



HAL
open science

Carnet de voyage dans l'atelier : étude du processus créatif de Jean-François Rauzier

Jade Boissin

► **To cite this version:**

Jade Boissin. Carnet de voyage dans l'atelier : étude du processus créatif de Jean-François Rauzier. Sociologie. 2017. dumas-01630465

HAL Id: dumas-01630465

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01630465v1>

Submitted on 5 Feb 2018

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.

Carnet de voyage dans l'atelier

Étude du processus créatif de Jean-François RAUZIER

Jade BOISSIN

Sous la direction de Mme le professeur Joëlle DENIOT

INDEX

Introduction p.7

Chapitre I - Le stage p.9

I - Recrutement

- 1 - *Première rencontre*
- 2 - *Premières pistes de recherche*
- 3 - *Chronologie en cercles concentriques*

II - Les habitants du huis-clos

- 1- *Jean-François*
 - a - *Parcours professionnel*
 - b - *Origines du travail plastique*
- 2 - *Claire*
 - a - *Parcours*
 - b - *Statut*
 - c - *Évolution*
- 3 - *Jade*
- 4 - *Anne*
 - a - *Rôle au sein de l'atelier*
 - b - *Participation au travail plastique*

III - Les projets plastiques de chacun des habitants

- 1- *Jean-François*
 - a - *Sa pratique*
 - b - *L'Hyperphotographie*
 - c - *Deux séries majeures : Vedute et Babels*
 - d - *Un aperçu des autres séries en cours*
 - e - *Quelques références*
 - f - *Revendication du travail*
- 2 - *Claire*
 - a - *Choix de l'interroger*
 - b - *Gestion de l'argentique*
 - c - *Sujets*
- 3 - *Jade*
 - a - *Projets antérieurs*
 - b - *Projet Romain*
 - c - *La matière, un paradoxe avec le stage*
 - d - *Références*

IV - L'atelier

- 1 - *Découverte*
 - a - *La petite porte*
 - b - *L'espace interne*
 - c - *Le matériel*
 - d - *Le rappel du corps*
- 2 - *Symbiose entre l'espace et Jean-François*
- 3 - *Relation entre Anne et l'atelier*
- 4 - *Limites spatiales*

I - Les différentes missions

- 1 - Le tapis papillon**
- 2 - La vidéo du tissage**
 - a - Principes de montage*
 - b - Réalisation*
- 3 - Escapade**
- 4 - Cuba**

II - Le principe de construction d'une image selon Jean-François

- 1 - Les tâtonnements en autonomie**
- 2 - Retour de Cuba, montage en commun et énumération des règles de construction**
 - a - Les principes*
 - b - Mise en oeuvre*
- 3 - Mise en perspective**
 - a - Les Becher*
 - b - Sa transposition dans l'image*
 - c - Tirage papier, retour aux Becher, arrivée du système de vente*
- 4 - Liste des règles générales de la grande illusion du travail de Jean-François**

III - Stagiaire d'artiste

I - L'Art en Direct

- 1 - L'entreprise**
 - a - Présentation générale*
 - b - Les directrices*
- 2 - Le travail avec Jean-François**
 - a - La rencontre*
 - b - Travail courant*
- 3 - Relations publiques**
- 4 - La personne en charge direct du dossier «JFR»**
 - a - Juliette*
 - b - Ses tâches quotidiennes*

II - Bertrand

- 1 - Parcours professionnel**
 - a - Formation initiale et premiers liens avec le monde de la culture et de la l'art*
 - b - Entreprise actuelle*
- 2 - Rencontre et travail avec Jean-François**
 - a - Rencontre, sa vision du travail de Jean-François*
 - b - Mise en place du travail*
 - c - Le voyage*
- 3 - Relations avec le monde extérieur**
 - a - Vision du public*
 - b - L'Hypervision*

III - Pierre

- 1 - Parcours**
- 2 - Rencontre et relations actuelles**

I - Retour historique entre le Grand Tour et les orientalistes

1 - Les orientalistes

- a - Témoins de l'histoire*
- b - Les artistes*
- c - Caprices et voluptés*

2 - Le Grand Tour

- a - Historicité*
- b - Les raisons du voyage*
- c - Les artistes*

II - Nos manières de voyager

1 - Jean-François

- a - Origines*
- b - Un voyage différé*

2 - Claire

3 - Jade

4 - Le point de vue d'Anne

III - Le Divers

1 - Pistes de continuités et de discontinuités

2 - Le principe du Divers : Segalen

- a - Définition*
- b - Une quête*

3 - Le Divers à l'ère de la mondialisation : Tocqueville

- a - Le dépaysement*
- b - Tocqueville*

I - La technique

1 - Pour Jean-François

2 - Mon rapport à la technique

3 - Le rapport de Claire à la technique

II - Le public

1 - Les relations de Jean-François au public

- a - Le Men in Black*
- b - Différentes paroles*
- c - Les réactions*

2 - Rapport au kitsch

- a - Le trivial*
- b - La méfiance*

3 - Rapport au corps

- a - Quel corps?*
- b - Fracture*
- c - Reconstruction*

4 - Retour au kitsch

- a - Kundera*
- b - Jean-François est-il un être kitsch ?*

III - Le sujet

1 - Le rapport à la société et au sujet chez Jean-François

- a - Barroco*
- b - Le rapport aux conflits, la question de la transgression*

2 - Mon rapport au sujet
IV - Être contemporain
1 - Présence dans l'espace de la contemporanéité
2 - Vision baroque

Conclusion	p.87
Bibliographie	p.89
Annexes	

Introduction

Avant de rentrer dans le vif du sujet, je tenais à vous présenter mon parcours car cela met en lumière la démarche dans laquelle je suis, et l'orientation que je donne à ce mémoire.

Avant d'entrer en Master 1 EPIC, j'ai effectué la première partie de mes études aux Beaux-arts de Nantes dont je suis diplômée. Au cours de cette première année, j'ai cherché à mener de front les deux pratiques qui à mon sens se complètent et se répondent : à la fois une démarche artistique investie et une aspiration, ainsi qu'une découverte concrète de la sociologie.

J'ai par conséquent cherché un stage où je pouvais lier mes deux axes de réflexion, en développant à la fois mes capacités techniques et ouvrir ma vision du monde selon l'angle sociologique en étudiant un cas précis. Cette envie de faire coïncider ces deux voies s'est révélée possible chez Jean-François Rauzier, artiste photographe reconnu internationalement.

En voyant pour la première fois son œuvre, j'ai remarqué qu'il travaillait autour du voyage, qu'il se rendait dans le monde entier pour photographier les villes, les immeubles, les gens, enfin tout ce qui pouvait tomber sous son objectif. À partir de ces clichés, il crée des mondes oniriques qui m'ont tout de suite touchés, dans les possibilités d'imaginaires qu'ils proposent. Travaillant depuis un an sur un projet artistique entre Rome et Nantes, j'ai tout d'abord été attirée par cet aspect du travail et je pensais organiser l'intégralité du mémoire autour de nos pratiques respectives, autour des manières d'agir et des façons de faire.

Ma rencontre plus approfondie avec l'artiste m'a amenée à changer un peu mes positions pour prendre en compte tous les aspects de son travail. Il me semble que dans mon premier choix de sujet je me concentrais peut-être trop radicalement sur une pratique artistique en oubliant un peu l'aspect sociologique, qui s'est imposé à moi par la suite. En effet, j'ai petit à petit découvert l'étendue de son œuvre, dans ce qu'elle a de fondamentalement humaniste et social, j'ai aussi découvert son mode de fonctionnement en tant qu'artiste avec ses partenaires et associés, ses employés et ses galeristes. Je ne pouvais donc plus me concentrer uniquement sur un point de vue mais je devais prendre en compte tous ces aspects. J'ai donc essayé de parler avec la majeure partie des personnes travaillant avec ou pour lui, afin de présenter le plus justement possible le système qui s'est créé autour de lui, de la production à la vente, en passant par la présentation au public, les moyens mis en œuvre pour le faire découvrir à un large public.

Et puis j'ai lu Christian Ruby, qui fait un parallèle entre l'art contemporain et la notion de temps. Sa question est à mon sens si juste, dans le parallèle qu'elle amène entre le temps et l'espace que je la reprends telle qu'il l'énonce dans son livre *Devenir contemporain ? Une couleur du temps au prisme de l'art contemporain* : Devenir contemporain, ou étranger dans son siècle?

Cette question qui se joue autour de mon travail en tant qu'artiste j'ai voulu la poser pour le cas de Jean-François, car elle est à mon sens essentielle pour mieux comprendre sa place dans le monde et dans l'art, dans un retour à une histoire de l'art forte. Mais avant d'en venir à la question du temps, je vous présenterai en premier lieu son travail et les différentes tâches qu'il m'a confiées. Nous verrons ensuite ses interactions avec ses différents interlocuteurs directs. Viendra enfin la fameuse question du voyage qui reste une pratique centrale dans la démarche de Jean-François et ainsi que la question du contemporain.

Ceintures bouclées, je vous propose d'allumer le contact et de passer la première.

CHAPITRE 1 : LE STAGE

I - Le recrutement

1 - Première rencontre

Lorsque l'annonce de Jean-François Rauzier est apparue en ligne, je suis directement allée voir son travail sur internet afin de voir si, dans un premier temps, nous avions des affinités plastiques, et si son travail me parlait à la fois dans la réalisation, les sujets abordés et la vision. J'ai été très touchée par ses images et je lui ai envoyé une lettre de motivation. Celle-ci a été un peu complexe à formuler car je ne correspondais pas exactement au profil de stagiaire décrit dans l'offre. En effet, Jean-François cherchait un stagiaire issu d'une école de photographie, c'est à dire quelqu'un de déjà formé sur les logiciels de retouche photographique et potentiellement de montage vidéo. Comme je suivais à ce moment là une formation sommaire à l'école des Beaux-arts de Nantes sur le logiciel Adobe Première, en montage, j'ai essayé de faire valoir ce point là dans la lettre. J'y ai aussi précisé ma double démarche en tant qu'étudiante en sociologie et artiste. C'est sur ce deuxième point qu'il a accroché. J'avais joint à la lettre le lien vers mon site internet et il était clair dans son mail de réponse que c'est ce qui l'avait intéressé. Il m'a dit qu'il avait pris le temps de regarder et qu'une série de mes dessins l'avait tout particulièrement attiré. Cela avait retenu son attention à la fois du point de vue plastique, mais aussi pour le côté méthodique et méticuleux de la réalisation. Cela mettait en avant mes capacités de travail appliqué et précis, ce qui étaient deux qualités qu'il recherchait chez son futur stagiaire.

Il m'a donc proposé de nous rencontrer dans son atelier afin d'échanger et de voir si les conditions de travail me conviendraient (c'est ainsi qu'il l'a formulé). Nous nous sommes rencontrés quelques jours plus tard (il a accepté que nous nous rencontrions le weekend comme c'était plus facile pour moi de venir sur Paris à cette période de la semaine). L'atelier se situe dans des anciennes chambres de bonne réaménagées. Deux rangées d'ordinateurs s'étendaient le long des murs ; nous nous sommes installés devant le poste que j'ai compris être celui de Jean-François. Il m'a montré les différentes réalisations sur lesquelles il travaillait, puis nous avons abordé le sujet de sa méthodologie de travail. Je lui ai donc redit que je ne maîtrisais que très sommairement deux des logiciels principaux sur lesquels il travaillait, Photoshop et Adobe Première, mais que j'étais très motivée pour apprendre, d'autant plus que j'avais un intérêt personnel à la chose pour mon travail en tant qu'artiste. Il a dit que cela ne posait pas de problème, et qu'au contraire il était enthousiaste de pouvoir participer à ma formation en tant que jeune artiste.

Nous nous sommes ensuite mis d'accord sur les modalités du stage. J'ai pu constater à ce moment la flexibilité de Jean-François. En effet, je lui ai fait part de mes contraintes : je ne pouvais tout d'abord pas commencer avant fin janvier en raison de mes partiels (nous nous sommes rencontrés début décembre), ensuite je devais m'absenter en mai pour la deuxième session des partiels. D'autre part, je risquais de devoir partir à Rome pour mener à bien le projet artistique que je développe depuis maintenant un an. Cela ne posait aucun problème pour lui, il m'a dit que nous nous arrangerions pour ajouter des heures à certains moments, où rallonger sur la fin la durée du stage de quelques jours. Ma dernière demande a été la suivante : je souhaitais condenser mes heures sur 4 jours afin d'avoir une plage de 3 jours pour pouvoir me plonger dans la peinture. De nouveau cela ne lui a posé aucun problème, il m'a dit que de toute façon j'aurai une clé à ma disposition et que je serai libre de mes horaires et de la gestion de mon travail. Nous allions pouvoir nous arranger sans problème et la visibilité de cette liberté a été à la fois une vraie source de motivation et de confiance pour moi, mais aussi de responsabilisation. En ce qui concernait la durée du stage, il était d'accord pour que celui-ci ne dure que 3 mois comme prévu dans le cadre du master, il m'a cependant pro-

posé de rester 6 mois ce qui me permettrait d'étudier l'intégralité de son processus de création dans le cadre d'un nouveau voyage à Cuba qu'il était en train de préparer pour les mois à venir. De plus, il me donnerait l'opportunité de réaliser une image complète du début à la fin si je restais jusqu'au bout. J'ai donc accepté le stage de 6 mois car cela me paraissait plus enrichissant d'avoir l'opportunité de tout observer et de ne pas me baser que sur des explications.

2 - Les premières pistes de recherche

Le dernier point que nous avons abordé à été le fait que je devais réaliser un mémoire sociologique. Depuis le départ, je pensais orienter ce mémoire autour de ma double formation, au sens où j'allais me prendre comme une forme d'objet d'étude en observant presque de manière extérieure les accommodations, la gestion, d'une place en tant que stagiaire et artiste dans un milieu professionnel. En regardant le travail de Jean-François cette idée s'est cependant un peu modifiée.

La notion de voyage fait en effet partie de nos pratiques artistiques respectives. J'ai donc pensé qu'orienter mon sujet autour de cette pratique pouvait être un point intéressant. J'ai commencé à poser certains points d'accroche tels que la modification de la pratique artistique par le voyage, l'ouverture au monde, la question de l'inspiration par l'étranger... J'avais préparé cette évocation large des points forts de mon axe de recherche afin de donner à Jean-François l'envie de participer activement à ma recherche en me livrant son point de vue. Il a été très enthousiasmé par la perspective de mener ce projet et il m'a dit qu'il me fournirait toutes les informations nécessaires. Cela l'intéressait d'autant plus que c'était pour lui l'occasion d'avoir un retour et un point de vue extérieur sur sa pratique, sur sa manière de faire.

3 - La chronologie en cercles concentriques

Une fois les pistes dénichées et cataloguées comme évoqué dans le paragraphe précédent, il s'agissait de les suivre. Partir à la traque de la bête ou du moins récolter les traces et les indices, malheureusement le mémoire ne se trouvera pas tout seul écrit entre les crocs du piège à loup !

La chose la plus complexe a justement été de séparer les différents postes et les différentes grilles de lecture pour ne pas tout embrouiller entre le voyage, le temps, le contemporain, le rapport à l'image... Je me suis donc dit que j'allais décomposer en deux phases principales ma recherche. D'une part, j'allais baser ma recherche sur les témoignages récoltés auprès de toutes les personnes travaillant ou participant au travail de Jean-François. Cela allait me permettre de digresser progressivement vers la question du public, du sujet et de la représentation de l'artiste dans la société. D'autre part, j'allais me concentrer sur la partie plus personnelle de la recherche, afin de mettre en lumière d'abord la technique de travail de Jean-François, mais aussi les enjeux de son travail, et les mettre en perspective par rapport à différentes thèses sociologiques.

J'ai collecté les témoignages progressivement au cours des 4 premiers mois du stage, en commençant par le pôle interne, l'artiste, son assistante, sa femme. Puis progressivement je suis allée chercher de plus en plus loin tous les protagonistes qui rendent possible cette entreprise.

II - Les habitants du huis-clos

Je me suis dit que j'allais commencer par vous présenter les deux personnes avec qui j'ai passé la majeure partie de mes journées au cours de ces 6 derniers mois. Avec eux, on est au cœur du pôle de la création, là où tout se met en place et se produit. Jean-François est le centre l'atome d'Hélium et nous sommes les deux petits électrons qui gravitent autour de lui.

1 - Jean-François

Jean-François Rauzier est père de 4 enfants et grand-père de nombreux petit-enfants, marié depuis plus de 40 ans, propriétaire d'un bel appartement au 2 boulevard Pershing, ainsi que d'un atelier dans le même immeuble.

a - Son parcours professionnel

Le parcours de Jean-François en tant qu'artiste n'a pas été une ligne droite classique. Sa vie d'artiste, comme il se plaît à le dire, c'est sa deuxième vie.

Jean-François est né en Normandie, ses parents étaient ingénieur et mère au foyer. Dès la fin du lycée, il a l'envie de se tourner vers des études artistiques, il aspirait à une forme créative mais ses parents, méconnaissants du milieu et craignant qu'il en trouve pas d'emploi par la suite, l'ont poussé vers des études d'ingénieur. Il a donc commencé par une classe préparatoire MP, suivie de trois ans en pharmacie. Au bout de ces trois ans, il a réalisé que ce métier demandait un investissement personnel total et ne lui laisserait pas le loisir de pratiquer pleinement sa passion : la photographie.

La photographie est venue naturellement, c'était l'époque des grands photographes de mode, de pub, avec un accès plus complexe qu'aujourd'hui à la belle, la grande photographie. Cette conversation est d'ailleurs revenue de nombreuses fois sur la baisse de la qualité globale des images produites par l'industrie publicitaire. Jean-François et Claire déplorent cette dérive et annoncent même une mort du métier de photographe tel que l'a pratiqué Jean-François. A cette époque la photographie n'était pas considérée comme un art plastique majeur, elle n'était pas enseignée dans les écoles d'art mais dans des écoles plus spécialisées considérées comme techniques.

Jean-François avait commencé à pratiquer la photographie avec son oncle. La photographie argentique bien sûr. À ce moment là, il a développé un fort attrait pour toute la partie chimique du développement, attrait qu'il conserve encore aujourd'hui dans sa pratique sur Photoshop.

Il a fait l'école Louis Lumière pour apprendre ces techniques en profondeur, il était frustré dans son travail de photographe de pub de ne pouvoir pratiquer le développement et la retouche puisqu'il faisait uniquement les prises de vues. Et aujourd'hui, c'est la première personne que j'entends parler de Photoshop en abordant le thème de la chimie. Finalement Jean-François continue de développer ses photos, les odeurs des produits et la lumière rouge en moins. Cette manière d'utiliser un logiciel est pour moi étonnante, de penser en terme de fluides et d'interactions chimiques un outil purement calculatoire. Il y a là une manière très personnelle d'envisager Photoshop, une manière sensible et presque sensorielle qui m'est étrangère, et finalement assez conceptuelle.

À 20 ans il a rencontré Anne, sa femme, ils se sont mariés et ont très vite eu des enfants. Cela l'a poussé à rapidement trouver du travail pour subvenir de manière quasi exclusive aux besoins de sa famille. Donc à la sortie de l'école Lumière, il a trouvé du travail dans un studio de photographie publicitaire. Elles étaient en plein essor jusqu'à la loi Sapin¹ mais les nouvelles régulations sur la transparence, notamment des contrats, ont stoppé les usages en cours et empêché de gonfler les tarifs à tous les niveaux. Résultat : beaucoup d'entreprises ont mis la clé sous la porte, et on ne parle même pas encore de l'arrivée du numérique.

