tissus, jouet etc.), dont ils n'ont plus l'utilité)

Séance 1 : Mise en commun des objets rapportés par les élèves. Explication des consignes et mise au travail. Rappel par le professeur des consignes et soutien aux élèves pour les aider à assembler des objets (l'utilisation du cutter ou du pistolet à colle étant dangereux pour les élèves, le professeur peut s'en charger lui-même)

⁶³ Programme Collège, op. cit. à la note 77, p.17.

Une certaine autonomie est laissée aux élèves pour qu'ils puissent organiser travailler en quelque sorte à leur rythme. Ils peuvent décider de travailler le décor, en le fabriquant ou en choisissant un emplacement dans la salle ou en commençant par l'assemblage ou non des objets.

Séance 2 : rappel des consignes en début de séance et nouvelle demande : réaliser un court texte de 5 lignes maximum en expliquant vos choix dans l'assemblage des objets et la mise en scène, ainsi qu'un titre à votre histoire.

Finalisation du travail par la photographie et le court texte.

Séance 3 : travail oral en montrant toutes les « histoires » de chaque groupe. Quelques élèves pourront venir expliquer leur travail et les choix qu'ils ont fait.

Cette mise en commun permettra de voir les moyens mis en œuvre et l'adéquation entre l'histoire et sa mise en scène. Elle permettra également de faire réfléchir les élèves sur l'importance d'une organisation des éléments dans l'espace en fonction de l'action qu'ils veulent représenter ; sur l'importance du point de vue et de l'éclairage qui peut donner un sens complètement différent à l'histoire ; sur la portée d'un assemblage ou d'un détournement d'objet en fonction des transformations apportées.

Discussions autour des références.

Références

Objets mis en scène et assemblage

- Robert Filliou, *La Joconde est dans l'escalier*, 1969
- Grégory Grincourt, *Carambole*, 2010

Détournement d'objets

- Salvador Dali, *Le téléphone aphrodisiaque*, 1938
- Bertrand Lavier, *Teddy Bear*, 1994

Importance de la mise en scène des objets dans un travail photographique

- Joachim Mogarra, *Le voyage d'Ulysse* (série photographique avec rehaut de gouache), 2005-2007

Pour aller plus loin dans l'exploration des propriétés de l'objets, et pour ouvrir sur d'autres possibilités de travaux avec les élèves, penser l'objet comme le support de la narration, autre que le livre.

- Amphore du Dipylon, 750-700 avant J-C
- Tapisserie de Bayeux, XI^{ème} siècle⁶⁴

L'un des objectifs d'apprentissage premier est d'envisager l'objet comme étant un support de narration privilégié. L'objet sera alors travaillé comme un support, un matériau ou comme le sujet central d'une composition et jouer avec les capacités expressives de ce dernier.

La photographie dans ce travail trouve aussi son importance, non pas dans la simple conservation d'une trace, mais bien comme un outil pour créer du sens.

Le troisième et dernier objectif serait celui de l'encrage à l'histoire des arts, mais également en lien avec les programmes d'autres disciplines comme l'histoire et géographie ou encore le français. Les liens entre l'art et le récit, ou bien les mythes sont nombreux, comme avec les vases à figures noires ou rouges ; ou tout simplement des objets retrouvés qui permettent de retracer l'histoire de toute une civilisation.

L'objet est un marqueur social important, pourvu d'une histoire et de sens. On peut sans cesse en faire évoluer la forme, notre attachement sensible restera toujours le même et l'objet ne cessera jamais de nous raconter des histoires, quelques soient les situations dans lesquelles on le trouve.

⁶⁴ Cf., Annexes, p.77-80

CONCLUSION

Dans l'étude de ma pratique et du sujet de mes photographies, je me suis penchée sur l'objet. Il apparaissait alors pour moi comme étant le sujet principal de mes photographies, le modèle de mes réalisations. De ce fait j'ai développé une réflexion autour de cette représentation d'objet du quotidien, de « rebus » sans grand intérêt pour le plus grand nombre et sur cette banalité qui entretenait des relations avec la curiosité. Je voyais alors ces objets comme autant d'artéfacts, des témoins de moments que j'avais pu vivre.

Dans une certaine valorisation de ces petits riens, j'ai rapproché mon travail de plusieurs artistes qui accordent une place prépondérante et une utilisation de l'objet comme Mark Dion et ses cabinets de curiosités, ou encore Christian Boltanski. C'est à partir des préoccupations de ce dernier qu'un questionnement sur la signification et l'utilisation de l'objet est apparu.