Au sein de sa boîte de publicité, il s'occupait principalement des prises de vues. Chacun avait son rôle, de la styliste au technicien lumière, en passant par le chimiste. Progressivement il a

1 La loi Sapin : n° 93-122 du 29 janvier 1993 relative à la prévention de la corruption et à la transparence de la vie économique et des procédures publiques, visait notamment à éclaircir les comptes des partis politiques et régler les prestations de publicité en obligeant la diversification des études et du conseil.

commencé à obtenir des contrats de plus en plus gros. Finalement, il s'est vite mis à son compte en s'associant et créant avec son associé JC Rivière, le studio Rauzier Riviere en banlieue parisienne. Une des campagnes de publicité réalisée par Jean-François a par exemple été celle des produits Picards. C'était à l'époque le Nec plus ultra de la « photo food » pour reprendre les termes des deux photographes. Ils ont d'ailleurs grimacé devant les paquets du site que je leur ai sorti bien loin des images de Michael Roulhier d'il y a quelques années. Ces images étaient tellement réputées que cela a fait objet d'un sujet de Claire lors de ses études : produire une publicité Picard. Le studio marchait bien dans l'ensemble et c'est probablement cela, en plus du fait que son associé a tenu le navire pendant près d'un an, qui a permis à Jean-François sa reconversion en tant qu'artiste.

b - Origines du travail plastique

À la sortie de Photoshop dans les années 2000, Jean-François a eu une forme de révélation. Il le dit lui-même, c'est comme s'il avait toujours attendu cela. C'est par ce biais qu'à 50 ans il a entamé sa nouvelle vie, sa deuxième vie, celle d'artiste. Il est intéressant à ce sujet de noter que son père avait agi de la même manière puisque, passionné d'histoire, une fois à la retraite, il a passé un doctorat.

Je fais une petite digression avant d'attaquer sur le fond ce mémoire, à savoir le travail photographique de Jean-François, pour parler de sa pratique plastique avant Photoshop. Il s'est toujours considéré comme artiste et se pensait même peintre, sculpteur. Il le dit aujourd'hui, il ne faisait que copier différents courants, reprendre les grandes lignes de Fernand Léger par exemple, mais dans une démarche de copie et non de révélation ou de transcendance d'une vision personnelle. Dans ses images actuelles, les principes du cubisme sont encore présents dans leur essence, dans la décomposition des lignes de fuites, dans la multiplicité des perspectives, mais sur le même plan que des influences d'estampes chinoises et de peintures flamandes. Ce sont devenus des inspirations et non des modèles, ce qui change la manière de les appréhender et de les utiliser pour son compte.

La bataille avec la matière était pour Jean-François une véritable douleur, un acharnement de tous les jours. C'était un calvaire quand il n'arrivait pas à reproduire le visage d'un personnage tel qu'il l'envisageait. Sans formation de peintre ni de sculpteur, il se sentait contraint, enfermé dans cette matière. De plus, chaque réalisation prenait des semaines voire des mois de production. On est dans une temporalité aux antipodes de sa production actuelle, de l'ordre d'une dizaine d'images par semaine.

Son obsession pour la production s'est développée à cette époque. Aujourd'hui cela se voit dans son attitude vis-à-vis de ses montages photographiques : il peut se réveiller en pleine nuit pour venir retoucher un détail, modifier une raie de lumière et finalement tout re-transformer car ce grain de sable aura provoqué l'avalanche des formes. À l'époque de la matière, il pouvait passer des heures à glaner une image précise afin de la peindre, cela s'est modifié avec le numérique. Désormais il prend tout, pas une miette ne doit lui échapper. Pour donner un aperçu de sa démarche c'est comme si le monde se retrouvait progressivement dans l'ordinateur de Jean-François, découpé, détourné, catalogué et rangé, prêt à être de nouveau assemblé dans une réalité illusoire.

Un midi, alors que je lisais une interview de Umberto Eco¹ à propos de l'image, celui-ci parlait du projet de colloque qu'il avait mené au Louvre, autour de la notion de liste. Il distinguait deux types de listes présentes dans la vie quotidienne, les listes utiles et les listes poétiques. Jean-François passe son temps à faire des listes, sur des post-It qui recouvrent progressivement son bureau, et à un certain moment disparaissent. Ce sont les listes des images à mettre dans un certain dossier, les durées des vidéos, leurs tailles, les échelles, les rapports, les courses, les gens à appeler. Des listes utiles dans tous les sens et dans son ordinateur une grande liste infinie, poétique, de formes singulières

1 *L'Expérience des images, entretiens de médiamorphose,*

issues du monde entier.

C'est l'aspiration presque mystique à posséder en image tout l'univers, avec bien sûr en priorité ce qui attire d'abord Jean-François dans chacune des nouvelles villes qu'il découvre : les bâtiments. Il est d'ailleurs en train de réfléchir à un objet qui mettrait en avant cette pratique de l'ordre du collectionneur en proposant un catalogue de bâtiments de Cuba avant que ceux-ci ne soient rasés, effacés par le temps et les touristes.

Pour revenir au travail plastique de Jean-François, son rapport à l'objet produit était fondamentalement différent. Il n'a jamais vendu aucune des pièces qu'il a créées avant sa reconversion sur Photoshop. Il les avait engendrées beaucoup trop dans la douleur et il fallait qu'elles restent auprès de lui. Avec la photographie il n'a plus ce problème là car il conserve d'une part le fichier original auquel il peut se référer, et le processus de création même se passe beaucoup plus dans la légèreté. L'implication personnelle qu'il y met est beaucoup plus intellectuelle et cette physicalité dont il parle quand il peignait ou quand il sculptait n'est pas à l'œuvre, il n'a pas l'impression en vendant une photographie de vendre un morceau de lui-même.

2 - Claire

a - Son parcours

Claire est l'assistante de Jean-François. Elle a 24 ans et vient de Nantes. Sa mère est psychanalyste et son père est le directeur des banques Crédit Agricole du Grand Ouest. Elle a une grande sœur qui est professeur de français à Versailles et un petit frère qui reprend ses études en psychanalyse. Après un bac section littéraire, elle a fait un BTS en photographie à Paris au lycée Auguste Renoir pendant 2 ans. Elle vit actuellement à Paris, dans le 12^{ème} arrondissement, en colocation avec son compagnon.

Elle a rencontré Jean-François lors de son premier stage de BTS, en première année elle devait effectuer deux stages, l'un en retouche d'image et l'autre en prise de vue. C'est le premier qu'elle a donc fait chez Jean-François. À la fin de son BTS, elle a recontacté Jean-François pour lui proposer de devenir son assistante. Etant très satisfait de la qualité de son travail, il l'a embauchée, au début trois jours par semaine. Comme la quantité de travail en cours a un peu diminué suite à un essoufflement relatif du nombre de projets (ce qui se compensé par ailleurs par la qualité et l'envergure des nouveaux), elle ne travaille plus que deux jours par semaine chez lui.

Son travail est proche du mien, il consiste en beaucoup de préparation d'images, de détou-rages et de retouches. Elle a cependant plus de responsabilités que les stagiaires car elle participe à la réalisation des images finales. En effet, elle est force de proposition dans la réalisation des montages. Au cours de mon stage, elle a par exemple construit une Babel un peu différente des autres en l'absence de Jean-François et à ensuite échangé avec lui afin d'améliorer l'image et de la faire correspondre au mieux à sa vision.

b - Son statut juridique

Ce point m'amène à parler de son statut juridique. Elle tenait d'ailleurs à ce que j'en parle en détail car c'est un point à son sens crucial et surtout épineux dans le métier de photographe. A l'instar du statut d'artiste, le statut de photographe est compliqué, voire obscure. Chaque démarche est littéralement une expédition, qui malheureusement n'est pas aussi fructueuse que les voyages exotiques dont je parle par ailleurs dans ce mémoire.

Il faut d'abord voir le fait que Claire a plusieurs statuts juridiques, comme beaucoup de

photographes et beaucoup d'artistes, en raison de la multiplicité des sources de revenus. Elle est tout d'abord assujettie à l'AGESSA en tant que photographe-auteur, la caisse de cotisation des photographes. Elle n'est cependant pas affiliée ce qui fait qu'elle n'a qu'une sécurité sociale minimum¹. C'est sous ce statut qu'elle travaille pour Jean-François car elle participe activement à la réalisation de ses images. Mon travail, par exemple, ne permettrait pas de prétendre à ce statut. Cette différence est donc révélatrice de nos différences de responsabilité.

D'autre part, elle est auto-entrepreneuse, ce qui lui permet de postuler épisodiquement à des emplois pour faire de la retouche d'images basiques. Elle utilise par exemple ce statut pour travailler avec un ami photographe qui est embauché sur le festival de Cannes. Il lui envoie les clichés le soir et elle les retouche dans la nuit. Ce ne sont que des emplois précaires et de courte durée. Claire tenait à ce que je mette en avant la précarité de cette vie qui alterne entre embauches alimentaires comme lorsqu'elle fait ces retouches ou qu'elle photographie des mariages (à peu près un par an) ou encore des portraits et des clichés de vêtements pour des catalogues. Elle tient beaucoup à son emploi chez Jean-François qui non seulement constitue la majeure partie de ses revenus mais en plus lui donne l'opportunité de faire un travail qui n'est pas qu'exécutif et alimentaire.

c - Évolution

Afin de construire une situation plus stable, qui lui permettrait de réaliser ses projets personnels, elle travaille aujourd'hui en parallèle pour obtenir le statut d'intermittent du spectacle. En effet, depuis deux ans, elle s'est formée tout seule sur Adobe Première et After-Effects afin de devenir monteuse vidéo pour l'univers de l'audiovisuel. Ses premiers cachets ont été payés par une chaîne de télévision africaine pour laquelle elle réalise des montages de bandes-annonces de séries télévisées et de films.

Cet apprentissage indépendant, à partir de tutoriels trouvés sur internet et de pratique empirique s'est aussi avéré constructif pour le travail qu'elle mène avec Jean-François. Elle lui a notamment proposé des vidéos créées entièrement sur After-Effect à partir de détournages de personnages sur des motocyclettes. C'est sa nouvelle connaissance technique, associée à sa connaissance du travail de Jean-François qui l'a amené à proposer cette pièce.

Comme je le disais auparavant, tous ces emplois, ces jobs, au delà du fait que ce sont des emplois alimentaires qui lui permettent de vivre, sont aussi ses ressources pour mener à bien ses projets personnels. En effet, elle autofinance intégralement ses projets. Elle n'a pas cherché jusqu'ici à obtenir de bourse, de subvention, ou d'aide. En plus de sa méconnaissance à la fois des systèmes de subventionnement, des systèmes administratifs liés à l'attribution des bourses, etc., elle a une volonté si forte de rester indépendante que la moindre idée de devoir rendre des comptes la rebute (ou de devoir se justifier sur l'utilisation de l'argent attribué, sur les choix de sujets de son travail ou tout autre point).

3 - Jade

Nous voilà donc au moment où je commence à me dissocier de ma personne, prendre du recul par rapport à mes actions et m'observer en tant que protagoniste. Si notre société produit des être dissociés, séparés, je m'amuse à pousser le trait. Espérons que l'art me réconciliera avec moi-même comme le suggère Christian Ruby².

1 À ce sujet d'ailleurs, elle n'a aucun remboursement depuis plus d'un an, certes cela ne fait pas à proprement parler du travail de photographe mais ces démarches sont extrêmement chronophages et donnent un sentiment d'impuissance et de précarité.

2 *Les résistances à l'art contemporain*, Christian Ruby parle de la reformation du spectateur par l'art consommé, et au fait que cette transformation le met face à l'illusion «d'un moi donné et constamment identique à lui-même».

Jade, 24 ans, j'ai fait la première partie de mes études à l'école des Beaux-arts de Nantes, et j'y ai obtenu mon DNSEP en 2016. À la suite de cette formation, j'ai souhaité poursuivre mon cursus à l'université de Nantes, dans le master EPIC. Cette envie est liée à plusieurs choses, et c'est avant tout une rencontre avec la directrice du master, Joëlle Deniot, qui m'a orienté. En effet, je souhaitais rester sous le statut étudiant pendant encore au moins un an, afin de ne pas avoir à gérer dès la sortie de l'école les problèmes administratifs liés à la création d'un statut d'artiste autonome.

Nous pouvons voir par ce comportement que le rapport au statut d'artiste, exigeant de nombreuses démarches, est un aspect non seulement complexe, mais aussi quelque peu délaissé par le système éducatif des Beaux-Arts. Cela dit, probablement pas par défiance ou rejet, mais par une forme de non compétence au sens où chacun «s'arrange» comme il peut. J'ai eu au cours de ma formation une série de présentations menées par une conseillère en gestion de statut, qui elle-même avait du mal à répondre à certaines questions, notamment au niveau du cumul des statuts tels que artiste-auteur, auto-entrepreneur, professeur, vacataire...

Être étudiante me permet donc de continuer ma pratique artistique, tout en gardant encore une certaine distance avec le système et le marché de l'art. Et surtout, c'était l'occasion d'appréhender de nouveaux supports théoriques. C'est dans le cadre du M1 EPIC que j'ai donc postulé à ce stage.

4 - Anne

a - Son rôle au sein de l'atelier

La présence d'Anne au sein de l'atelier se ressent dans de petites choses. Le frigo est rempli régulièrement avec des bouteilles d'eau, la pile de papier toilette croît miraculeusement en période de disette. Une fois par jour, elle appelle Jean-François pour lui annoncer l'heure du déjeuner. Celui-ci disparaît une heure le temps de manger et remonte travailler.

Face à cette présence invisible, je me suis demandé dans quel mesure, dans quel cadre l'interroger.

J'ai choisi de l'intégrer à ce mémoire pour deux raisons. D'une part, elle est partie prenante de cette vie d'atelier, sa présence discrète est régulière et essentielle à son bon fonctionnement. En effet son apport quotidien permet, entre autres, à Jean-François de se concentrer sur son travail sans avoir à gérer un certain nombre de choses matérielles, et nous permet, à nous, de travailler dans de bonnes conditions. D'autre part, Anne participe aux voyages de Jean-François, elle l'accompagne dans ses déplacements dans la mesure du possible. Elle ne peut pas participer à tous, surtout dans le cas de déplacements très courts.

Au fil de mes questions, une nouvelle chose est apparue. C'est peut-être même elle qui a insufflé le goût du voyage à Jean-François. Alors qui est Anne ? C'est la fille de l'ancien directeur de Varig Airlines, compagnie aérienne brésilienne qui a fermé il y a quelques années. Elle a, à la fin de ses études, travaillé dans la compagnie de son père. Cet emploi leur a permis non seulement de commencer à voyager, mais en plus dans des conditions de confort assez élevées. Jusque là Jean-François avait réalisé des voyages en Europe centrale à bord d'une voiture bringuebalante, muni d'une tente et d'un canif, sans douche ni confort moderne. Avec Anne, ils commencent à voyager selon un schéma proche de leur fonctionnement actuel, avion, hôtel confortable, visite sur un temps de séjour de l'ordre d'une, deux voire trois semaines (en tout cas des temps plus courts que les road-trips de Jean-François).

Au quotidien, Anne gère le bon fonctionnement de la vie courante. Elle s'occupe des courses, des repas, de l'organisation des dîners et autres excursions familiales. Je demandais à Jean-François s'il cuisinait, « Non, je n'ai pas mes marques, et Anne est vraiment une bonne cuisinière ». C'est aussi elle qui s'est occupée des enfants jusqu'à leur départ de la maison. Elle s'est d'ailleurs arrêtée de travailler pour se consacrer à leur éducation. Jean-François reconnaît le caractère classique et presque ancestrale de leur schéma marital. Les rôles sont répartis selon le schéma du mari qui travaille et fait vivre pécuniairement le foyer, pendant que la femme s'occupe de la maison et des enfants. Cette structure s'est cependant organisée à deux, c'est un choix car Anne a travaillé avant d'avoir des enfants, et il n'y a pas de forme de domination par structure patriarcale. Au contraire, aujourd'hui Anne déteste les contraintes et cherche une liberté totale d'action, de gestion de son emploi du temps. Ils revendiquent donc cette structure familiale qui leur a permis une stabilité au fil des années.

b - Sa participation au travail plastique

Leur vie commune a été chamboulée depuis que Jean-François est passé de photographe à artiste. « Ma vie n'a plus rien à voir » dit Anne, « en fait, avant il avait presque plus de temps libre, puisque le travail au studio était défini selon des horaires précis, ce qui n'est plus le cas ». On voit donc ici une invasion du travail dans la vie quotidienne. Les jours s'allongent, le weekend n'existe plus et ne vient plus rythmer la semaine. Anne n'est cependant pas négative par rapport à ce changement. Elle dit qu'il y a du bien et du moins bien. Cela a réorganisé leur fonctionnement. Ils sont désormais dans un schéma qui n'est plus une dialectique entre un travail en semaine et un repos familial le weekend, mais plutôt sur un travail quotidien et le voyage.

Le quotidien est rythmé par les allers et retours de Jean-François entre l'appartement et l'atelier. Ils se voient le matin, pour déjeuner et dîner. En général, le soir ils partagent des moments devant des films ou des séries. Ils partagent cette passion pour la fiction et les histoires. Et souvent Jean-François remonte retoucher une ou deux images avant d'aller se coucher. La rupture advient lors des voyages où les moments partagés sont beaucoup plus intenses. Anne passe la journée aux côtés de Jean-François. « En voyage c'est mon troisième œil ». Elle est non seulement présente mais elle participe aussi, elle oriente et conseille.

Ce rôle de conseillère est aussi présent au quotidien. Régulièrement, Jean-François lui montre ses nouvelles réalisations et elle lui amène un regard neuf sur ce qu'il produit. Elle exprime simplement ses opinions sans chercher le concept artistique, ce qui est précieux dans le fait d'envisager le regard du public. Je pense par exemple à des remarques qu'elle avait fait sur des vidéos de Jean-François. Pour l'une d'entre elles, elle lui avait dit qu'elle avait décroché au bout d'un moment, sous entendant que la vidéo était trop longue, là où pour une autre elle lui faisait part du fait que l'image était entraînante (il s'agissait de la réalisation du tapis papillon dont je parlerai dans le chapitre sur les réalisations faites au cours de mon stage), presque envoûtante et qu'on se laissait porter à la regarder, qu'il y avait l'envie de prolonger l'attention pour suivre jusqu'au bout la construction.

Le regard d'Anne est cependant affûté, entraîné à la pratique de la visite d'exposition, à la découverte d'œuvres plastiques. Elle ne donne donc ni une vision de novice ni une vision d'expert (technique ou conceptuel) mais un regard à mi-chemin. Elle propose le regard du milieu intéressé par l'art, éduqué. À ce titre d'ailleurs, c'est elle qui « pousse » Jean-François pour aller voir de nouvelles expositions en permanence. Elle n'aime pas les faire seule puisque ce qui l'intéresse c'est le débat et l'échange. Elle cherche donc personnellement une formation de son regard, ainsi qu'un accroissement de ses connaissances.

III - Les projets plastiques de chacun des habitants

1 - Jean-François

a - Sa pratique

Revenons maintenant sur la pratique photographique de Jean-François. Il a complètement modifié sa façon de photographier en passant au numérique. De la même manière que Photoshop a été une révélation, sa nouvelle technique de prise de vue, qui consiste en un assemblage de plusieurs images pour chaque objet ciblé a été une nouvelle révélation. C'est la technique de l'Hyperphoto dont il est l'inventeur.

En fait ce que Jean-François cherchait depuis des années c'est le fait de reproduire en chaque point de l'image la vision mono-oculaire de l'objectif photographique, sans distorsion, sans flou, comme regardée à travers un télescope. Il me racontait que, déjà tout petit, il passait son temps à regarder à travers des tubes et des objets troués afin de focaliser la vision et enlever le flou qui « habille » sur les cotés.

Cette attrait pour une certaine focale va même jusqu'à le dégoûter de la vision proposée par un objectif grand-angle. Il est désormais incapable de prendre de manière classique ses propres photographies de famille et prend même les clichés de ses petites filles en plusieurs parties pour ensuite les ré-assembler. Il m'a d'ailleurs amenée à regarder plus en détail cette distorsion de l'image en périphérie de la vision, liée à l'utilisation du grand angle. La distorsion est omniprésente dans les images que nous consommons quotidiennement, de la publicité aux paysages dans les films¹.

Je me suis rendu compte que je l'avais intégrée par habitude, comme une forme de normalité, on m'avait inculqué de manière implicite le fait que la vision humaine était comme ça, que c'en était la transcription. De la même manière que les images de Jean-François sont des illusions, le grand angle n'est pas plus fiable. On voit peut-être à 180° mais pas de cette manière là. Prenons un exemple simple : on ne se balade pas dans sa propre vision comme on se balade dans une image. Donc contrairement à l'effet recherché, face à une image prise au grand angle, Jean-François se braque et « sort » de l'image plutôt que d'y être immergé comme ce qui est visé. De part son activité et sa prise en compte permanente des lignes de fuite, il fonctionne dans son rapport à l'image de manière différente de la plupart des spectateurs.

b - L'Hyperphotographie

L'Hyperphotographie est le concept de base du travail de Jean-François, c'est pour lui l'aboutissement d'un rêve : conjuguer l'infiniment grand et l'infiniment petit dans une même image, hors du temps. Si précédemment je vous parlais de sa réticence vis-à-vis des images prises au grand angle, c'est que celles-ci étaient avant tout insuffisantes à son envie de représentation.

Rome ne s'est pas faite en un jour et Jean-François a mis du temps pour développer sa technique. Contre toute attente, au vu de ce que je vous ai dit dans le paragraphe précédent, il a commencé par utiliser un objectif grand angle, ainsi que des objectifs ultra-grand angle comme le FishEye, en cherchant à englober le monde dans sa totalité, à figer un lieu en un instant. Cette technique ne lui permettait pas d'une part de dépasser les 180°, et provoquait de fortes distorsions. Il a donc rapidement évolué en s'essayant aux panoramiques.

1 Jean-François a eu beaucoup de mal à regarder le film *The revenant* d'Alejandro González Inarritu par exemple car il avait systématiquement envie de redresser les bords de l'image, prise au grand angle pour montrer l'étendue des paysages.

Ces nouvelles images prises restaient assez déformées puisque la technique de prise de vue implique des lignes de fuite courbes. Il reconnaît l'intérêt de ces déformations d'un point de vue plastique, il les utilisera d'ailleurs volontairement dans certaines de ses premières images comme *Tempête à Omaha Beach*. Mais encore une fois cela était insuffisant pour lui car il trouvait l'effet trop systématique et cherchait à redresser ses lignes de fuite pour obtenir un paysage moins marqué, moins connoté par la technique.



Tempête à Omaha Beach
Jean-François Rauzier

Il a donc commencé à décomposer sa prise de vue, en réalisant, face au paysage qu'il voulait immortaliser, plusieurs clichés voués à être assemblés. Il a d'abord utilisé des logiciels de montage d'images tels que Stitcher de Realviz. Encore une fois, les assemblages proposés par le logiciel étaient insuffisants aux yeux de Jean-François car les juxtapositions étaient encore visibles. En effet, la technique n'était pas tout à fait au point et on pouvait deviner les extrapolations du logiciel dans les zones manquantes, ainsi que les recoupements, les dédoublements. On pouvait sentir le côté mécanique de l'utilisation d'un logiciel. Or, l'effet recherché par Jean-François est l'illusion totale d'une réalité et dans la réalité il n'y a pas deux fois la même branche sur un arbre.

C'est là que Photoshop est entré en jeu. Il s'est mis à assembler lui-même les images, ce qui lui permettait de cloner, de dédoubler, de transformer l'image aux zones de recoupements entre les différents clichés, à sa guise. Cela lui permettait aussi de combler les manques de manière plus aléatoire que ce que proposait le logiciel. En effet lors du premier assemblage il y a régulièrement des manques, des trous, et Jean-François a progressivement découvert l'infinité de possibilités de nouvelles pièces à rajouter, qui étaient tout autant de potentielles parties du puzzle.

Il fait référence à la drogue en parlant de ce principe car il y a une forme de vertige à la puissance démultipliée des possibilités de composition et décomposition. Avec en plus une force formidable qui n'existe dans aucune autre pratique : le miraculeux POMME Z, retour arrière. Plus rien n'est perdu, tout est dans l'historique.

Le pont de Blois fait partie des premières séries d'images qu'il a réalisées. Afin d'avoir la meilleure qualité possible, il a pris chaque cliché avec un temps de pause très long. L'ensemble des prises de vue s'est étalée sur trois heures. C'est une fois de retour à l'atelier qu'il a découvert l'ensemble des détails qui étaient venus se figer dans l'image, détails qu'il n'avait pu voir sur place en raison de la très faible luminosité. C'est cette fascination d'une forme de pouvoir de vision, voir plus, voir tout, qui s'exprime ici, fascination que l'on retrouve dans le film *Blow-up*¹ notamment, film auquel Jean-François fait régulièrement référence. Il y a un peu l'espoir de découvrir le sens du monde, une réalité nouvelle ou une forme de vérité qui nous aurait échappé. C'est aussi une manière de vivre chaque moment avec une autre intensité car il y a une forme de répétition de l'instant qui par conséquent atteint un nouveau plan de consistance.

1 *Blow Up*, film de Michelangelo Antonioni de 1967, dans ce film, le personnage principal, un photographe, découvre une scène de crime dans un de ses clichés et tente de découvrir des indices cachés dans ses tirages, en réalisant des agrandissements successifs.

Jean-François explore le microcosme d'un instant. Voici donc le principe de l'Hyperphotographie.

La technique de Jean-François a continué d'évoluer. D'une part par l'amélioration des logiciels, la découverte par Pierre du logiciel Autopano qui permet à Jean-François de gagner un temps considérable, d'autre part par l'accélération de la prise de vue, liée à l'amélioration du matériel technique, l'amélioration de la rapidité et la précision des capteurs.

c - Deux séries majeures : Vedute et Babels ¹



Veduta de Venise
Jean-François Rauzier

Le travail de Jean-François est basé autour du voyage, au bout du monde ou au bout de sa chambre. C'est à chaque fois une histoire et un jeu de piste dont le guide semble être son Men in Black, autoportrait en homme générique plus inquiétant que rassurant. Chaque voyage est source de nouvelles images. Une fois celles-ci détournées comme dans le visuel, elles sont sélectionnées et assemblées selon la série à laquelle elle appartient. En effet, depuis plusieurs années, Jean-François nourrit et agrandit différentes séries d'images construites sur le même principe.

Sa première série s'appelle les Vedute. Ce sont des images où il cherche à compiler la quasi totalité d'une ville. Comme une forme de condensé, de substrat des bâtiments qu'il a croisés et qui ont retenu son attention. À l'architecture, il ne manque pas de mêler un ou deux personnages, un détail incongru, un beau ciel nuageux et une étendue d'eau plus ou moins agitée selon le réglage du curseur sur Photoshop. La deuxième série particulièrement connue de Jean-François est la série des Babel. Il a commencé par les construire très droites, très réalistes et organisées. Progressivement elles sont devenues de plus en plus biscornues, tordues, prêtes à s'écrouler. Il a opéré ce changement suite à une première expérimentation qui a reçu beaucoup de succès auprès du public de la galerie dans laquelle il exposait. Voyant que cette forme chancelante parlait plus il a continué dans cette lignée.

Ces deux séries montrent bien l'intérêt de Jean-François pour les mythes fondateurs de

1 Cf Annexe 1, Babels et Veduta

notre civilisation, pour l'histoire et l'histoire de l'art. Ses images seraient peut-être alors des formes d'illusions révélatrices de pensées et de contes.

Petit point historique : la Veduta apparaît dès le XVI^{ème} siècle en Europe du Nord et se développe principalement comme style pictural en Italie au XVIII^{ème} siècle. Elle est basée sur le principe d'une vue en perspective d'une ville. Celle-ci est généralement associée à une idée de mise en scène du lieu avec des personnages, des scènes de vie. Jean-François opère ici à un renversement puisque le terme veduta désigne aussi la «vision naturelle» hors il n'y a rien de naturel dans ses images. Grand jeu d'illusions, il nous fait croire à une juste perspective en diminuant progressivement la taille des bâtiments. Il m'expliquait qu'il faisait en sorte de réduire juste assez une rangée par rapport à la précédente pour que l'œil accepte et interprète l'image comme une succession cohérente de maisons là où suivant les vraies règles de la perspective, il faudrait les représenter beaucoup plus petites. Jean-François nous fait donc bien naviguer à vue dans ses villes recomposées.

Le terme de Babel pour la deuxième série a été choisi pour plusieurs raisons. D'une part, au commencement de son travail, Jean-François a ressenti un intérêt pour l'architecture et plus précisément pour les tours. Face à un bâtiment il ne pouvait s'empêcher de chercher à le grandir, à l'élever, à rajouter des étages. Notre civilisation génératrice de gratte-ciels est pour lui l'apothéose de la modernité et du développement. Cela nous amène à un autre aspect plus métaphysique de son travail. Jean-François est passionné par cette notion de ville-monde, de ville qui s'habite et dans laquelle les flux de personnes sont codifiés, stratifiés, gérés, il rêve de ponts entre les tours qui permettraient une circulation fluide et aérienne. Sans jamais retoucher le sol. Il a d'ailleurs déménagé pour se rapprocher de la foule. Cette foule qu'il a fuit pendant des années en se réfugiant en grande banlieue dans un pavillon privé entouré d'un jardin, il la recherche aujourd'hui dans son quartier tout proche des Ternes, dans le métro, en allant photographier à Belleville. Il est attaché à cette structure de quartier, de réseau, chère par exemple au Corbusier. C'est pour cela qu'il a choisi le terme de Babel, pour faire état de ce fonctionnement en symbiose.

d - Un aperçu des autres séries en cours

Comme pendant à ces deux séries en extérieur, Jean-François a réalisé plusieurs séries d'intérieurs. L'une d'entre elle est celle des Bibliothèques. Dans chaque grande ville où il a été invité il a eu accès aux plus prestigieuses bibliothèques telles que celle du Vatican. À partir de ses clichés, il en a fait des bibliothèques idéales, renfermant l'intégralité du savoir humain.

Une autre de ses séries est celle des gares¹. À l'opposé de ses extérieurs, les intérieurs de gare grouillent de monde, comme des petites fourmis, et ainsi il nous donne à voir un monde rempli de petites histoires et d'anecdotes. On voit ici sa fascination pour la société, pour ses travers et ses déviances (surtout si l'on recoupe avec ses images de casinos). On revient aussi au fondement de son envie génératrice du principe de l'Hyperphoto : dans la réalité, il nous serait impossible de voir toutes ces actions en même temps, il serait impossible de les analyser. Par le montage de l'image il fige donc l'intégralité d'une gare en une vision unique, irréaliste et pourtant tellement vraisemblable.

Certaines séries sont initiées par des rencontres au cœur des pays traversés. À Sao Paulo par exemple, il a été frappé par la beauté des tags sur les murs de la ville et a décidé d'en faire une série où ces tags deviendraient quasiment les murs fondateurs d'une nouvelle construction architecturale. Il n'est pas rare que ces découvertes viennent ensuite s'ajouter à sa liste d'intérêts. Ainsi depuis Sao Paulo, Jean-François photographie de manière plus systématique les tags sur les murs et a choisi d'en intégrer dans ses maisons cubaines.

Deux autres séries me semblent un peu à part dans son travail. Tout d'abord la série des

1 Cf annexe 2 pour la Gare et la Bibliothèque

Belles Endormies, inspirée par le livre éponyme de Kawabata. Dans ce livre, des vieillards se rendent dans une maison de repos d'un genre un peu particulier où des jeunes filles sont droguées pour qu'elles ne se réveillent pas. Ils payent pour passer la nuit à leurs côtés et ce que raconte le livre c'est que ces moments deviennent des moments d'introspection sur des questions existentielles face à la pureté et la beauté des jeunes filles. Dans l'interprétation de Jean-François, des jeunes filles sont étendues sur des divans pendant que des hommes les regardent avec en fond la mère maquerelle qui fume sa cigarette.



Belle Endormie
Jean-François Rauzier

Les jeunes filles photographiées sont principalement des modèles amateurs et les hommes ses amis photographes, dont ses anciens collègues du studio. Je ressens dans cette interprétation une forme de métaphore à la fois du livre mais aussi de notre société. Et peut-être une forme de transcendance par l'art de certains fantasmes de l'artiste qui cherche vainement à capturer par l'image la beauté éphémère et surtout intouchable de la jeune fille. Il ne peut qu'être ramené à sa condition mortelle car jamais il ne la possédera, seul le souvenir reste car même l'image photographique ne rend pas compte de l'odeur de la peau et de la douceur des cheveux. Je vois aussi une forme de mise en abîme de sa propre personne dans le personnage masculin de l'image, comme une prise de distance nécessaire au détachement pour justement ne pas tomber dans le fait de photographier cette jeune fille pour la posséder, mais au contraire pour montrer le processus fantasmagorique.

L'autre série n'en est pas vraiment une, mais je rassemble dans ce dossier toutes les images de Men in Black de Jean-François, ses images autour de 1984 de George Orwell, là où le texte est beaucoup plus présent, là où une forme d'inquiétude se fait sentir. Des pages entières de livres s'étendent sur des murs décrépis et Jean-François en Men in Black s'y balade la tête baissée. Dans certaines de ces images c'est lui qui a écrit les textes, des textes qui semblent tourner en boucle sur un questionnement lié à la place de l'humain sur Terre et dans notre société, comme ses Men in Black qui tournent en rond dans leurs minuscules cellules de prison.

Ces deux dernières séries sont pour moi révélatrices de cette quête de sens spirituel de Jean-François, elles dévoilent son questionnement métaphysique sur la vie terrestre et notre matérialité. Elles sont aussi l'expression de pulsions animales, sensorielles, canalisées et sublimées par la création.

e - Quelques références

Jean-François se nourrit d'images, il les ingurgite et elles forment le terreau de sa pratique. Il en consomme d'autant plus que sa production est énorme et le pousse à toujours chercher de nouvelles formes. Il est aussi attaché à ce point de vue historique, à ce retour aux origines. Il en parlait par exemple dans une interview¹ à propos de son utilisation du panorama. Il y parlait des photo-montages de Gustave Legray, où il avait analysé la similitude de leurs pratiques à partir du ciel qui était le même sur les différents clichés, donc révélateur d'un assemblage.

Il est tellement habité par certaines démarches que celles-ci resurgissent sans qu'il ne s'en rende compte. Dans la série des Belles Endormies, une des jeunes filles reprend exactement la pause d'un personnage d'une des toiles de Balthus. Ce n'est qu'une fois imprimée et mise au mur que Jean-François s'en est rendu compte. Dans cette lignée, on peut aussi noter certaines ressemblances avec des photographies de Jan Saudek.

Des peintres tels que David Hockney font aussi partie de ses références, aussi bien du point de vue plastique que conceptuel dans le rapport à l'espace décomposé selon plusieurs angles de vue.

Comme nous avons pu le voir avec le film Blow-Up, la fiction est aussi essentielle pour Jean-François, il n'est donc pas étonnant qu'il soit aussi très influencé aussi bien par un peintre tel que Hopper ou un photographe tel que Gregory Crewdson. Dans le cas de ce dernier, il est fasciné par la puissance évocatrice d'une portière de voiture laissée ouverte au milieu d'une rue. La poésie n'est pas très loin dans l'affaire.

Ces quelques références sont loin d'être exhaustives mais elles donnent déjà une idée des centres d'intérêts picturaux de Jean-François. Ce point était à mon sens important à développer car au cours de ma formation aux Beaux-arts de Nantes, la question des références a été un leitmotiv. En effet, il est systématiquement demandé à l'artiste de se replacer dans une historicité à la fois plastique et conceptuelle. Au delà du fait que cela permet de mieux situer les enjeux du travail d'un point de vue externe, d'un point de vue personnel cela peut devenir une force, une source d'indices qui permettent de mieux comprendre sa propre pratique par observation de ceux qui ont suivi des voies similaires.

f - Une revendication du travail

Il y a dans la démarche de Jean-François une forme de revendication du travail effectué, que j'ai principalement découvert au cours de la réalisation d'une de ses pièces : la vidéo du tapis-papillon dont je parle dans la deuxième partie de ce mémoire. J'en fais juste une petite description

1 Interview donnée pour le site galerie-photo en 2005,

qui me permet d'illustrer mon propos : j'ai recomposé pour Jean-François un tapis oriental à partir de papillons de différentes couleurs et nous avons filmé l'intégralité du processus de création pour ensuite le monter en vidéo. On y voit donc une bonne partie du travail et l'aspect sisyphien de la tâche y est assez marqué.

J'entendais récemment un jeune peintre issu des Beaux-arts de Nantes me dire qu'il n'en pouvait plus d'entendre la même rengaine : « les artistes bah ça travaille pas, ça fout rien » alors qu'il était justement en train de travailler comme un forcené pour mener à bien un projet d'exposition. Certes nous sommes loin de l'homogénéité dans le monde artistique mais la petite phrase sans cesse répétée, même sur le ton de l'humour, agace et démoralise le travailleur. La vidéo de Jean-François est donc une forme de provocation vis-à-vis de cette assertion.

En fait, Jean-François cherche à valoriser le travail, l'action productive. Je fais le rapprochement avec ce que disait Nathalie Heinich dans *Ce que l'art apporte à la sociologie*, quand elle parlait du fait que pour se donner une légitimité les artistes se ramènent à la technique. Ils se qualifient ainsi d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs... Mais artiste photoshopeur? Il y a là un néologisme légèrement barbarisant et cela pose problème pour plusieurs raisons.

D'une part, on se retrouve dans le cas de figure décrit par Sylvain Maresca où le spectateur, sait un peu la manière dont c'est construit, il devine un assemblage, en tout cas il croit en l'existence des ficelles de l'image et pense plutôt au photomontage qu'à une réalisation par maquettes. S'il ne s'en sent pas forcément capable, il existe cependant une forme de mystique par rapport à ce photomontage, comme quoi ce serait rapide, vite fait, un jeu d'enfant, pour celui qui le maîtrise. Jean-François, et ce assez clairement, maîtrise cette technique. Ses images sont donc faciles et rapides. Presque. Si l'on ne prend en compte que la partie « assemblage », effectivement, la réalisation d'une image est relativement rapide, mais c'est oublier les heures de préparation des différents éléments qui viennent la composer.

D'autre part, le fait que Jean-François ne fasse qu'assembler des images préexistantes peut sembler comme une forme de non-transcendance car il n'y a pas métamorphose par la matière. La vision de l'artiste donnée à travers sa production agit donc de manière plus cérébrale, tandis que l'aspect sensible émerge à travers la technique d'impression choisie par Jean-François, avec la surface infiniment lisse du papier, la chatoyante des couleurs des encres de l'imprimante.

De plus, cette maîtrise technique n'est pas comprise dans le cercle des techniques classiques des Beaux-arts (rappelons qu'au moment de la formation de Jean-François la photographie elle-même n'était pas enseignée aux Beaux-arts), il n'y a pas la forme de reconnaissance que l'on peut trouver dans la connaissance de la technique de peinture ou de sculpture. Cela se traduit notamment par le fait que les artistes photographes ne sont pas reconnus par la maison des artistes, ils cotisent à l'AGESSA.

Il n'y a pas cette part de travail physique, d'engagement du corps qui fait partie de la représentation idéalisée de l'artiste. Je pense en disant cela aux images de Rodin récemment montrées sur Arte dans le documentaire « Et Rodin créa la porte de l'Enfer » où on le voit malaxer la terre, où l'on voit Camille Claudel exploser des blocs de plâtre. Cette physicalité fait partie de la représentation populaire du travail et il y a peut-être une forme de dénigrement que Jean-François cherche à combattre.

Pas de poussière ni d'odeur dans son atelier, pas de corps à corps avec la toile, avec le châssis, les clous et les fils de fer. Sa posture quotidienne est proche de celle du salarié dans son bureau devant son ordinateur et de ce fait il ne peut pas revendiquer cette image de l'artiste debout, au travail, en avant. Ici le statique s'oppose à la dynamique. C'est par le mouvement de la vidéo qu'il transpose ce mouvement créateur cérébral, non physique, C'est dans l'accélération des déplacements

des papillons qu'il le fait apparaître. En fait, il montre son geste, un nouveau geste à inclure dans le catalogue des gestes créateurs, il nous reste pour nous rassurer le crayon devenu stylet, qui devient objet de lien entre une pratique analogique et une pratique numérique. En y cherchant bien on est encore dans une forme de dessin.