L'objet est alors identifié comme ayant une identité propre produit véritablement pour servir en étant adapté à sa fonction. Mais ce dernier peut devenir un objet de pensée et se transformer en symbole pour se construire une mythologie. Tout va dépendre de l'usage qu'on en fait et comment on souhaite qu'il soit montré.

La banalité a le droit de citer dans la photographie et en fait même un objet de curiosité. La question de la valeur, du moment et de l'intérêt que l'on attribue aux objets et plus largement au monde qui nous entoure, fait du travail de la collection un sujet complexe tout comme l'étude du quotidien.

Le prélèvement de ces objets dans leur contexte par la photographie n'est pas sans faire intervenir une certaine mise en scène de la réalité.

Les frontières sont très minces entre la réalité ou la fiction en fonction de que l'artiste décide de montrer. Le va et vient entre les deux est permanent dans la pratique de la photographie. Le protocole de création et la volonté imprimés par l'artiste sur son travail en fait un monde à part entière, un microcosme au travers duquel il se raconte et nous raconte.

Dans la constitution de ma collection photographique, l'objet qui semble être le sujet principal de se travail est largement dépassé par la question du récit et devient alors un prétexte à la fiction.

La manipulation de la vérité par la photographie nous offre des situations qui peuvent nous sembler plausible.

Plusieurs points ont alors été abordés dans cette étude, cependant, un prolongement serait envisageable pour questionner la prégnance du « soi » dans l'acte photographique ou encore la question du silence (silence dans la posture de l'artiste ou silence dans la photographie).

Un autre point qui a été écarté dans cette recherche, serait de faire un rapprochement certain entre mes photographies, les vanités et au fond l'allégorie. « Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient lui la clé du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture »⁶⁵.

⁶⁵ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S.Muller, Flammarion, Paris, 1985, p.197, cité dans Anne-Marie CHARBONNEAUX (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 2005, p.46.

Annexes



Robert Filliou, *La Joconde est dans l'escalier*, 1969.



Grégory Grincourt, *Carambole*, 2010.



Salvador Dalí, *Le téléphone aphrodisiaque ou le téléphone homard*, 1958.



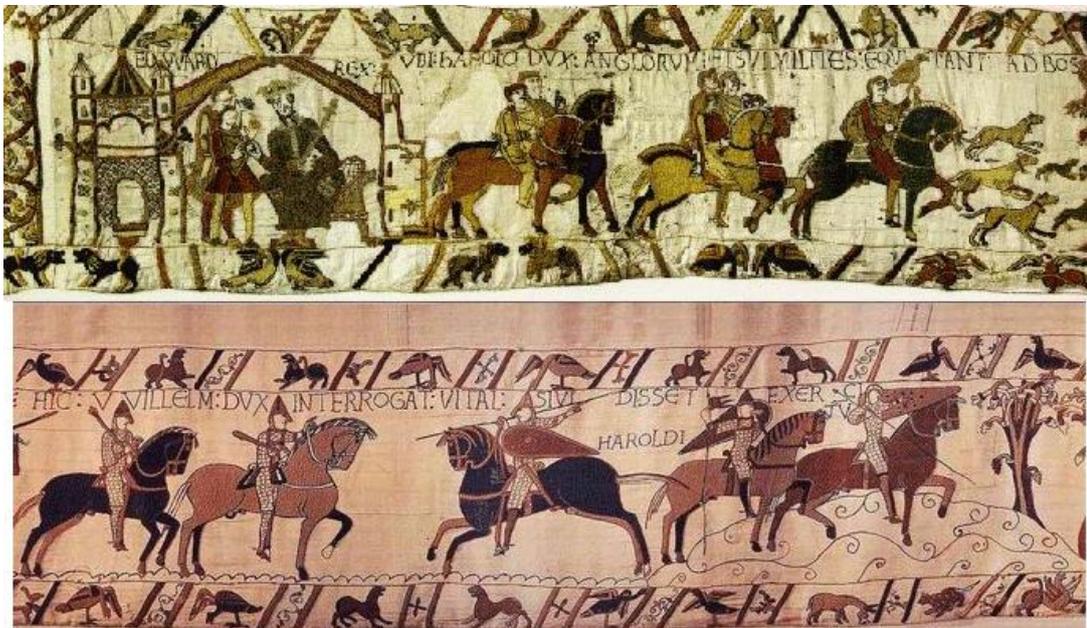
Bertrand Lavier, *Teddy Bear*, 1994.



Joachim Mogarra, *Le voyage d'Ulysse*, 2005-2007.



Amphore du Dipylon, 750-700 avant J.C.



Tapiserie de Bayeux, XIème siècle [extrait]

Index des noms

ARMAN p.19.