2 - Claire

Claire, dans son travail, ne se présente pas comme artiste mais clairement comme photographe. Ce n'est donc pas la même revendication, la même relation au travail que Jean-François qui lui se revendique comme artiste. Tous les deux ont d'ailleurs des statuts légèrement différents à l'AGESSA puisque Claire est photographe-auteur et Jean-François photographe-artiste. Je me suis donc posé la question de ce qui différencie une production purement artistique de celle de Claire qui refuse cette appellation.

Je me suis demandé si ce qui différencie fondamentalement les deux pratiques ne serait pas avant tout l'implication et l'état d'esprit dans lequel les images sont réalisées. Claire cherche une authenticité, une mise en image du monde alors que Jean-François ne recherche pas cette vérité mais plutôt une forme d'épiphanie d'une nouvelle image capable de condenser le temps et retenir la complexité de l'instant.

a - Le choix de l'interroger

Je ne pensais pas au départ interroger Claire au delà de son travail à l'atelier du boulevard Pershing. C'est en l'entendant parler du Kazakhstan, en comprenant qu'elle y avait été pour un projet personnel, que j'ai cherché à en savoir plus.

Mais voilà, il reste ce petit hiatus, cette distance entre ce que Claire propose, ce qu'elle montre, ce qu'elle énonce, et le départ de ce mémoire qui parlait de l'artiste en voyageur. Si Claire ne se définit pas comme artiste peut-elle faire partie intégrante de ce texte en tant qu'exemple ? Il y a là presque une question sur l'essence de l'art, et sur les modalités de l'art dans notre monde contemporain. A savoir, si Claire présentait exactement le même travail, mais en enfilant la casquette de photographe-artiste plutôt que celui de documentariste je n'aurais pas à dériver de la sorte. Il est question des frontières de l'art, à partir de quand cela cesse d'en être pour passer du côté du documentaire, du subjectif à une forme d'objectivité ? Je regarde les images de Claire et je repense à une phrase de George Didi-Huberman.

« L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit puissante, efficace, nous saisit donc nous dessaisit. »¹

Cela m'a amené à me demander si le terrain de l'artiste voyageur était le bon, s'il ne fallait pas inventer une forme de néologisme, ou faire une périphrase pour parler du faiseur, du fabricants d'images en voyage.

Et là je me suis souvenue de la structure du livre de Christine Peltre. Le voyageur qui peint. Le peintre qui voyage. Je crois que la piste qui précise l'artiste voyageur et non le faiseur d'images est la plus juste. Le faiseur d'images n'inclut-il pas le touriste ? L'aquarelliste qui vend à ces touristes des vues stéréotypées de la ville ?

Finalement c'est probablement la rencontre avec son travail et la réflexion vers laquelle cela m'a amené par rapport au statut de l'image photographique, au rapport à l'argentique et à la production, qui m'a permis de redéfinir mon sujet autour de la pratique picturale et de son système de

1 Extrait de *L'Expérience des images, entretien de médiamorphose*

production, mais toujours en lien avec une pratique du voyage, du décentrement et de la recherche de l'inconnu.

b - Une gestion de l'argentique

Claire travaille à l'argentique. Elle photographie avec un appareil moyen format, le Rollei-flex. Elle travaille donc sur des pellicules de 12 prises de vues. A chacun de ses voyages, elle réalise entre 10 et 15 pellicules. Comme elle travaille en couleur, elle est obligée de les donner à développer. Elle connaît la chimie nécessaire mais le matériel de développement est trop coûteux et trop toxique pour un usage domestique, et elle n'a pas d'atelier où elle pourrait le faire. Cette phase du développement est cependant un grand moment de stress car elle donne l'intégralité de son travail à une entreprise extérieure, qu'elle sait de surcroît parfois laxiste.

Claire dépose ses négatifs chez Négatif + à Paris. À plusieurs reprises, elle a retrouvé ses négatifs avec des traces imprévues. Sa connaissance du développement de négatifs ne laisse aucune place à l'approximation et elle sait parfaitement reconnaître une erreur de prise de vue et une erreur de développement. Ils ont cependant cherché à lui faire croire que ce n'était pas de leur faute mais que c'était elle qui avait mal pris ses images. Rassurons nous, elle a bien payé le même prix que pour un développement parfait. « Ce sont des amateurs, ils sont négligents ». Voilà ce qu'elle me disait à leur sujet.

Face à ces reproches, je lui demandais pourquoi elle ne changeait pas d'interlocuteur. Comme elle est nantaise d'origine, je lui demandais pourquoi elle n'allait pas chez Store photo. J'avais moi-même fait développer chez eux des négatifs moyen format et acheté plusieurs pellicules. Je les avais trouvés professionnels et de bon conseil. Je suis cependant une photographe très amateur en terme d'argentique et mon expérience était loin d'être représentative de l'efficacité de leur travail. En effet, sa question a été simple, combien de temps pour récupérer les négatifs? Plus de deux semaines. Donc ça veut dire qu'ils font sous-traiter, que les négatifs partent on ne sait où, qu'ils sont manipulés par on ne sait qui etc... « Je préfère savoir où ils sont » me disait Claire.

Par ailleurs, le fait de travailler à l'argentique représente un coup important à l'échelle de chaque image. Les appareils numériques de Jean-François coûtent plus de 1000 euros à l'achat mais si l'on compte qu'il fait en moyenne 300 000 clichés par boîtier... Pour Claire, chaque image, entre la pellicule et le développement, coûte à peu près 2 euros. Et chaque image a une valeur en soi, une vie en soi, elle a été le réceptacle d'espoirs. Chaque cliché est porteur d'une histoire là où une image de Jean-François n'est qu'une petite pièce dans un grand puzzle.

c - Les sujets

Je viens de parcourir l'intégralité du site de Claire. Une chose est étonnante. De la Bretagne au Kirghizistan, en passant par le Kazakhstan et la Finlande, Claire nous propose une série de paysages entre déserts humains et espaces laissés à l'abandon. L'humain semble avoir déserté ses images, remplacé par des montons et des chiens. Quelques lueurs d'humanité demeurent dans les clichés du Moyen-Orient, dans des sourires d'enfants et dans les rides de certains travailleurs. Ces derniers semblent appartenir au monde post-soviétique dans lequel on ne sait si l'on doit dire qu'ils y sont englués ou si au contraire c'est l'espoir de sauvegarder un patrimoine face à la mondialisation déferlante. Pour les enfants, les clichés ne nous diront pas s'ils maintiendront cette vie ou s'ils sont les futurs ambassadeurs de la modernité dans ces espaces inhabités.

Quelques hommes parsèment l'ensemble du travail de Claire, regroupés dans le dossier «Les garçons». Entre amants et gardes du corps, ils semblent être ses passeurs sur les rives du lac Balkhash.



Image du Kazakhstan
Claire Grumellon

Pour d'autres images de Claire, voir annexe 3

Claire réalise la quasi totalité de ses clichés lors de ses voyages. Si jusqu'à présent elle partait armée de son seul billet d'avion pour une destination qui lui était étrangère, ce mode de fonctionnement est en train de se modifier. En effet, jusqu'à présent Claire travaillait plus sur une forme de déambulation, elle photographiait ce qu'elle croisait, comme le récit d'un déplacement au cours duquel elle aurait recueilli le témoignage de vies au travers des restes laissés sur place. Elle nous propose des traces et des instants. C'est peut-être pour cette raison que l'humain a disparu, il ne reste que la marque de son influence sur Terre.

Depuis son dernier voyage l'été dernier au Kirghizistan, Claire a décidé de focaliser plus sa recherche sur un lieu en particulier qui l'a marqué : la mer d'Aral. Elle organise actuellement son voyage pour s'y rendre cet été. On peut voir ici un changement fondamental dans sa pratique car elle passe dans une relation beaucoup plus professionnelle vis-à-vis du travail photographique. Ce n'est plus un voyage qu'elle documente, voyage qui se passait finalement de façon presque fortuite dans tel ou tel pays, mais c'est un lieu précisément qui devient son sujet.

Elle m'a dit qu'elle avait eu très peu de retour sur cette série, mais je me demande si les clichés qu'elle a réalisés dans une ancienne prison au Kazakhstan n'ont pas été un déclencheur. C'est en effet le seul lieu précisément nommé sur son site, le seul à qui plusieurs images soient dédiées et qui est séparé du reste du groupe des images du même voyage.

3 - Jade

Je vais dans un premier temps me concentrer de manière synthétique sur les projets que j'ai menés jusqu'à mon diplôme de fin d'études aux Beaux-arts de Nantes. Je parlerai ensuite de mon dernier projet, lié au voyage, qui a initié ma motivation pour aborder ce sujet. Je ne vais pas

approfondir tous les projets que j'ai pu mener, je joins mon dossier plastique en annexe pour que vous vous fassiez une idée plus ample de ma pratique. L'idée ici est de vous donner des pistes de compréhension de mon intérêt pour le travail de Jean-François.

a - Projets antérieurs

Mon travail plastique se décompose principalement autour de trois médiums : la peinture, le dessin et la porcelaine. J'utilise ces différents moyens pour créer des images, remplies de symboles, qui racontent des histoires, au travers desquelles je cherche à toucher une forme d'humanité partagée.

La notion de jeu est essentielle dans mon travail, comme une forme d'ironie. Le jeu existe aussi bien au niveau du maniement des symboles, des références plastiques et littéraires, que des préceptes biologistes du XIX^{ème} siècle comme dans le cas de ma fausse étude zoologique des Cochonneries.

Chaque médium exprimant pour moi un aspect différent, les pièces que je propose prennent tout leur sens en les confrontant les unes aux autres. Ainsi elles se répondent et se complètent, voire s'éclairent. Je vous donne un exemple : afin de composer mes toiles, j'utilise des bouts et des morceaux, c'est à dire que chaque partie a son sens propre et vient participer de la composition. Vous me direz il y a là quelques liens avec la pratique de Jean-François... Toujours est-il que je pousse cette logique de composition jusque dans la chair des corps représentés, faisant fi d'une anatomie parfaite au profit d'une monstruosité englobante comme le corps de mes Madones.

Cette pratique du démembrement, j'ai eu envie de la mettre en évidence dans un faux jeu de construction : c'est ainsi que sont nés mes objets de collection. Ils parlent à la fois d'une forme de réification du corps de la femme dans notre société contemporaine, mais aussi de cette pratique picturale de composition. C'est comme donner faussement la possibilité au spectateur d'avoir une marionnette à composer pour l'utiliser comme modèle pour une prochaine toile. Je dis «faussetment» car les liens de porcelaines qui relient les membres, malgré leur fragilité, ne laisse aucun doute quant au fait qu'il ne sont pas faits pour être rompus.

Je cherche souvent à lier ces deux aspects, à la fois une réflexion sur la pratique en tant qu'artiste et une réflexion personnelle sur la société toujours à travers le prisme de mon propre vécu, ressenti ou rêvé.

b - Projet Romain

Le Projet Romain est la résurgence d'une envie de longue date de partir en Italie. Cette envie est l'écho de plusieurs de mes axes de recherche. En effet, je parlais de références mais cela s'étend jusqu'à la manière de produire, la manière de peindre, et maintenant la manière de se déplacer. Partir en Italie c'était partir sur les traces des peintres qui m'ont précédés, comme une manière de se re-projeter dans l'histoire. Et reproduire le voyage mythique d'un jeune homme de bonne famille : le Grand Tour.

Au delà de ce retour aux origines d'une peinture issue de la Renaissance que j'affectionne tout particulièrement, c'était aussi une manière de retourner aux origines de notre société contemporaine, au sein de la ville éternelle plus précisément. Dans la lignée de mes projets précédents autour de la question de la représentation de la femme j'ai donc choisi d'y incarner deux femmes iconiques : Sainte Blandine au Colisée et Anita Ekberg dans la Fontaine de Trevi.

c - La matière, un paradoxe avec le stage

Je vous ai jusque là parlé beaucoup de matière mais très peu de photographie. Il y a dans cette envie de stage un paradoxe par rapport à ma pratique. Ayant passé l'intégralité de ma formation aux Beaux-arts à revendiquer une non pratique de médiums numériques, pour me concentrer à plein temps sur les médiums les plus traditionnels, c'est un comble pour moi de me retrouver dans cet atelier à la pointe de ce genre de pratique d'autant que les logiciels de 3D semblent pointer le bout de leur code dans les fichiers de Jean-François.

Je pense que cette méfiance était liée au fait que le monde de la retouche d'image me paraissait incompatible avec ma manière de fonctionner. La fin de ce stage arrivant, je peux quand même affirmer qu'il reste des écarts et que ce n'est toujours pas un médium vers lequel je me tournerais disons naturellement. J'en connais cependant maintenant les possibilités et les étapes d'apprentissage étant franchies, je me sens relativement à l'aise avec l'interface logicielle.

Si je n'ai pas le même plaisir à travailler sur Photoshop que celui que je peux avoir à peindre, j'envisage plus sereinement son utilisation. Et si je soulève ce point c'est bien que la notion de plaisir est loin d'être étrangère à la création, elle en est même probablement l'un de ses moteurs. Plaisir de la composition infinie chez Jean-François, jouissance des couleurs, puissance de la maîtrise de la lumière. Et que gicle la peinture sur la toile dans mon atelier.

d - Références

Si le travail de Jean-François m'a autant touchée c'est que nous partageons beaucoup de références communes, en plus d'un goût pour le baroque et l'exubérance de la représentation. Pour n'en nommer que quelques uns, Jan Saudek, Joel-Peter Witkin, David Hockney, un peu plus loin nous avons Balthus, Hopper, des anglais tels que Fox Talbot, des flamands tels que Rembrandt et si l'on remonte plus loin on ne va pas se priver de sortir les grands dinosaures de notre chapeau comme Caravaggio et de Vinci, Botticelli et Bosch.

D'autres références sont plus directement liées à mon travail personnel mais en en parlant avec Jean-François je me suis rendu compte qu'il connaissait parfaitement le travail de deux artistes qui sont pour moi fondamentales : Cindy Sherman et Sophie Calle. Et en même temps je me dis : Jean-François aussi se grime comme Cindy quand il interprète son Men in Black...

IV - L'atelier

1 - Découverte

a - La petite porte

La première fois que je suis entrée dans l'atelier, je suis passée par l'appartement. En bas de l'immeuble j'ai pris la grande porte qui fait l'angle, monté les escaliers couverts de moquette, sonné à la porte de l'appartement. Anne m'a ouvert, et Jean-François est descendu pour venir me chercher. Comme dans tout bon appartement bourgeois, nous sommes passés par les cuisines pour emprunter l'escalier de service et gravir les étages jusqu'aux chambres de bonne.

Par la suite je n'emprunterai plus ce chemin, Claire et moi avons chacune une clé et nous descendons tout en bas de l'escalier de service, puis encore un petit escalier en pierre, une autre volée de marches qui remonte et enfin une petite porte au bout qui devait permettre à la domesticité d'entrer et sortir sans jamais emprunter les parties communes dites « nobles ». Je dois dire que cette configuration m'amuse, nous passons simplement par le passage des artistes, par les coulisses. Je vois cela comme une forme de métaphore du travail de l'ombre que nous fournissons avec Claire.

b - L'espace interne

L'atelier en lui-même est donc une ancienne chambre de bonne réaménagée. Parquet au sol, canapé, grand miroir qui cache un petit lavabo et un frigo. Anne prend soin de le remplir régulièrement de bouteilles d'eau car l'eau du robinet a un atroce goût de calcaire. Une bibliothèque remplie de livres et une grande image de Jean-François complètent le décor, sans oublier une épaisse couche de dessins et petits mots de ses petits-enfants et anciens stagiaires, maintenus par des aimants sur la porte d'entrée.

Mais maintenant venons-en aux choses sérieuses et parlons matériel. Le bureau de Jean-François se situe d'un côté de la pièce, avec son nouvel iMac trônant fièrement dessus, de l'autre côté nous travaillons avec Claire sur des PC, quatre sont alignés mais finalement seuls deux fonctionnent. Ils sont rangés par ordre d'arrivée dans l'atelier, je travaille principalement sur le plus récent, après l'iMac bien sûr. Je dis principalement car en fait il arrive que nous échangeons nos postes en fonction des actions que nous menons.

Ainsi au retour de Cuba, Autopano, le logiciel permettant l'assemblage de photographies pour générer des panoramas, tournait à plein régime sur mon poste habituel, avec Jean-François aux commandes pour vérifier les actions du logiciel, je me suis donc décalée sur celui de Claire qui n'était pas présente. D'autres fois j'ai utilisé l'iMac pour filmer en qualité 4k la réalisation d'une image sur l'écran, là où le PC ne permet qu'une capture en HD. Pour cela est rendu possible par le fait que l'ensemble des ordinateurs fonctionne en réseau. Nous avons tous accès aux mêmes fichiers et aux disques-durs externes.

c - Le matériel

Au départ, j'ai été étonnée de voir que Jean-François travaillait sur PC, là où la majeure partie de graphistes, artistes, publicitaires et autres manipulateurs d'images travaillent principalement sur Mac. Il m'a cependant expliqué que jusqu'à récemment c'était le moyen le plus fiable qu'il avait trouvé car il a choisi chacun des composants de ses ordinateurs, en augmentant mémoires, RAM etc...

En effet, la puissance de calcul nécessaire pour ses images est colossale. Sachant qu'en moyenne une image pèsera entre 6 et 20 Giga, à l'idée même de l'ouvrir, mon MacBook Air pourtant gonflé à bloc en a des sueurs froides. Les ordinateurs de l'atelier ont beau être extrêmement puissants, il ne se passe pas une journée sans que chacun bloque au moins une fois. Celui de Claire en a fait une habitude toutes les trois heures en moyenne. Seul l'iMac ne faiblit pas encore, les technologies se sont améliorées et Jean-François pense renouveler son stock prochainement.

Cette dépendance au matériel technologique entraîne parfois certains énervements. Quand la moindre chose prend entre 5 et 10 minutes, pour ouvrir l'image, pour ajouter un calque ou tout autre action basique de ce genre, cela devient exaspérant car finalement on exige un fonctionnement optimum de la machine et son insuffisance est inadmissible. Ce que je ressens à ce niveau là par exemple c'est que cette contrainte est quasiment inévitable dans le cas du travail de Jean-François, c'est une capacité de patience dont il faut vite se munir car il pousse aux limites les capacités d'ordinateurs personnels avec la réalisation de ses images. En effet, vers la fin du stage, Jean-François m'a fait part du fait que l'iMac devenait de plus en plus lent et il suppose une dégradation interne peut-être liée à l'utilisation forcée des logiciels. Mais cela personne ne peut le lui confirmer.

Il a été pendant un temps testeur pour Apple, il devait leur envoyer les rapports de fonctionnement. Il a cependant été très déçu du total non retour sur son investissement puisque Apple, après plusieurs mois de partage des données, n'a fait aucun commentaire et n'a pas non plus donné de

visibilité sur les points que cela allait permettre d'améliorer. Jean-François a donc cessé de participer à cette activité qui lui demandait finalement un certain temps pour la gestion et transmission des informations.

Cette contrainte technologique est différente de celle liée à la matière. Il faut du temps pour dompter la peinture par exemple, de la patience, ou encore de la patience pour attendre entre deux couches de peinture à l'huile. Mais ce temps est à mon sens moins frustrant car il dépend de choix et de volonté personnels. Il y a donc dans cet atelier un découpage du temps particulier à admettre et à prendre en compte, qui structure le déroulement de la journée.

d - Rappel du corps

La présence d'autant d'ordinateurs dans une même pièce n'est pas sans conséquence, en raison du fait que nous ne les éteignons quasiment jamais, soit parce que nous lançons des calculs sur Autopano ou encore des exportations de vidéos pour lesquelles la nuit est à peine suffisante, soit parce que selon certaines théories, il vaut mieux éviter les allumages trop fréquents, la pièce chauffe.