ATGET Eugène p.14 ; p. 28 ; p. 29.

BARTHES Roland p. 5 ; p.19 ; p. 40 ; p.59 ; p. 60 ; p.61 ; p.63 ; p.63 ; p.68.

BECHER Bernd et Hilla p.9 ; p.15 ; p.21.

BLANCHOT Maurice p.35.

BOLTANSKI Christian p.5 ; p.18 ; p.20 ; p.21 ; p.59 ; p.64 ; p.75.

BONNEFOY Yves p.59.

BRETON André p.59.

BUREN Daniel, p.25.

CALLE Sophie p.5 ; p.45 ; p.64 ; p.65 ; p.66.

CARROLL Lewis p.43.

CAVELL Stanley p.36, p.37.

CHEROUX Clément p.5 ; p.40; p.41.

CUECO Henri p.43 ; p.71.

DALI Salvador p.64 ; p.76 ; p.78.

DANTO Arthur p.40 ; p.47.

DE MEREDIEU Florence p.13.

DION Mark p.5 ; 58 ; p.59.

DRAHOS Tom p.32 ; p.33.

DUCHAMP Marcel p.18 ; p.34 ; p.35 ; p.38 ; p.39.

FREUD Sigmund p.18 ; p.49.

GOLDSWORTHY Andy p. 26.

GOODMAN Nelson p.46.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich p.30.

JEUNET Jean-Pierre p.48.

JOST François p.5.

JOUANNAIS Jean-Yves p.55.

KNORR Karen p.43.

KRAUSS Rosalind p.29.

LAMBOTTE Marie-Claude p.47.

LAVIER Bertrand p.64 ; p.73.

LE GAC Jean p.64.

MALONE Laurent p.22.

MAN RAY p.28 ; p.41.

MOHOLY-NAGY Laszlo p.41.

MOULENE Jean-Luc p.52 ; p.53 ; p.70.

PARANDELLO Luigi p.49.

PARR Martin p.40 ; p.42.

POMIAN Krzysztof p.56 ; p.57.

ROCHE Denis p.4 ; p.12 ; p.18 ; p.22.

SCHILLER Friedrich p.47.

SHERMAN Cindy p.64.

SMITHSON Robert p.25.

SOULAGES François p.18; p.27 ; p.28 ; p.29.

SZEEMANN Harald p.64.

TINGAUD Jean-Marc p.40.

WALL Jeff p.43.

WARHOL Andy p.19; p.20 ; p.40.

WENTWORTH Richard p.50 ; p.51.

Index des notions

- BANALITE p.5 ; p.9 ; p.33 ; p.34 ; p.35 ; p.40 ; p.55 ; p.64 ; p.68 ; p.70, p.75.
- COLLECTION p.4 ; p.5 ; p.9 ; p.11 ; p.17 ; p.21 ; p.22 ; p.26 ; p.29 ; p.33 ; p.43 ; p.48 ; p. 54 ; p.56 ; p.59 ; p.71 ; p.75.
- FICTION p.27 ; p.43 ; p.45 ; p.49 ; p.64 ; p.66 ; p.75.
- IMAGINAIRE p.5 ; p.30 ; p.32 ; p.33 ; p.37 ; p.41 ; p.43 ; p.49 ; p.71 ; p.72.
- INCONSCIENT p.18 ; p.49.
- INSIGNIFIANT p5 ; p.30 ; p.32 ; p.36.
- MYTHOLOGIE p.18 ; p.19 ; p.59 ; p.61 ; p.64 ; p.68 ; p.75.
- QUOTIDIEN p.4 ; p.7 ; p.9 ; p.11 ; p.13 ; p.18 ; p.19 ; p.21 ; p.24 ; p.27 ; p.28 ; p.33 ; p.35 ; p.36 ; p.37 ; p.39 ; p.40 ; p.43 ; p.48 ; p.53 ; p.54 ; p.55 ; p.56 ; p.59 ; p.68 ; p.70 ; p.71 ; p.75.
- SILENCE p.5 : p.48 ; p.50 ; p.76.
- VECU p.24 ; p.27 ; p.30 ; p.37 ; p.48 ; p.54 ; p.55 ; p.66.

Bibliographie

AZEMA Claire (dir.), Actes du colloque *L'objet et son lieu*, 15 décembre 2001, Publication de la Sorbonne, Paris, 2004.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BAUDELAIRE Charles, *Baudelaire critique d'art*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976.

BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2008.

BOUSTEAU Fabrice, *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2009.

BRIGHT Susan, *La photographie contemporaine*, Textuel, Paris, 2005.