Aucun chauffage n'est nécessaire, pire que ça, au cœur de l'hiver nous allions régulièrement ouvrir la fenêtre pour ramener un peu de fraîcheur tellement l'atmosphère devenait étouffante.

Cette physicalité particulière est quelque chose qui m'intéresse tout particulièrement, comment un corps est changé par son milieu, comment il s'y adapte? Car mon corps a dû s'adapter, apprendre à encaisser la chaleur permanente qui a tendance à fatiguer modifier en quelque sorte le rapport au travail. De même, le fait de passer la journée entière assise devant un écran finit par brouiller la vision.

Les premières semaines, les douleurs dans le dos et les cervicales revenaient tous les soirs, les yeux brûlaient, la tête bourdonnait. À la fin du deuxième mois je me suis rendue compte que ce n'était presque plus du tout le cas. Il y avait donc bien eu adaptation de mon corps davantage habitué aux couleurs absorbantes de la toile ou à la posture debout face au chevalet, et sans vouloir véhiculer un mythe, dans un atelier pas forcément chauffé à bloc.

2 - Symbiose entre l'espace et Jean-François

Pour Jean-François, l'atelier est une zone ambivalente. C'est à la fois un profond lieu de sédentarisation, de régularité, de stabilité et de sécurité. Il y vient tous les jours, que ce soit le weekend ou les vacances n'a pas d'importance. A toute heure du jour ou de la nuit il peut s'y rendre pour retoucher quelque chose, avancer une image, la finir afin de pouvoir passer le lendemain matin à une autre.

Je partage fondamentalement avec lui ce point, c'est une sensation presque d'impuissance que de devoir quitter le lieu de l'atelier juste avant la fin, quand il ne reste presque rien. Certes on peut se dire qu'on finira mieux à tête reposée, mais il y a presque cette défiance vis-à-vis de soi-même, de ses limites (physiques par exemple, comme la migraine peut s'inviter en fin de soirée), et l'appréhension de la difficulté à s'y remettre, à se « re-chauffer ».

Cette obstination tend vers l'irrationnel. Juste avant de partir à Cuba, nous échangeons sur une image, en se demandant s'il fallait ou non introduire un certain nombre de détails. Les deux choix étaient devant nous, simples, avec ou sans. Deux possibilités donc, des pours et des contres assez rapidement évaluables. Claire en préférerait une j'en préférerais une autre. La phrase de Jean-François a été la suivante : « au retour de Cuba je saurai », le fameux «à tête reposée». Mais il ne pouvait pas attendre. Il fallait que l'image soit mise dans le dossier « Travaux Faits » AVANT son départ.

3 - La relation d'Anne à l'atelier

Le rapport qu'Anne entretient avec l'atelier est clair et net : elle déteste cet endroit. Elle y monte le moins possible et quand elle doit communiquer dans la journée avec Jean-François, elle l'appelle et lui demande de descendre.

Je ne pense pas que ce rejet soit lié au travail qui s'y fait, comme par exemple la symbolisation d'un lieu qui lui « prendrait son mari » et qui par conséquent serait un lieu chargé négativement. Ce qu'elle affirme est d'ordre technique. Elle a simplement peur des pigeons. Süskind n'étant pas ici je développe : l'arrivée au 7ème étage se fait soit par un vieil ascenseur pouvant contenir deux personnes, enfin deux petites personnes, soit par un petit escalier. Une fois arrivée en haut cependant il n'y a qu'une mince rambarde entre la personne et le vide, le couloir est assez étroit et effectivement les pigeons légèrement agressifs. Je m'étais moi-même fait la remarque que c'était assez impressionnant d'arriver jusqu'en haut. Et qu'il ne fallait ni avoir peur du vide ni...des pigeons.

Cet atelier est toutefois une libération pour elle. « C'était un enfer », ont été ses mots quand elle a parlé du premier atelier de Jean-François ou plutôt l'aménagement qui avait été fait dans leur appartement au début. Il y avait en effet jusqu'à quatre personnes venant travailler tous les jours, chez eux. À ce moment là, les espaces de vie, d'intimité ou de repli étaient envahis par l'étranger, par des personnes n'appartenant pas au cercle familial ou en tout cas proche. Il y avait donc confusion entre ces cercles intimes et professionnels. Ce qui ne gênait pas Jean-François était un poids dans ce cas pour sa femme qui finissait par ne plus se sentir chez elle.

4 - Limites spatiales

On voit ici l'importance de poser certaines limites notamment spatiales et de donner la fonction d'atelier à un lieu précis afin d'assurer une forme de stabilité. Il y a un lien qui se fait entre expansion invasive du travail de production et l'invasion de l'espace de vie. De plus, un espace dans lequel le travail est présent sollicite d'autant plus l'attention de l'artiste qui finalement ne décroche jamais. Alors déjà qu'il a du mal à décrocher dans sa tête !

D'ailleurs le téléphone portable est un nouvel outil à prendre en compte. C'est un nouvel outil qui brouille les tentatives de séparations spatiales. Jean-François et moi nous sommes rendus compte que chacun de notre côté nous passions notre temps à prendre nos travaux respectifs en photo, pour les montrer ou les regarder plus tard, les observer en cas de temps libre comme les trajets en métro, afin de trouver ce qui ne colle pas par exemple. Je m'amusais de voir dans le documentaire « Et Rodin créa la porte de l'enfer » sur Arte, que Rodin déjà à l'époque utilisait des photographies qu'il retouchait à la plume pour améliorer les courbes de ses statues.

Or, le temps où l'on pense à autre chose que la production immédiate est essentiel. C'est un temps où l'on s'enrichit. Dans son rapport à la production, Jean-François a du mal à se détacher, du mal à prendre le temps et sortir de sa frénésie de réalisations. Il dit lui-même qu'il y a une forme de relation autistique au travail, dans l'accumulation et l'épuisement.

Anne agit comme un régulateur, qui le force à sortir, même très concrètement sortir pour se promener. Elle le maintient dans une stabilité fragile avec la réalité du quotidien. Sans elle, je pense qu'il y aurait presque un effacement du temps à l'atelier. Ce risque de perte peut emmener à mon sens à une forme de désenchantement, d'épuisement et de désillusion par une forme d'acharnement.

CHAPITRE 2 : LA MISSION

I - Les différentes missions

Le premier jour de stage, je suis arrivée avant Claire. Jean-François m'a donc fait refaire un petit tour de l'atelier et m'a ensuite présenté mon poste de travail.

1 - Le tapis papillon

Jean-François m'a donné comme première mission de travailler sur un tapis persan. Mon travail consistait à recréer les motifs complexes du tapis à partir de papillons de différentes couleurs. Ce premier travail ne demandais que de très faibles connaissances dans la maîtrise du logiciel. Il m'avait déjà préparé la « banque de données » des papillons. Autrement dit, il avait déjà détourné et colorisé les papillons en sept teintes différentes.

Mon modèle, le patron du tapis, se trouvait sous un calque gris à moitié transparent, ce qui me permettait de le deviner sans qu'il me gêne pour le recouvrement papillonnaire. Il ne me restait plus qu'à les positionner. Je devais donc d'abord « tracer » les lignes, en ajustant la taille des papillons, et ensuite remplir les différents aplats. Pour cette dernière étape, je m'étais fait en plus des papillons individuels, des blocs uniformes dans lesquels je pouvais venir découper les formes des aplats.



Gros plan du Tapis-Papillons
Jean-François Rauzier

Ce premier travail a duré plus de trois semaines. J'ai petit à petit compris les méthodes de travail de Jean-François, et son impérieux besoin de production. Il explique peu au départ mais n'hésite pas à prendre le temps qu'il faut pour me montrer les différentes étapes d'une production, à la fois quand je lui demande, et parfois quand il l'utilise pour une image qu'il est en train de créer. En fait, il m'a formée de manière cohérente en fonction des outils dont j'avais besoin au fur et à mesure. De cette manière, j'étais amenée à utiliser immédiatement les outils découverts et par conséquent cela me permettait de les maîtriser sûrement.

Il m'a montré par la suite comment re-coloriser les papillons, ainsi que plusieurs outils sur Photoshop dont j'allais avoir besoin. Mais il ne m'avait pas forcément dit précisément dès le départ ses attentes. Par rapport au tapis, je n'avais pas compris immédiatement que je devais ajuster le plus précisément possible la couleur des papillons et la couleur d'origine. Je pensais en effet que je devais jouer et recomposer à partir des couleurs qu'il m'avait déjà fournies.

En l'occurrence, comme la plupart des éléments de l'image se trouvaient sur des calques séparés, il était facile par la suite de jouer sur les courbes de couleurs et de contraste de manière indépendante et j'ai donc repris les premières parties réalisées du tapis une fois les papillons posés.

Il m'a laissé ajuster les couleurs qui parfois devaient, pour des raisons de contrastes et d'aspect, s'éloigner un peu des couleurs d'origine. En effet, certains ton ne rendaient pas en « papillons », ils étaient soit trop fades soit trop noirs et devenaient donc illisibles.

Cette première mission m'a occupée sur environ les trois premières semaines du stage.

2 - La vidéo du tissage

a - Principes de montage

Tout le temps de réalisation du tapis a été filmé, grâce à un logiciel qui effectuait des captures d'écran. La deuxième étape a donc été de réaliser une vidéo à partir de ces images. Jean-François m'a donné le champ libre pour la réalisation du montage. Je devais simplement respecter le protocole de la division en neuf écrans. Le temps de montage qu'il m'a donné au départ était de 10 minutes environ, soit 90 minutes de film à monter, conçu pour passer sur les neuf écrans de manière simultanée.

Aucun effets ni aucune transition n'étaient à prévoir puisque le but était finalement de montrer à la fois comment le tapis avait été réalisé, mais aussi le caractère « artisanale » de sa fabrication. C'était une manière de prouver que cela n'avait pas été conçu par un programme informatique qui aurait attribué un papillon à chaque couleur selon l'algorithme codé. Je lui avais d'ailleurs demandé pourquoi il ne trouvait pas quelqu'un pour effectuer ce codage. Sa réponse a été la suivante : « on fait des tapis à la main ici, pas des tapis industriels ». Bon argument de vente.

Il fallait cependant que je cache les astuces de réalisation. J'ai donc dû couper toutes les scènes où il était trop évident que je réutiliais une courbe déjà assemblée, une ligne de papillons déjà faite (la tête d'un cheval, la tête d'un soldat). Il ne fallait garder que les scènes où l'on voyait le papillon se déplacer seul de son stock pour venir se positionner le long du tracé de la matrice. Petit fait amusant peut-être : à la fin de la journée les papillons restaient imprimés sur mes rétines et je voyais le monde à travers une trame. Finalement, c'était donc un travail sensoriel, expérimental.

b - Réalisation

La partie de nettoyage des rushs a donc été la plus longue. Il fallait, comme je le disais précédemment, enlever tous les moments de révélation des « trucs », mais aussi enlever les moments où il ne se passait rien. J'ai eu beau couper l'enregistrement à la pause déjeuner par exemple, il y avait toujours des moments où nous nous mettions à parler et donc à cesser de travailler. Jean-François, à travers cette vidéo cherche à montrer le caractère manuel, authentique de sa démarche, sans pour autant déjouer une forme de magie du montage. On ne dit pas tout, les explications, des tours, on les garde dans le secret de l'atelier, laissant l'impression d'avoir collé un à un les milliers de papillons.

J'ai choisi d'organiser le montage par couleur. Ayant construit chaque partie du tapis de

la même manière cela m'a permis de construire un montage cohérent en juxtaposant différentes séquences. On commence par les lignes rouge foncé qui sur le tapis originel indiquaient les lignes directrices. Après je faisais les lignes rouge clair, les bleues foncées, les bleues claires, les mauves, les jaunes... Ainsi on pouvait découvrir les visages de deux personnages, voir le corps d'un cheval se dessiner en rouge, puis successivement on passait aux détails en bleu, aux accessoires en jaune. Enfin j'ai montré les quelques remplissages effectués seulement à la main, sans dévoiler les nombreuses utilisations de surfaces préalablement préparées.

Afin de redonner une vision d'ensemble à cette unité peu lisible dans les premiers temps de la vidéo, je voulais finir sur l'image du tapis en entier, découpé sur les neuf écrans. Jean-François s'était occupé de la réalisation de toute la bordure extérieure du tapis. Comme il l'avait faite sur le mac et non pas sur mon PC, l'enregistrement était en bien meilleure qualité et me permettait donc cette transposition sans baisse de qualité de l'image finale.

Ce point technique a finalement été un des plus longs à mettre en place car nous nous sommes rendu compte que les rushes du PC sur lesquels je travaillais depuis le début étaient dans un format non homothétique à celui de l'écran 16/9 sur lequel la vidéo devait être visionnée. Il n'était pas non plus compatible avec des écrans 3/4, ce qui ne facilitait pas la tâche.

Il a fallu trouver les astuces pour que le logiciel accepte deux vidéos de formats complètement différents. Pour les rushes du mac la chose était facile : l'enregistrement a été fait en qualité 4k soit 32000 x 18000 pixels, en le découpant en 9 écrans on obtient ainsi 9 écrans au format 16/9, ce qui était parfait pour le transposer sur des écrans de télévision. Pour les rushes réalisés sur le PC, il a fallu tous les re-découper et les exporter en vidéos autonomes pour ensuite les réintégrer dans un nouveau dossier de montage.



Capture d'écran de la vidéo
Jean-François Rauzier

3 - L'escapade

Pendant le montage de la vidéo du tapis-papillon, Jean-François finissait le montage de ses vidéos sur Sao Paulo, voyage au cours duquel il avait photographié de nombreux tags. Dans la

même lignée que sa démarche pour la vidéo sur laquelle je travaillais, il souhaitait dans cette vidéo montrer son processus de travail en se montrant en train de photographier des tags.

N'ayant pas à sa disposition de vidéos de lui nous avons cherché les lieux parisiens où l'on pouvait trouver de grandes fresques murales. Un matin, Jean-François est arrivé à l'atelier, c'était le jour J, le soleil était de la partie, on allait filmer aujourd'hui. À retenir : toujours prévoir une paire de baskets, les talons et les excursions photographiques ne font pas bon ménage.

Nous nous sommes donc rendus rue d'Aubervilliers, où l'on peut trouver une grande fresque murale qui ressemble aux tags photographiés par Jean-François à Sao Paulo, nous allions pouvoir créer l'illusion. Il fallait juste faire en sorte que les abris-bus typiquement parisiens ne se retrouvent pas dans le champ. Et l'illusion a même été totale car Jean-François avait oublié de recharger sa batterie avant de partir ce qui fait qu'il n'a pas véritablement photographié les tags en question. Pour cette raison, il n'avait pas le tempo donné par le déclencheur et faisait mine de photographier trop vite.

Dans un deuxième temps, je l'ai photographié au même rythme que sa prise de vue, nous étions du coup beaucoup plus cohérent puisque le tempo donné par mon déclencheur le rythmait dans ses déplacements. Il a d'ailleurs utilisé ces clichés là (en leur attribuant à chaque fois une durée d'une seconde) dans le montage vidéo plutôt que les films qui faisaient presque faux. Rythme induit par l'appareil, presque comme une musique.

Ce moment a été particulièrement intéressant car j'ai pu voir «en live» la manière de photographier de Jean-François, la rapidité à laquelle il enchaîne les clichés et surtout l'extrême concentration dans laquelle il est. En effet, le monde autour de lui cesse d'exister et il faut presque faire attention pour lui aux voitures qui déboulent et aux piétons imprudents. C'est probablement pour cette raison qu'il fait systématiquement tomber un de ses appareils photos au cours de ses voyages. Il a en effet une certaine tendance à oublier de fermer son sac, ranger l'objectif, ou bien le visser sur le boîtier. Pour lui, seul compte l'instant où il appuie sur le déclencheur.

4- Cuba

Aux cours du deuxième mois de stage, Jean-François a été invité par la galerie Waterhouse & Dodd à se rendre à Cuba afin de réaliser une nouvelle série d'images. La semaine précédente, nous avions fini les images de Sao Paulo, non seulement le détournage mais aussi les assemblages et même les vidéos. Nous nous trouvions donc dans une phase creuse du travail, entre deux voyages. J'ai donc demandé à Jean-François ce qu'il voulait que je fasse en son absence qui allait durer plus d'une semaine. Mon inquiétude était de ne pas pouvoir travailler en autonomie totale s'il me donnait une tâche que je ne savais pas réaliser.

Je fais une petite parenthèse à ce niveau pour marquer le fait qu'au cours du stage, je me suis rendu compte que ce sentiment d'incompétence qui m'inquiétait par rapport à ma méconnaissance du logiciel Photoshop était stérile car c'est un outil si complexe et foisonnant qu'il n'y a pas une méthode mais une multitude de possibilités différentes pour arriver à un même résultat. Par exemple, quand il s'agit de détourner, il est possible d'utiliser le lasso, le lasso polygonal, la plume le pinceau, la plage de couleur... Et encore ce ne sont que les outils que j'ai principalement utilisés.

À la fin du premier mois de stage j'en avais déjà assez appris pour pouvoir me débrouiller avec le travail demandé par Jean-François, la question qui se pose par la suite est celle de l'efficacité mais celle-là s'acquiert par la pratique. Il n'y a pas de réponse préétablie quant à quel outil utiliser pour chaque cas, je me rappelle à cet égard une fois où Jean-François et moi étions en train de détourner et, toujours dos à dos j'ai entendu sa voix me demander avec quel outil j'étais en train

de travailler. Je lui ai répondu que j'avais commencé à la plume et que voyant l'état des pierres du bâtiment sur lequel je travaillais j'avais changé pour le pinceau qui, même s'il ne respecte pas exactement la plus fine de aspérités, il en rend l'aspect. Il me dit qu'il en était arrivé à la même conclusion.

Au retour de Cuba, j'ai donc pu attaquer la phase plus classique, plus récurrente du travail de Jean-François. C'est à ce moment là qu'a commencé la grande entreprise du détournage qui allait s'étaler sur plus de deux mois. Il s'est d'ailleurs surpris lui-même sur la quantité de bâtiments qu'il avait photographiés. On voit ici la modification de sa technique, on est en effet loin des trois heures de prise de vue qui avaient été nécessaires pour le pont Gabriel de Blois.

C'est au cours de cette phase que j'ai pu décortiquer les principes de construction d'une image par Jean-François, comprendre sa manière de travailler et de créer.

II - Le principe de construction d'une image selon Jean-François

1 - Les tâtonnements en autonomie (voir Annexe 5)

Pour en revenir à la semaine cubaine de Jean-François, celui-ci m'a proposé de continuer un travail un peu mis de côté sur les gares parisiennes. Plusieurs tâches étaient encore à réaliser, il s'agissait de plusieurs assemblages de morceaux de bâtiments (pour avoir la façade entière de chaque gare par exemple, ce qui n'est pas possible sur Autopano qui ne peut pas gérer une telle quantité de distorsions), du détournage de personnes assises le long d'une passerelle de la gare saint Lazare et des escalators de la gare Montparnasse, et enfin de l'assemblage de la frise des villes de la gare de Lyon. Comme je ne voulais pas me retrouver sans travail sur la fin, je lui ai demandé de me donner une liste plus longue. Jean-François m'a simplement dit que je pouvais commencer à travailler sur une image finale avec les escalators, afin de voir ce qui était possible.

Cette dernière proposition m'a surprise pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous n'avions pas encore abordé la manière dont il construisait ses images, quelles étaient les règles et ses propres principes de composition. Je ne l'avais vu faire que les images de Sao Paulo, et encore je dis «vu faire» au sens où elles se sont faites lors de ma présence dans l'atelier et j'ai pu en voir les différents stades de réalisation mais je n'avais pas assisté à l'ensemble du processus. D'autre part, nous avions parlé précédemment du fait que dans tous les cas, je participerais à la réalisation de l'image finale des escalators, ce qui est quand même la récompense de longues heures de détournages fastidieux. Il avait cependant ajouté lors de cette conversation que nous travaillerions ensemble à la composition, qu'il me donnerait sa vision de la chose car c'est avant tout SON image.