BUREN Daniel, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, Villeurbanne, 1988.

CAMPANY David, *Art et Photographie*, Phaidon, Paris, 2005.

CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio Essais, 1990.

CHARBONNEAUX Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 2005.

CHEROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'histoire de la photographie*, Le Point du Jour, Paris, 2013.

Christian Boltanski, Monumenta 2010, Grand Palais, Paris, Beaux Arts éditions, 2010.

CLASS Arnaud, « Note de travail », dans *Mises au point, cahiers de la photographie* n°20, repris dans *Le gout de la photo*, Mercure de France, Paris, 2010.

CRIQUI Jean-Pierre, *Limage déjà là, images de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Le Bal/Images en manoeuvres éditions, 2011.

CUECO Henri, *Le collectionneur de collections*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

- DAGOGNET François, *Eloge de l'objet*, VRIN, Paris, 1989.
- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- DE MÈREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011.
- DEVIS Chloé (textes choisis et présentés), *Le goût de la photo*, Paris, Mercure de France, 2010.
- DION Mark, *The Natural, history of the Museum*, Archibook, 2007.
- DUCHAMP Marcel, *Le processus créatif*, Caen, L'échoppe, 1987.
- DUPONT Valérie, TILLIER Bertrand (dir.), *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, « Sociétés et représentations » printemps 2012, n°33, Publication de la Sorbonne, Paris, 2012.
- DUPRE Michel, *Regards sur la photographie*, Paris, E.C. Editions, 2004.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
- FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- FRIZOT Michel, *L'image photographique*, Paris, 2000.
- GRENIER Catherine, *Il y a une histoire, Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2009.
- GRONERT Stefan, *L'école de photographie de Düsseldorf : photographies 1961-2008*, Paris, Hazan, 2009.
- GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.
- GUNTHERT André et POIVERT Michel (Dir.), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. L'art et les grandes civilisations, 2007.
- HACKING Juliet (Dir.), *Tout sur la photographie, panorama des mouvements et des chefs d'oeuvres*, Paris, Flammarion, 2012.
- JOST François, *Le culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions, 2007.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, Hazan, Paris, 1997.

KORZILIUS Jean-Loup (dir.), *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, Faux Titre, Amsterdam, 2006.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une Théorie des Ecarts*, Macula, Paris, 1990.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984.

LARGE Anne-Lise, *La brûlure du visible, photographie et écriture*, L'Harmattan, Paris, 2012.

La sphère de l'intime, Actes Sud, Saint Herblain, 1998.

Laval-Jeantet et Mangin, Art orienté objet, Editions CQFD, Paris, 2003.

Le goût de la photo, Mercure de France, Paris, 2010.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Introduction, tomes I et II, Paris, L'Arche, 1961.

LEJEUNE Claire, *Typologies anciennes, Bernd et Hilla Becher*, Bruxelles, La lettre volée, Bruxelles, 2006

LEMAGNY Jean-Claude, *Silence de la photographie*, l'Harmattan, Paris, 2013.

LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

PEREC Georges, *L'infra-Ordinaire*, Seuil, Paris, 1989.

POMIAN Krzysof, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987.

ROCHE Denis, *Le boîtier de la mélancolie, la photographie en 100 photographies*, Hazan, Paris, 1999.

ROCHE Denis, *La photographie est interminable*, (entretien avec MORA Gilles), Paris, Seuil, 2007.

ROUILLE André, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

SHAER Roland, *L'invention des Musées*, Découvertes Gallimard, Paris, 2007.

SCHNAPPER Antoine, *Le géant, la licorne et la tulipe, les cabinets de curiosités en France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 2012.

SOICHET Hortense, *Photographie et mobilité, pratiques artistiques contemporaines en déplacement*, L'Harmattan, Paris, 2013.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Paris, 2005.

ZWEITE Armin, sous la dir. de Quentin Bajac, *Bernd et Hilla Becher*, catalogue d'exposition (du 20 octobre 2004 au 3 janvier 2005), Paris, Centre Pompidou, 2004.

ZWEITE Armin, *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, Düsseldorf, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, 2008.

Filmographie – Webographie

ARGAND Catherine, entretien avec Denis Roche, http://www.lexpress.fr/culture/livre/denis-roche_804480.html.

KIEF Jean-Pierre, *Contact 3. La photographie conceptuelle*, Arte vidéo, Paris, 2004.

http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/cabinets-de-curiosites

« La Grande Table », émission de radio présentée par Caroline BROUE sur France culture. Disponible sur internet : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-la-photographie-vernaculaire-2013-11-15>