Il y a donc dans cette dernière proposition de Jean-François, avant de partir, un enjeu, celui de produire une image qui corresponde à sa vision. Je comprends bien ma position et le fait que je sois plasticienne de mon côté ne devait pas influencer mes prises de décision. Je pouvais mettre en œuvre mes connaissances sur la composition, l'assemblage, révéler une certaine sensibilité mais en gardant toujours en tête le fait qu'avant tout je devais mettre mes capacités exécutives au service de Jean-François.

Il est parti et j'ai attaqué les détournages. Comme prévu j'avais fini le dossier la veille de son retour. Il ne me restait plus qu'à commencer l'image finale. J'ai donc ouvert une nouvelle image sur Photoshop de 30 000 pixels par 18 000, soit la taille maximum imprimable, et j'avais devant moi la quintessence de l'angoisse de la page blanche.

J'ai demandé à Claire : « Par où je commence ? ». C'était bien la mon premier problème. Je ne savais pas par quel bout prendre l'image. Voilà six ans que je produis activement des images mais

là je n'avais pas le protocole, je ne savais pas s'il fallait que je commence par le devant de la scène, le haut, le bas, de la gauche ou la droite.

Quand je construis mes images, je connais mes lignes directrices, les lignes qui structurent la composition, je sais qu'il faut d'abord que je les dessine, que j'habille des personnages, ensuite je place un fond, je fixe le dessin, je monte la couleur, j'intensifie, etc... Entre temps Claire me répond, « Il faut que tu procèdes par accumulation, des grands bâtiments devant, et de plus en plus petits vers la ligne d'horizon. Et puis il faut que tu essayes, tu testes, tu vois et tu regardes si ça marche ou pas ». L'éternel « ça marche » de la création, quand ça ? Comment ? C'était peut-être un point où mon expérience de plasticienne allait être utile. Ce qui est intéressant c'est qu'il y a assez peu de rationnel dans ce « ça marche », c'est un peu la rencontre d'une forme et d'une sensibilité et à un moment, on sent que les choses sont en place. S'il y a trop de rationalité dans les choix de la composition celle-ci peut sembler raide et artificielle. Un peu de folie ne fait donc pas forcément de mal.

Dans cette phase suspendue devant la page blanche, je repensais au texte de Nathalie Heinich dans *Ce que l'art fait à la sociologie*, et à cette notion de singularité. Pour produire cette image il me fallait sortir de ma carapace d'individu pour aller chercher la singularité de Jean-François. Et je me suis rendu compte que j'en savais assez pour finalement ne pas être complètement perdue. Les pistes dont j'avais besoin étaient les suivantes : il travaille sur des mondes utopiques représentant des espaces fictifs où il essaye de condenser un maximum de représentations d'une ville par exemple.

Ce qui compte pour lui c'est que l'image soit belle. Il n'est pas dans un schéma conceptuel qui chercherait à promouvoir un message fort. Il s'attache au beau, notion d'ailleurs assez malmenée dès l'école d'art, et il veut rendre compte d'une ambiance. En me dédouanant du message psychologique ou philosophique que je développe dans mon travail personnel, j'ai pu m'approcher du sien. Il y a là peut-être aussi quelque chose de plus facile dans cette prise de distance par le fait que je travaillais avec un matériau photographique qui ne représente pas les mêmes enjeux que la peinture ou le dessin, la matière disparaît et il est question de surface. Seule l'image compte.

Deux derniers points m'ont permis d'enclencher le travail. Je me suis souvenue de l'image de la gare du Nord qu'il m'avait montrée où la symétrie frappe comme une évidence de son efficacité, et d'une phrase de Claire me disant que sur la quarantaine d'escaliers et escalators que j'avais détournés, il n'en utiliserait que 5 ou 6 pour réaliser son image. La première étape c'était donc choisir les plus beaux.

Il y avait tout d'abord cet escalator, un des premiers détournés, qui me tenait particulièrement à cœur. D'une part, il me plaisait parce que j'avais réussi à recréer une symétrie, d'autre part parce qu'il fait une forme étrange, de l'ordre de l'insecte. Le fait que je travaillais de mon côté sur des représentations d'araignées a certainement influencé mon attirance pour ce dernier. Je me suis dit que j'allais en faire comme un vortex qui vomirait des humains issus d'un autre escalator. Ensuite j'ai voulu placer les lignes de fuite comme dans l'image de Jean-François, j'ai donc placé les escalators noirs qui structuraient ainsi fortement l'image. Et comme je connaissais la passion de Jean-François pour le baroque je me suis dit qu'il fallait introduire des courbes, une forme de danse. En pensant au bruit répété des rampes qui glissent cela m'a fait penser à une vague et c'est la forme que j'ai cherchée à reproduire dans le fond.

Une fois ces premiers éléments posés, chaque nouvel ajout devenait de plus en plus difficile, je me demandais principalement si cela allait plaire à Jean-François. Un moment particulièrement difficile a été celui de la transformation de la « fleur » centrale en quelque chose de proche d'une forme d'atome, il a fallu que je prolonge chacune des rampes pour former des boucles, travail de fourmis pour chacune d'entre elles, je ne pouvais m'empêcher de me demander si cela n'allait pas

finir à la corbeille, et à cela je n'avais rien à redire, encore une fois ce n'est pas mon image.

Le lendemain, j'ai donc montré l'image à Jean-François. Les propositions que je lui amenais l'intéressaient, il m'a dit que nous allions garder certaines formes, que la vague d'escalators lui parlait, et que nous allions finir l'image ensemble. La remarque qu'il m'a faite par contre est que je n'avais pas respecté une de ses règles qui est de maintenir une échelle constante entre les différents éléments d'un même plan afin de créer une image cohérente. Dans son jeu de perspective, il est toujours attaché à garder une illusion de vraisemblance et voila un point qui explicite le fait qu'une image « se tienne ». Ce qu'il m'expliquait, c'est que ce maintien des règles de perspective permet de rentrer dans l'image, de déambuler comme si on observait un lieu réel.

2 - Retour de Cuba, montage ensemble et énumération des règles de construction

a - Les principes (Voir Annexe 6)

Pour la deuxième image que j'ai construite, les choses ne se sont pas déroulées de la même manière. À son retour de Cuba, Jean-François nous a demandé de commencer les détourages des innombrables bâtiments qu'il avait photographiés. Nous avons donc commencé à redresser les murs, enlever les ciels, corriger les défauts d'assemblage du logiciel Autopano. En théorie, le premier type d'image que nous allions ensuite créer était la Veduta, qui serait suivie de Babel.

Au bout d'un ou deux jours, Jean-François a commencé à nous demander de détourer plus loin que le ciel. Nous devons descendre jusqu'au sol, enlever les branches d'arbre qui gênaient, dans la mesure du possible. Nous devons libérer et isoler complètement le bâtiment pour qu'on le voit dans toute sa splendeur. Il nous a ensuite montré ce qu'il avait derrière la tête. À partir de ces immeubles, de ces maisons, de ces ruines, parfois miraculeusement gardées intactes depuis les années 20, parfois s'écroulant d'un côté, il comptait faire une forme de catalogue.

J'ai d'abord demandé à Jean-François de me montrer sa manière de faire, sa technique de construction d'une image. Cela me semblait judicieux de commencer par une image simple avant d'observer la réalisation d'une plus grande image. Il m'a donc montré les différentes étapes que voici :

- détourage du bâtiment afin de l'isoler, suivi des réparations dont je parlais précédemment
- sélection d'un ciel qui met en valeur le bâtiment
- prolongement du trottoir devant, à ce sujet justement Jean-François a été embêté. Comme il n'avait pas prévu cette série, il n'a quasiment pas photographié le sol (il n'en a pas besoin pour les séries habituelles). Il a donc fallu cloner les petits morceaux de bitumes présents à l'image, voire même tricher en allant chercher le trottoir d'une autre rue
- ajout d'arbres, de végétation, de voitures dans certains cas, afin de masquer des défauts ou de ramener de la couleur
- souvent ajout d'une scène contenant des personnages, des histoires capturées à l'improviste, en faisant en sorte que cette scène se fonde dans le contexte
- création des ombres pour les éléments ajoutés, ce qui est une tâche minutieuse, il faut doser subtilement la chose afin de créer une forme de fusion « sinon ça flotte » me disait Jean-François
- réglages du détourage notamment par le nettoyage des contours pour les rendre parfait et que le découpage ne se sente plus
- réglage de la colorimétrie, de la luminosité, des contrastes
- la touche finale : création de rais de lumière artificiels, reprenant comme des rayons de soleil, qui viennent donner « bonne mine » et densité à l'image

b - Mise en œuvre

Une fois cette présentation achevée, il m'a tout de suite proposé de mettre en pratique ce que j'avais observé. J'ai donc choisi un bâtiment que j'avais repéré comme étant assez simple pour commencer. En effet, celui-ci n'avait pas de réparation à faire, enfin quasiment pas puisque je me suis rendue compte en cours de route qu'il devait bien manquer 50cm de la partie centrale de la voiture au premier plan. À la fin du protocole, je lui ai demandé de m'aider à masquer la voiture. Alors que cela me semblait compliqué, je me voyais déjà récupérer des confettis d'images pour essayer de recréer un morceau de trottoir, un morceau de façade, etc... Jean-François a positionné une nouvelle voiture devant, étiré l'image du dessous pour faire coïncider les roues (rappelez-vous qu'il lui manquait la partie et qu'elle était donc beaucoup moins longue qu'une voiture normale), et il n'y avait même pas besoin de s'occuper de l'ombre puisque celle-ci était déjà au sol ! Nous avons juste pensé à enlever le décrochement du rétroviseur dans l'ombre car la nouvelle voiture n'en avait pas.

On voit dans cette petite dernière action la minutie qu'il faut dans le cas d'une image de grande ampleur pour corriger chaque détail. Pour dire vrai, c'est quasiment une tâche impossible dans le cadre des grandes Hyperphotos, tant la quantité de détails est importante. Contrairement à la peinture où chaque forme est créée à partir de rien, ici il y a mélange de différentes sources, ce qui fait qu'on ne voit pas toujours les coquilles.

Nous avons ensuite regardé la cohérence de l'image. J'ai pu voir à ce moment là la grande part d'empirisme dans la construction de l'image. Il s'agit avant tout de ne jamais se focaliser, voire se bloquer sur un premier montage. En effet, si le ciel que j'avais choisi était le bon, il a suffi de le remonter légèrement pour qu'à la fois les arbres soient plus présents et que les nuages encadrent mieux la maison. Tout se fait à l'œil et nous avons pris le temps d'observer une solution puis l'autre. C'est un jeu de va et vient permanent qui permet de trouver la juste mesure. Nous avons corrigé les manques au niveau des arbres, lié au fait que nous avons remonté le ciel, et il ne restait plus qu'à améliorer la lumière.

Cette dernière étape est de nouveau empirique, j'ai testé différents réglages jusqu'à ce que les contrastes soient justes, marqués sans être caricaturaux. Nous avons aussi amélioré la lumière au niveau des zones d'ombre afin de faire ressortir les personnages. C'est presque comme éclairer une scène au projecteur, comme le metteur en scène ramenant l'œil du spectateur au centre l'action par la lumière. La touche finale, la création de rais artificiels de lumière sur la façade, amène cette forte impression cinématographique à l'image.

3 - Mise en perspective

a - Les Becher

Ce travail sur Cuba se rapproche à mon sens de celui des Becher, qui avaient photographié dans les années 60 toute une série de constructions industrielles du XIXème et XXème siècle. Ils avaient construit cette série de manière très rigoureuse, presque scientifique. C'est un travail d'ordre typologique, retraçant une histoire vouée à disparaître une fois le silo ou le château d'eau obsolète et vétuste. Plusieurs des codes mis en place par les Becher se retrouvent dans les images de Jean-François. Tout d'abord la frontalité et la symétrie. Ces deux aspects donnent immédiatement une force à l'image qui devient percutante par sa simplicité. De même, tout type de déformation est redressée. Cependant, si les Becher évitaient les déformations par une technique précise de prise de vue, par l'utilisation d'un téléobjectif et d'une chambre Linhof, à l'atelier tout se fait en post-production et il suffit d'appliquer l'outil de transformation manuelle de Photoshop pour redresser les lignes de fuite déviantes.

Les Becher ne recherchaient aucun effet de style. Le travail s'apparentait à une étude documentaire, tel un recensement. L'utilisation du noir et blanc dans ce cas permettait d'éviter une forme de séduction de l'image. Chez Jean-François la couleur est omniprésente. Au-delà du fait que les maisons cubaines sont particulièrement bariolées, il joue de cette palette, n'hésite pas à recoloriser une voiture un peu trop blanche, à pousser légèrement la saturation. Sans pour autant se retrouver dans une photographie de David LaChapelle, il y a un jeu avec la couleur et ce côté « bonbon » des tons utilisés par les cubains pour habiller leurs murs. Le fait de choisir de nouveaux ciels qui font ressortir les bâtiments, par des jeux de contrastes et de complémentarité des couleurs, participe de cet effet.

b - Sa transposition dans l'image

La dimension documentaire est présente dans cette série de photographies. Jean-François a aussi cherché à établir une forme de recensement des constructions qu'il a croisées. Même s'il n'a pas sillonné de manière systématique chaque rue de la Havane, sa série est déjà révélatrice de la diversité de styles architecturaux. Il est intéressant de noter à ce sujet qu'il avait précisément cherché à se renseigner avant de partir sur les styles, la conservation, l'état actuel de la ville, et qu'il n'avait trouvé que très peu d'informations. Ce que ses photographies révèlent c'est l'hétérogénéité des constructions. Les époques se côtoient et se touchent d'une rue à l'autre.

Toujours dans sa volonté de ne pas faire de distinction d'ordre esthétique quand il photographie la ville, il a photographié sur place un maximum de maisons et d'immeubles, sans se demander si elles « valaient le coup » ou si elles étaient « jolies ». Dans tous les cas cette sélection ne se fait qu'une fois à l'atelier, quand il prend le temps de décortiquer les images. Dans son empressement, il y a parfois quelques accidents, de bâtiments flous car photographiés trop vite, ou avec trop d'arbres devant. Ces accidents sont cependant quantité négligeable par rapport à la masse récoltée et la plupart du temps cela est retouchable sur Photoshop, moyennant quelques ajustements avec la réalité. Pour une Veduta, les choses sont plus simples car les images de moins bonne qualité peuvent se retrouver cachées dans le fond. Pour cette nouvelle série il a fallu faire un choix et ne garder que les meilleures.

La sélection des meilleures images ne s'est donc pas faite sur un plan d'attraction pour tel ou tel style architectural mais par rapport à la qualité de l'image. Et la mise en scène frontale proposée par Jean-François joue pour beaucoup dans la mise en valeur du sujet. J'ai été tout particulièrement étonnée de voir qu'un immeuble des années 50, voire même des années 70, acquière une force et révèle une forme de beauté, une fois isolé. Ces édifices que j'aurais trouvé littéralement laids insérés au milieu de la rue devenaient véritablement des œuvres picturales une fois mis en scène dans un paysage de bord de mer. Je me suis surprise à penser à Mondrian devant certaines constructions dont les lignes architecturales rappelaient l'évidence et la pureté des œuvres du mouvement de Stijl. Jean-François a confirmé mon impression en me faisant part de son intérêt pour les œuvres de ce mouvement.

c - Tirage papier, retour aux Becher, arrivée du système de vente

Une fois cette nouvelle série amorcée, la question s'est posée de la présentation. Il n'était pas question de réaliser de grands tirages comme pour les Babel ou les Vedute. Il s'agit d'une série beaucoup plus intimiste. Encore une fois, Jean-François s'est rapproché des Becher en envisageant des tirages plus petits. Il était inquiet au départ de savoir comment cette série allait être perçue. « Ce n'est pas ce que l'on attend de moi ». Dans son système de production il est effectivement attendu sur certains points. Les partenaires qui lui proposent des voyages s'attendent à voir arriver une Veduta de la ville, puis des Babel. Dans tous les cas, Jean-François comptait bien réaliser cette nouvelle série car elle lui tient à cœur, mais sans l'aval de ses agents qui s'occupent de vendre, la série serait

restée dans ses disques durs comme d'autres projets jamais présentés.

Les agents de Jean-François ont été conquis dès le début. Elles ont immédiatement vu le potentiel de diversification du public vis-à-vis de cette série. D'une part ce sont des images plus sobres que la plupart des réalisations de Jean-François. Cette sobriété est notamment recherchée par un public français qui a presque peur de l'exubérance baroque des autres travaux, « les français sont très art conceptuel » me disait Jean-François¹.

D'autre part, cette série les intéresse car elle peut viser un autre type d'acheteur, avec par exemple de plus petits budgets. En effet, ces œuvres seront beaucoup moins grandes que les pièces réalisées auparavant et se vendront donc moins cher. Et, au delà d'une considération budgétaire ou de placement financier, ce sont des pièces qui rentrent beaucoup plus facilement dans un appartement ! Peu de personnes peuvent se permettre ne serait-ce que d'envisager d'avoir une Veduta chez elles.

Avec cette série, Jean-François change donc légèrement de registre de public qui devient potentiellement beaucoup plus intime. Si plusieurs de ses œuvres se sont retrouvées dans des maires comme celle de Laurent Fabius, ces nouvelles pièces sont presque de l'ordre domestique, en tous cas plus accessibles et peut être moins démonstratives. On est dans une forme de passage à une autre poésie, au delà du documentaire, dans la suspension du temps. Le temps suspendu par les cubains qui ont préservé leur patrimoine architectural et la suspension par l'image de cela avant que ça ne finisse irrémédiablement par disparaître (a fortiori depuis l'évolution actuelle des relations internationales de Cuba). Il y a presque là une adéquation entre les motivations de Jean-François pour photographier, à savoir retenir le temps, le figer comme pour échapper à la mort, et le sujet photographié.

Une fois une partie des images terminées, la question de la dimension exacte et de la présentation s'est posée. Si chaque bâtiment a acquis son indépendance par l'isolement, il n'en est pas moins certain qu'on est dans une forme de collection, et c'est la juxtaposition des images qui met en évidence à la fois le caractère documentaire, mais aussi obsessionnel.

De même que les clichés des Becher étaient présentés en groupe, Jean-François a choisi de créer des assemblages, de proposer une composition linéaire de plusieurs images. Au départ il a pensé en mettre trois en ligne. Le triptyque étant une forme permettant de naviguer entre les images, de les comparer sans pour autant « jouer au jeu des sept différences » comme cela aurait pu être le cas avec seulement deux bâtiments. La construction était intéressante mais un peu trop figée. Jean-François a donc cherché une manière de mettre encore plus en évidence la multiplicité, l'accumulation, comme une bande qui se déroule, comme une série de diapositives, ou de phonogrammes d'une pellicule de film. Deux demi-images ont donc été rajoutées de chaque côté du triptyque.

Des bandes noires viennent séparer les images, Jean-François notait aussi le fait que cela permet au regard de se reposer, d'en analyser une puis l'autre. Dans le cas de bâtiments très longs, il envisageait même de les séparer artificiellement afin de donner la possibilité d'en étudier chaque partie. Sans les bandes noires il y a une envie de le voir dans sa totalité, de manière englobante, ce qui est selon Jean-François une illusion intellectuelle puisque l'œil ne regarde correctement qu'au centre.

1 C'est d'ailleurs un comportement que j'ai observé à de nombreuses reprises aux Beaux-arts, dans les vernissages et surtout face à mon travail de peinture qui rebutait des spectateurs par cette revendication de figuration réaliste. Certaines personnes m'ont même fait comprendre qu'elles se sentaient agressées par mes images.

Grâce à cette nouvelle présentation, il y a presque l'introduction d'une forme de jeu, l'idée qu'il faudrait acheter la suivante pour avoir le bâtiment au complet et finir la collection. De plus, la référence au photogramme cinématographique met en évidence un des points de divergence entre la série et le travail des Becher : l'aspect narratif.

Chaque image raconte une histoire, beaucoup font partie de cette sélection « des meilleures » grâce aux personnages qu'elles contiennent. C'est peut-être pour cela aussi que Jean-François cherche à nous faire rentrer dans chaque image par son découpage, à l'analyser. Il y a quelque chose de l'ordre du récit de voyage, par le dévoilement de la vie quotidienne de ce pays étranger. Dans certains cas, des scènes tirées d'autres images ont été rajoutées à des bâtiments remarquables mais trop dépourvus de vie au moment de la prise de vue. En effet, la plupart des scènes vivantes sont des découvertes d'atelier car aucune n'avait été repérée par Jean-François sur place et c'est un émerveillement pour lui, qu'il cherche à partager. On est presque dans une forme de roman photo où l'on chercherait à retrouver des personnages d'une photographie à l'autre. Blow-Up revient ici sur le devant de la scène.

On retrouve aussi le lien qui se fait entre le travail photographique de Jean-François et la peinture. Je pense en voyant ces scènes à des peintures de genre aussi bien hollandaises qu'italiennes, où l'on montrait des moments de vie. Si l'on se rapproche encore de nous, il y a aussi une forte référence à la peinture de David Hockney, plutôt par rapport à sa gestion des couleurs.

4 - Liste des règles générales de la grande illusion du travail de Jean-François

Je ne vais pas faire état de toutes les règles que Jean-François s'est successivement imposées car son travail a énormément évolué au cours des années. Je vais donc me concentrer sur sa pratique actuelle, celle qu'il m'a été donné d'observer au cours de ce stage.

Sa première des règles, la règle fondamentale est la suivante : fi des règles de perspective héritées de la Renaissance, nous sommes dans le règne de l'œil. L'œil de Dieu mais aussi et surtout l'œil humain.

Quand Jean-François m'a montré la construction d'une Veduta, il a commencé par m'expliquer que d'une rangée à l'autre, je devais réduire de 80% chacun des bâtiments. Je lui demandais alors comment faire cela de manière rigoureuse, et sa réponse a été la suivante : à l'œil. Il s'agit donc de produire une image non pas stricte et rigoureuse mais une image que le cerveau admet comme réaliste. Et se dédouanant de ces règles de perspective, cela donne toute l'étrangeté à l'image car il nous perd entre quelque chose que l'on croit vraisemblable et qu'en même temps on appréhende comme impossible puisque cette vision n'existe nulle part ailleurs dans la réalité.

Deuxième règle : l'image doit être belle. Il m'a montré la construction de la Veduta de Cuba, et plus précisément celle du quartier en ruine. L'image résultante était au départ assez grise, proche de la couleur du béton. La touche finale de Jean-François a donc été de créer des rayons de lumière jaune, comme émanant du coucher de soleil qu'il avait placé dans le fond. D'un coup l'image s'est illuminée et la tristesse qui pouvait se dégager s'est transformée en chaleur de fin de journée. La ruine est devenue espoir. Il ne veut plus du désespoir, il veut d'une image enchanteresse, apaisante. Il s'est extirpé des noirceurs du monde et cherche à en montrer la beauté.

Troisième règle : les détails. Omniprésents, accompagnants, rassurants, amusants. Il en parseme son image comme autant de pistes narratives, comme autant de réalités parallèles. Cela aussi participe de la beauté de l'image au sens métaphysique : Jean-François nous montre la vie, celle qui respire, celle qui pousse dans la terre et sur les toits des bâtiments en ruine, celle qui survit malgré tout.

Je pourrais encore vous parler de la cohérence dans la taille des personnages, ou de l'incohérence des ombres qui ne porte pas préjudice puisqu'on a l'impression que les maisons se mettent à danser, mais il reste peut-être certaines choses à ne pas désenchanter par un trop plein d'explications. Les règles principales sont énoncées.

III - Stagiaire d'artiste

La question que je me pose dans ce paragraphe est la suivante, que signifie être stagiaire d'un artiste ? Commençons par la définition du stagiaire : selon le Larousse, «personne effectuant un stage». Nous ne sommes pas plus avancés...D'autres définitions nous donnent des pistes : « Il est un observateur de la vie en entreprise placé pour compléter une formation théorique effectuée à l'école ou à l'université par une expérience pratique en entreprise» (éditions Tissot).

Dans le cas du stage chez un artiste il y a cependant un décalage car chaque pratique, chaque entreprise personnelle ne peut être que foncièrement individuelle. J'étudie un cas particulier, qui n'a pas vocation à servir de modèle. Travailler avec Jean-François en tant que stagiaire c'est apprendre à prendre du recul, sur le monde de l'art, et sur ma propre pratique.

Dans ma démarche d'invocation des pratiques presque ancestrale de l'art, je me rends compte qu'il y a là une forme de retour à un apprentissage dans l'atelier du maître. Il y a partage, échange, transmission du savoir et humilité de travailler pour quelqu'un qui en échange transmet ses connaissances. Il faut apprendre à se détacher de ses contingences pour aller vers l'autre, cette prise de distance devient une force car elle permet de revenir avec un regard neuf sur sa propre pratique et sa manière de gérer les interactions avec le monde extérieur de l'atelier.

J'avais dans le cadre des Beaux-arts postulé spontanément pour des stages auprès d'artistes peintres. Leur réponse avait systématiquement été la même : nous n'avons pas besoin de stagiaire car il n'y a rien à faire pour vous dans l'atelier. Le photographe : nouveau maître d'atelier ? Je sens ici une forme de rupture par rapport aux pratiques d'atelier hiérarchisés, communautaires dont je parlais. Le peintre aujourd'hui n'a plus besoin d'assistant pour fabriquer ses couleurs, il ne gère plus les commandes de la même façon (ou pas du tout, les délais de production en sont donc modifiés), et l'enseignement s'est déplacé pour se concentrer exclusivement au sein de l'école. Peut-être pouvons-nous y voir une forme de distance vis-à-vis de la technique.

Dans notre monde basé sur la vision, je vois au niveau de mon échelle qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour apprendre que de voir l'autre faire. Toute la théorie écrite sur papier ne vaut pas l'étude des gestes en direct, l'observation de la prise de décision intuitive, l'expression du ressenti inconscient, répété inlassablement, sous différents angles, au fil des semaines. C'est tout cela que j'apprends en tant que stagiaire et qui m'enrichit.

CHAPITRE 3 : L'INDUSTRIE

I - L'ART EN DIRECT

1 - L'entreprise

a - Présentation générale

L'Art en direct est une agence communication par l'art contemporain auprès des entreprises. Fondée par deux sœurs, Virginie Epry et Pascale Cayla, son principe est le suivant : faire le lien entre les entreprises et des créations artistiques. Leur démarche est née de leur intérêt mutuel pour l'art contemporain en tant que vecteur de sociabilisation, en tant que « porteur de bien être et de sens au sein des collaborateurs d'une entreprise ». L'agence fonctionne selon plusieurs modalités : leurs prestations auprès des entreprises sont variées puisque cela va de l'organisation d'événements pour des grandes marques de luxe, au lancement du prix FIDAL au Palais de Tokyo pour la photographie documentaire, en passant par la réinvention de l'identité du centre commercial de Bercy en y créant des résidences d'artistes.

Au sein de cette entité, Jean-François fait figure à part. Largement mis en avant, on peut d'ailleurs le voir en tête d'affiche sur 4 des 34 événements phares du site internet de l'Art en Direct, là où les autres artistes ne sont cités qu'une fois (François Morellet par exemple) ou simplement évoqués (SYCOMORE : 10 ans, cartes blanche à 10 artistes). Dans un premier temps, je me suis intéressée à la structure d'Art en Direct, son origine, autour des deux figures principales que sont Virginie et Pascale. Dans un second temps, je vais revenir sur ce statut particulier que Jean-François occupe au sein de l'agence, sur la genèse de leur collaboration et l'évolution au fil des années.

Virginie sera notre première ouverture sur ce monde, nous avons longuement échangé par téléphone, surtout à propos de Jean-François et sur leur relation. La structure de l'Art en Direct et son fonctionnement plus classique pour les entreprises, ainsi que ses enjeux, sont déjà largement étudiés sur leur site, ainsi que dans de nombreux articles de presse, nous sommes donc peu revenues dessus. Juliette a été ma deuxième interlocutrice. Stagiaire à l'Art en Direct, nous avons commencé nos stages respectifs exactement au même moment et nous travaillons toutes les deux, chacune à un bout de la chaîne pour Jean-François. De la production à la vente, notre échange d'expériences a été particulièrement intéressant.

b - Les directrices

Les formations initiales des deux sœurs sont pour l'une des études pour devenir attachée de presse et l'autre a suivi un cursus de gestion. Entre une mère directrice de boutique Sonia Rykiel et un père collectionneur de design, elles ont reçu une certaine éducation du regard, elles ont été habituées « à une certaine liberté de vue » peut-on lire dans Madame Figaro¹, si l'on se place du point de vue de l'esthétique, on peut dire que non seulement leur goût a été construit depuis leur enfance, mais en plus, elles ont acquis la plasticité d'esprit dont parle Christian Ruby qui permet de ne pas s'enfermer dans ce goût construit, mais de le reconstruire à chaque œuvre découverte. C'est d'ailleurs quelque chose que l'on ressent dans l'interview de Pascale Cayla mené par Morgane Miel pour Madame Business². Pascale y parle de la notion de modernité comme d'une capacité à accueillir le changement, la transformation, l'inopportun, de manière sereine. « Cool ».

Elles ont commencé très jeunes, encore étudiantes, à collectionner des toiles des années 30

1 Article de Morgane Miel du 15 Mars 2014 pour Madame Figaro

2 Interview visionnable sur : <http://madame.lefigaro.fr/societe/pascale-cayla-lien-loeuvre-150314-844352>

à 50, en allant aux enchères de Drouot. C'est là qu'à eu lieu le basculement : celui de se dire que l'art est dans la vie, qu'il peut faire partie d'une forme de quotidien et non plus seulement dans les musées. Cette pensée de l'art comme objet du quotidien, comme chose de plus en plus familière et surtout proche, elles ont continué à le développer selon l'idée que l'artiste est « le fou du roi, libre de poser les questions impertinentes », que son rôle au sein de l'entreprise, et donc de la société, est essentiel comme empêcheur de tourner en rond. Sa place leur semble donc nécessaire, physiquement, au sein de l'entreprise, pour justement remettre en question, réorienter, amener son imaginaire qui permet de voir le monde autrement.

Sur la vague de l'impromptu, les deux sœurs ont proposé des ventes d'art contemporain au sein de salons d'antiquaires. La ligne de l'agence est toujours de confronter pour créer du lien, surtout, c'est ce qu'explique Pascale Cayla, dans notre société française où il y a une forme de tabou de la relation entre l'art et l'argent. Elles nous montrent que les deux ne sont pas forcément antagoniques si les conditions de liberté de l'artiste sont respectées (ce qui est essentiel pour elles, elles proposent certes une orientation du travail mais pas au détriment de la créativité). Au contraire, dans une relation bien menée, les entreprises peuvent devenir les nouveaux mécènes. On voit ici le rôle que peut jouer l'Art en Direct en tant que garant de cette liberté, garant d'une éthique, même si, comme le dit Pascale Cayla « il faut faire confiance aux artistes, ils ont trop à perdre ». Nul n'est infallible, un gardien du temple n'est jamais de trop.

Poursuivons : deux ans après leurs débuts chez les antiquaires, il y a maintenant donc 20 ans de cela, elles ont fondé l'Art en Direct et la société compte aujourd'hui 10 personnes. Pour donner quelques exemples de la mise en œuvre de leur philosophie : elles ont créé des workshops avec des artistes pour tous les nouveaux entrant chez BNP Assurances, elles ont permis la collaboration entre Jeff Koons et Dom Perignon, et elles ont constitué un catalogue d'œuvres pour Roche, en orientant leurs choix selon les énergies dégagées par les tableaux, selon les questions soulevées, afin que ce catalogue « stimule » les salariés. Elles ont ouvert aussi par la suite un espace d'exposition où le dialogue entre l'entreprise et l'artiste peut exister : la Vitrine. Ce n'est pas un lieu de vente mais un lieu d'échange et de rencontre.

On voit peu à peu se dessiner en négatif la place véritablement à part qu'occupe Jean-François, je me suis donc demandée comment cette relation s'était mise en place et comment l'Art en Direct avait dû se « ré-inventer » pour prendre en charge ce nouveau venu.

2 - Travail avec Jean-François

a - La rencontre

La rencontre entre Jean-François et les deux sœurs s'est faite de façon fortuite. Celui-ci exposait ses tous premiers paysages montés sur Photoshop dans le bar Culture Bière sur les Champs-Élysées. Les deux directrices, qui étaient présentes sur place pour l'organisation d'une réception ont immédiatement été attirées par les photographies : « ses images interpellent, nous ramènent au statut d'illusion de la photo, elles sont troublantes et étranges » me disait Virginie.

Elles ont donc contacté l'artiste. Jean-François était ravi de cette opportunité. D'une part cela le dédouanait de tout travail administratif annexe, et cela faisait un intermédiaire entre le marché et sa production, un intermédiaire plus à l'écoute et entourant qu'une galerie. Virginie se définit un peu comme une nounou. Les nounous gèrent la réalité matérielle et il ne reste plus que l'imaginaire pour Jean-François. « Tous les artistes devraient avoir un agent » affirmait Virginie et vu leur prestation vis-à-vis de Jean-François on ne peut qu'acquiescer. Cependant ne rêvons pas cela a bien un prix...

Jean-François génère en effet, par son travail, d'importantes sommes d'argent. Elles récupèrent un pourcentage sur les ventes ainsi que des éprouves d'artiste. On fait le calcul rapide : Jean-François vend, elles touchent un pourcentage, tout le monde est content et plus il vend et plus cela est le cas. Jusqu'à un certain point peut-être ? Selon le même calcul, on imagine bien qu'un artiste vendant peu a de fortes chances d'être un peu moins bichonné par son agent... enfin s'il en a un. La loi du marché reste présente.

Au départ, les deux sœurs pensaient intégrer Jean-François à leur panel d'artiste, et proposer ses œuvres aux entreprises, comme elles le font pour Koons par exemple. Cependant, face la personnalité de Jean-François, son parcours atypique et son enthousiasme, elles ont eu envie de pousser l'expérience plus loin et lui ont proposé de gérer intégralement sa carrière. Pour ce faire, elles ne pouvaient pas fonctionner de la même manière que pour leurs autres commandes. Auparavant, c'était les entreprises qui les contactaient pour tel ou tel type de prestation.

Pour le cas Jean-François, ce sont elles qui sont allées démarcher pour lui trouver des expositions, des projets, en mettant à profil leur réseau au sein du monde de l'art contemporain qu'elles cultivaient depuis plus de 15 ans. Une fois la boucle lancée, les bonnes personnes contactées, la touche séduction des images de Jean-François par là dessus et la machine s'est mise à tourner. Les galeries ont donc commencé à contacter l'agence, demander à voir plus de travail, à prendre Jean-François chez eux, diffuser le travail...

b - Le travail courant

Le travail de l'Art en Direct pour Jean-François se décompose en deux phases, d'une part l'aspect de présentation des pièces, donc les expositions (organisation, scénographie, déplacement des œuvres, accrochage...), les présentations aux collectionneurs, la presse, les interviews, mais aussi les relations avec le public sur les réseaux sociaux et la gestion du site internet. D'autre part, elle s'occupent de choses d'ordre plus administratif. Ce sont elles qui gèrent l'impression des photographies, qui organisent la plupart du temps les voyages, en terme de logistique (vols, réservations...). Ce sont elles qui gèrent le planning de Jean-François, vérifient que les déplacements ou les vernissages, ainsi que les rendez-vous, ne se recoupent pas. Enfin, elles s'occupent aussi de la gestion de son compte bancaire professionnel, des certificats d'authenticité, et bien sur des ventes et des factures.

Cette partie du travail implique une étroite relation avec Jean-François, ainsi qu'une bonne compréhension de sa manière de travailler. Elles gèrent en amont des situations qui peuvent devenir conflictuelles notamment lors de déplacements. Virginie me racontait l'anecdote suivante : pour le voyage en Azerbaïdjan, le pays souhaitait inviter deux artistes photographes français pour ensuite exposer leurs œuvres à Paris. Les techniques de création n'ont toutefois pas été prises en compte lors de cette sélection, malgré les mises en garde des directrices. En effet, là où nous avons vu que la prise de vue est extrêmement rapide chez Jean-François, et c'était a proprement parler l'inverse chez son acolyte. Ce qui fait que Jean-François a passé beaucoup d'heures à attendre en rongant son frein, ce n'est ni bon pour le moral, ni l'empathie, ni la créativité. La question de la temporalité est donc systématiquement prise en compte par la société de l'Art en Direct, même si parfois il n'est pas possible de tout concilier.

Venons-en maintenant à leur travail de conseillères. Si les étapes précédentes sont en partie déléguées à la stagiaire, Juliette, que nous découvrirons par la suite, cette étape est entièrement gérée par les deux sœurs qui mettent à profil leur connaissance pointue du milieu de l'art contemporain. Elles sont le filtre entre la production proliférante de Jean-François et leurs clients.

Elles organisent régulièrement des « réunions de création » afin de « coacher le travail », comme me disait Virginie. Elles respectent la temporalité de Jean-François, ainsi que son coté ob-

sessionnel dans la réalisation d'une série d'image. Elles ont, par exemple, patiemment attendu qu'il finisse l'ensemble des maisons de Cuba avant de donner leur avis, elles ont compris en cours de route qu'il devait aller au bout de sa réalisation, et que c'est dans ce « trop » que la sélection se ferait, a posteriori. Il était impossible pour Jean-François de dire par avance que la série était finie, qu'il en avait assez, de peur d'en laisser une s'échapper.

C'est une des difficultés, enfin peut être plutôt des adaptations de méthode, auxquelles elles ont du faire face en travaillant avec Jean-François : il ne réalise jamais de croquis puisque l'image naît de l'expérimentation par collage, directement sur Photoshop, et les idées viennent dans l'action productrice. Il élabore par conséquent des images finales très rapidement et cela est d'autant plus difficile de rejeter un travail qui semble abouti.

Cette sélection opérée par l'Art en Direct avec Jean-François est essentielle car toutes les images ne se valent pas et le tri permet l'émergence et la mise en valeur des meilleures. Cette sélection est une phase rude pour Jean-François, pour qui chaque image est un peu un bébé, et c'est un deuil qui se renouvelle à chaque mise au placard.

Au fil des rencontres et des présentations aux diverses galeries, les sélections se sont révélées justes et précises. Virginie me disait que grâce à leur expérience, elles savent exactement ce qui se passe au niveau des galeries, elles savent se mettre à la place du client, ce que ne peut pas faire Jean-François, à chaud, et de manière distanciée, vis-à-vis de ses propres productions. Je dis à chaud car la sélection est d'autant plus nécessaire sur les dernières productions en date. Nous avons repassé ensemble une large sélection de ses pièces et il arrivait à être beaucoup plus critique sur les anciennes productions, là où il avait tendance à vouloir en accumuler sur les dernières séries.



Temple évangéliste, Sao Paulo
Jean-François Rauzier

Les choix des deux sœurs sont donc bons, et elles apprécient particulièrement l'attitude de Jean-François qui est toujours à l'écoute dans une forme d'humilité rare. Ce n'est jamais réaction d'orgueil de sa part mais au contraire remise en cause et recherche incessante pour s'améliorer. Il me semble avoir décelé chez lui une pointe aussi de provocation et Virginie me le confirmait en riant. De temps en temps, Jean-François insiste pour proposer une image dans un dossier, à l'encontre de l'avis de l'Art en Direct, et sachant pertinemment lui-même qu'elle ne sera pas sélectionnée. Par plaisir, histoire de piquer un peu les fesses du monde. Enfin se faire baptiser par des gorilles devant un temple évangéliste, ça ne passe toujours pas aux États-Unis...

3 - Les relations publiques

L'Art en Direct a été l'entité la plus intéressante à questionner concernant les réactions du public, car elles sont en lien direct avec l'ensemble du panel de publics qui ont accès au travail de Jean-François. Étant donné leur position d'intermédiaire, elles ont accès plus facilement aux réactions non voilées et non filtrées des spectateurs. Selon elles, c'est un travail pour les 7-77 ans, et il semblerait que cela se vérifie dans les commentaires. Il apparaît que chaque génération y trouve son compte.

Une bonne partie de l'effervescence autour de Jean-François se fait par internet, à travers son site où les images sont mises en ligne de telle sorte que l'on puisse presque indéfiniment zoomer à l'intérieur. Virginie me racontait une autre anecdote : le fils d'une de ses amies, en échange scolaire en Australie, a trouvé un jour son colocataire abasourdi devant un nouvel artiste qu'il venait de dénicher sur le net : Jean-François. Pour faire simple, ses images passent les frontières de manière assez virale et touchent toutes les populations.

Les commentaires affluent sur Facebook et Twitter, ainsi que les demandes d'interviews du monde entier. Virginie précisait que ces demandes « du grand public » via internet n'ont jamais abouti à une vente. En effet, le public amateur, qui génère le phénomène, n'est pas celui qui achète. Il est notamment induit en erreur par le format numérique qui lui laisse à penser qu'il est possible d'en acheter une version réduite ou « un poster ». Le public ne comprend donc pas forcément, a priori, le statut d'artiste contemporain de Jean-François et parfois suppose qu'on est plus proche d'une forme de graphisme ou d'illustration, ce qui justifierait les produits dérivés.

J'ai ensuite questionné Virginie sur les réactions qu'elle avait obtenues d'un public plus connaisseur et avisé. Les réactions récoltées sont très hétérogènes. Cela va du collectionneur d'antiquités qui d'un coup tombe en pâmoison devant ces images et change de casquette pour devenir collectionneur d'art contemporain, au public attiré d'habitude par l'art conceptuel qui lui reste complètement hermétique. Selon elle, le public français est très difficile d'accès, non seulement pour Jean-François, mais aussi pour beaucoup d'artistes français, plus ou moins émergents. Elle était surprise du fait que l'on ne sait pas promouvoir nos artistes en France. Elle remarquait que la plupart du temps, ceux-ci vont faire leurs armes, leurs premières expositions, à l'étranger, avant de pouvoir revenir en France et espérer une place sur le marché.

4 - La personne en charge directe du dossier «JFR»

a - Juliette

Juliette est la stagiaire responsable directement de Jean-François. Elle a commencé son stage fin Janvier, exactement en même temps que moi. Je m'amuse de voir que nous ignorions relativement nos existences réciproques (du moins de manière personnalisée, incarnée) alors que nous travaillons toutes deux quotidiennement pour Jean-François.

Petite mise au point sociologique : Juliette effectue à l'Art en Direct son stage de fin d'études, elle vient de Bretagne et a étudié à Science-Po Toulouse dans le domaine de la culture mais plus appliqué au niveau de la gestion. Elle a été embauchée pour un stage de 6 mois, qui ne débouchera pas sur un contrat puisque l'entreprise recherche un nouveau stagiaire pour la remplacer. Elle s'occupera de former ce stagiaire de la même manière qu'elle a été formée par sa prédécesseur, leur contrat se recouvrant sur 2 semaines afin de faire la passation de connaissances. Elle pense s'orienter par la suite vers des secteurs soit de production soit de communication, dans un domaine lié à la culture et l'art.

Je lui ai tout d'abord demandé quelle avait été sa démarche pour arriver dans ce stage. Elle m'a dit qu'elle était au départ plus intéressée par la peinture et le dessin mais qu'en voyant l'offre de stage, elle s'était renseignée sur le travail de Jean-François. Elle a vu cela comme une opportunité de découvrir l'univers de la photographie qu'elle connaissait peu. Si je me posais cette question c'est qu'en raison de ses fonctions à l'Art en Direct, Juliette doit connaître sur le bout des doigts le travail et le monde plastique auquel il se réfère.

b - Ses tâches quotidiennes

Tout d'abord Juliette s'occupe de toute la partie en lien avec les galeries et les espaces d'exposition. Elle gère non seulement les impressions des œuvres, la mise en concurrence des imprimeurs, les devis et les étalonnages, mais aussi la scénographie, le transport des œuvres avec les régisseurs, l'accrochage... Elle fait en sorte que toutes les conditions d'impression soient respectées et dans la mesure du possible se rend sur place pour vérifier. Elle a sa disposition des règles claires et systématiques puisque Jean-François veut la plus grande régularité possible au niveau de la colorimétrie, du papier, etc...

C'est aussi elle qui s'occupe de rédiger des notes d'intention, qu'elles soient générales concernant l'ensemble du travail, ou pour chaque pièce spécifiquement. Pour se faire, elle est en communication quotidienne avec Jean-François, par mail, afin de ne pas se tromper dans son interprétation. En début de stage, elle le rencontrait en face à face plus régulièrement, le temps d'intégrer les enjeux de sa démarche, progressivement ces rencontres se sont espacées.

Elle effectue aussi beaucoup de recherches, notamment historiques, pour mettre en perspective le travail, ce qui passionne Jean-François à la recherche de ce genre d'informations. Elle lui a par exemple retrouvé l'origine du tapis-papillon qui représente l'histoire entière de la Perse... plutôt juste comme choix fait au hasard, pour une exposition sur la route de la soie !

Au fur et à mesure de sa compréhension des sujets de prédilection de Jean-François, elle avance des interprétations plus personnelles dans ses notes d'intention. Elle soulignait sur ce point le fait qu'il est particulièrement agréable de travailler dans ces conditions car Jean-François est demandeur de nouvelles interprétations plus singulières, de nouveaux points de vue, et ne met pas de hiérarchie dans les visions.

D'autre part, Juliette gère les comptes Facebook, Instagram et Twitter. Par ce biais, je lui ai demandé si elle recevait des réactions, des commentaires, de la part du public. Elle me disait que la plupart du temps les commentaires étaient surtout laudatifs, impressionnés. Retenons une onomatopée généralisante : Whaou ! À ce genre de commentaire, elle répond au nom de Jean-François en remerciant. Dans le cas de commentaires plus élaborés, elle en fait part à Jean-François et parfois lui soumet sa réponse.

Il arrive que certains journalistes passent par ce moyen de communication, soit pour demander des précisions sur le travail, soit pour demander une interview. Dans le premier, cas Juliette

répond directement, dans le deuxième elle organise l'interview selon les disponibilités de Jean-François. Dans ces situations plus complexes, Juliette annonce au préalable qu'elle est l'assistante en charge pour l'Art en Direct, elle ne parle donc plus au nom de Jean-François, ce qui permet d'éviter une confusion possible.

Elle m'a aussi fait part d'un autre moment de rencontre avec le public : elle était présente au vernissage pour le Mois de la Photo à Clairefontaine. Il convient cependant d'être prudent quant à ces informations car ce lieu d'exposition était très difficile d'accès (pas de transport en commun ni de navette) ce qui fait que seul un certain type de public, plus âgé, a pu se rendre sur place. Je dis cela pour expliquer, entre autres, ce dont elle m'a fait part : il y a avait tout au long de l'exposition des QR codes à flasher, renvoyant à des vidéos, des informations, d'autres images. Ce dispositif sensé être interactif n'a pas vraiment fonctionné auprès de ce public peut-être moins habitué à ce genre de technologies.

Concernant le voyage, Juliette n'a pas eu au cours de son stage à organiser un voyage car le seul qui ait eu lieu durant cette période était à Cuba. Celui-ci a été entièrement pris en charge par la galerie Waterhouse. Elle n'a eu qu'à vérifier que les dates concordaient avec les autres engagements de Jean-François. Juliette me racontait que cela n'avait pas été le cas pour son prédécesseur qui avait dû organiser le voyage à Astana, entre prise de billets d'avion et déplacements sur place. Ce voyage avait beau être une commande, ils avaient laissé beaucoup de choses à gérer pour l'agence.

Enfin Juliette gère une partie purement administrative, les factures et la gestion du compte professionnel de Jean-François pour vérifier s'il a bien été payé par les collectionneurs et si le pourcentage a bien été reversé à l'Art en Direct, ainsi qu'aux différents intervenants. Elle s'occupe de faire les factures et les attestations.

II- Bertrand

1 - Parcours professionnel

a - Formation initiale et premier lien avec le monde de la culture et de l'art

Bertrand (58 ans) a fait ses études à Dauphine dans le domaine de la gestion et des finances. Cette première formation est essentielle pour comprendre la suite de sa démarche et surtout ses atouts. En effet, ce que dit Bertrand c'est que, d'une part, il a le même âge que les patrons actuels des grandes entreprises, ils sont de la même génération et possèdent les mêmes codes, les mêmes schémas de pensée, ils ont été éduqués selon les mêmes visions de la société. D'autre part, certains de ses anciens camarades de classe font aujourd'hui partie de cette élite entrepreneuriale et sont autant d'interlocuteurs privilégiés.

Il a été précurseur vers le milieu des années 90 sur toutes les questions concernant le web. Il est progressivement devenu ce qu'il nomme «avocat du web» pour les grands patrons d'entreprise afin de gérer leur e-reputation. À partir de ce moment, il a développé une passion pour les nouvelles technologies, dans ce qu'elles amènent en terme de nouveaux moyens relationnels, de communication, d'échange et d'interactions humaines.

À 27 ans, Bertrand a mené sa première expérience d'exposition au Brésil. Mettant à profil ses connaissances en matière de gestion et de communication, il a décidé de monter une exposition sur la mode des années 60 au Brésil. Pour ce faire, il est allé voir le Musée des Arts-Décoratifs de Paris et leur a demandé de lui prêter leur collection de vêtements de grands couturiers. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le musée a accepté de prêter sa collection à ce jeune inconnu.

L'exposition a été un énorme succès auprès du public et de la presse. Elle a cependant été un échec commercial total. Il en parle comme d'un échec «à l'américaine» et c'est sans le sou mais des lumières dans les yeux et des rêves de grandeur qu'il est revenu en France.

Son exposition a malheureusement rapidement été oubliée par le pays qui l'avait hébergée et quand 25 ans plus tard à eu lieu la grande rétrospective sur la mode au Brésil, cette dernière a été annoncée comme la première exposition sur la mode dans cet État. Cette forme de mépris pour le travail antérieur est probablement ce qui motive son engagement auprès de Jean-François, dans sa volonté de promouvoir et préserver son nom en tant qu'artiste inventeur.

b - Entreprise actuelle

Son entreprise actuelle se nomme KdbPartners. C'est une société de conseil liée à un réseau de blogueurs référents dont le but est la gestion médiatique, à la fois de marques et de personnalités, sur internet. Les trois objectifs promus par la société sont définis comme tels sur le site internet : «protéger la marque dans l'univers des pouvoirs d'influence des réseaux sociaux, construire une ou plusieurs identités numériques neutre ou positive pour servir la ou les marques, capturer une audience bienveillante de dizaines de milliers de personnes qui seront disponibles à tout moment pour relayer un message¹».

Bertrand s'occupe aussi de former un public qu'il nomme «cadres quadra+» à ces nouveaux enjeux afin qu'il puisse protéger efficacement leur image publique en ligne. Il intervient notamment auprès de Fédérations professionnelles, de l'association HEC, et de l'association ForceFemmes. Ses clients évoluent principalement dans le cadre de la finance, des sciences de la vie, des nouvelles technologies et de la mode. Depuis un an, il se consacre principalement au monde de l'art. Sa rencontre avec Jean-François est loin d'y être étrangère.

2 - Rencontre et travail avec Jean-François

a - La rencontre, sa vision du travail de Jean-François

Bertrand a rencontré Jean-François il y a 4 ans, lors d'un vernissage de Jean-François pour le prix Arcimboldo. Il a été immédiatement conquis par le travail et, avec sa spontanéité naturelle, il est allé voir Jean-François pour lui proposer de travailler avec lui. Peu importe les modalités, sans idée préconçue, il voulait participer à cette grande entreprise photographique.

À l'heure actuelle, ils se rencontrent environ une fois par mois, pour déjeuner (le fait que ce soit un déjeuner est important puisque la notion de plaisir fait partie de leur relation, tous deux ne peuvent travailler avec des personnes qu'ils n'apprécient pas). Au cours de ce repas, les conversations sont intenses et riches de nouvelles idées. Bertrand me disait qu'il participe à la création de Jean-François en servant d'infusoire. Jean-François échange avec lui sur l'ensemble de ses nouveaux projets et Bertrand est force de nouvelles propositions par rapport à ses propres rencontres, ainsi que ses lectures, ses recherches personnelles. C'est lui qui lui a, par exemple, suggéré de travailler sur le thème de l'arche de Noé.

b - Mise en place du travail

Bertrand se définit par rapport à Jean-François comme un organisateur. Il ne prend pas la place de l'Art en Direct puisqu'il ne gère pas l'ensemble de sa carrière mais s'occupe de l'organisation au sein de projets précis.

1 Lien : <http://bertranddussauge.name/a-propos-de-lauteur-de-ce-blog/>

Il met à disposition de Jean-François son réseau pour lui permettre de nouvelles expositions et de nouveaux projets. Il s'occupe de vendre l'image et le travail de Jean-François auprès des différents interlocuteurs, afin d'obtenir les outils nécessaires à la réalisation du travail. Dans le cadre du voyage au Brésil par exemple, Jean-François lui a demandé un trajet en hélicoptère afin de réaliser une nouvelle Veduta de la ville, vue d'au-dessus. Le tour en hélicoptère a été obtenu.

Aujourd'hui, Bertrand connaît si bien les enjeux du travail de Jean-François qu'il est à même de lui apporter ce qu'il appelle «le Verbe». Il est capable de théoriser selon un autre point de vue le travail. Ils me racontaient que lors d'une interview en portugais, langue que Bertrand maîtrise parfaitement, ce dernier «traduisait» une phrase de Jean-François en un monologue de plusieurs minutes car pour chaque idée il s'attachait à la développer et l'étoffer.

C'est aussi lui qui s'occupe de certains points administratifs tels que la gestion de droits (dans le cadre des expositions qu'il organise). Dans le cas de Rio de Janeiro, Jean-François a repris de nombreux tags réalisés par le street-artist Jeff Aerosol. Comme les tags en question recouvraient plus de 25% de la surface d'une des images, il est entré en contact avec l'artiste pour savoir si celui-ci acceptait l'utilisation de la représentation de son œuvre par Jean-François. Enthousiasmé par le travail, il a accepté et Bertrand, avec l'accord de Jean-François, compte le remercier avec une épreuve d'artiste. Il essaye aussi d'organiser des rencontres avec d'autres artistes que Jean-François apprécie, dans l'idée de monter par la suite des expositions collectives, ou tout simplement afin de partager des idées et des points de vue sur le monde, discussions fertiles pour de nouveaux projets.

Concernant la rémunération de son travail : Bertrand touche un pourcentage sur les œuvres vendues dans le cadre des expositions et des voyages qu'il organise. Il récupère aussi une petite épreuve d'artiste par voyage.

c - Le voyage

Le voyage dont nous avons principalement parlé a été celui organisé au Brésil. La destination a été choisie par rapport aux contacts que Bertrand avait sur place. Le choix des villes a cependant été discuté longuement entre les deux hommes. Ils se sont mis d'accord sur 3 villes : Brasilia, Rio de Janeiro et Sao Paulo. Ces trois villes ont été choisies car elles ont été tour à tour les trois capitales du Brésil, soit des lieux de densité et des carrefours de civilisations. Cette notion d'échange humain a été comprise par Bertrand qui cherche à provoquer une émulation dans ce rapport aux différentes civilisations. Pour la ville d'exposition, Sao Paulo, l'idée était d'exposer dans la plus grande ville d'Amérique latine, afin de toucher un maximum de gens.

Bertrand a personnellement accompagné Jean-François lors de ces voyages. Il disait en plaisantant que son permis de voyage lui a été délivré par Anne. Celle-ci est protectrice vis-à-vis de Jean-François, d'autant qu'elle connaît parfaitement l'état d'esprit particulier d'inattention dans lequel il est quand il photographie. Elle a vu en Bertrand un côté maternel qui l'a rassurée. Celui-ci prend effectivement en charge la gestion matérielle et temporelle de Jean-François au cours du voyage. Il ne se prive pas pour lui dire de qu'il faut encore continuer à photographier car à côté de ça, il a prévu un fastueux dîner de bonne heure qui remettra l'homme sur pied. On retrouve ici cette notion de plaisir, d'épicurien, qui fait aussi partie du voyage qui ne doit pas se faire que dans la douleur !

Pour revenir sur la notion de temporalité, Bertrand prend aussi en compte la temporalité de production de Jean-François. Il évoque à son égard un proverbe brésilien : «Il faut laisser la poussière retomber au fond de l'aquarium», il ne lui met donc pas de pression quant à l'exécution des images car il sait d'une part le besoin impérieux de l'artiste qui le pousse dans tous les cas à sortir ces images, et d'autre part il sait que cette pression n'amènerait qu'un stress supplémentaire et stérile.

3 - Relation avec le monde extérieur

a - Vision du public

À l'instar de l'Art en Direct, Bertrand possède aussi cette position privilégié d'interlocuteur vis-à-vis du public qui reçoit les œuvres. Il reçoit en particulier des retours du milieu de l'art, entre curateurs, mécènes, galeristes, ambassadeurs et gestionnaires de lieux d'exposition.

Concernant les retours dont il me faisait part, il parlait de leur hétérogénéité marquée : «soit on aime, soit on déteste». La curatrice en charge de Lille 3000 adore le travail de Jean-François, le directeur du Palais de Tokyo déteste. Pas de demi mesure.

Bertrand énonce une conception particulière concernant le public est la suivante : selon lui, tout le monde est artiste conceptuel, au sens où il ne se passe pas un jour sans qu'une personne se passe de conceptualisation du monde qui l'entoure, selon ses propres codes. Pour exprimer cela autrement, on peut dire que nous envisageons tous le monde d'une manière singulière et que c'est là le propre de l'art. À partir de ce concept, Bertrand développe un nouveau projet voué à évoluer au sein d'entreprise à partir des techniques de Jean-François : l'Hypervision.

b - L'Hypervision

Le projet de Bertrand est un projet socio-culturel qui se développe de la manière suivante : il souhaite proposer des séances de travail au sein de l'entreprise autour des valeurs humaines partagées. Il y construirait, à partir des récits des salariés, des formes de nuages de mots à partir desquels il en émergerait un, symbole de l'entreprise. Ce mot serait le point de départ pour trouver une toile qui le représenterait, et par transitivité représenterait l'entreprise. L'équipe choisirait ensuite un objet et la toile serait transcrite selon la technique utilisée par Jean-François pour le tapis papillon.

Il n'est pas question pour Jean-François de produire ces commandes, Bertrand souhaite le faire venir au Brésil afin qu'il forme une classe d'étudiants en photographie à sa technique et que ceux-ci produisent les images en question.

Le but de Bertrand dans cette entreprise, au delà de l'aspect commercial, est avant le tout le fait d'instaurer le nom de Jean-François Rauzier comme inventeur de l'Hyperphotographie notamment à travers la formation de cette classe d'étudiants. Il craint qu'on l'oublie en tant que précurseur de cette technique qui est maintenant réutilisée, réinterprétée, de la même manière qu'on l'a déposé de son idée d'exposition sur la mode.

III - Pierre

1 - Parcours

Pierre, 33 ans, enfance et études à Bordeaux et à l'université Paris Descartes en médecine, vit et travaille à Paris. Pédopsychiatre, il a d'abord travaillé dans un cabinet privé avant de se mettre à son compte dans un cabinet privé en alternance avec un autre psychiatre. Ce n'est pas sur le terrain de la psychiatrie qu'ils se sont rencontrés mais sur celui de la photographie. En effet, en parallèle de sa pratique médicale, Pierre est photographe. Il photographie depuis son enfance, il a commencé lors d'un voyage en bateau de plusieurs mois avec son père au moment de son adolescence. Il a commencé à travailler à l'argentine mais se passionne pour les nouvelles techniques de prise de vue, pour les nouveaux logiciels de montage et d'assemblage des images, et surtout aux techniques de représentations en 3D.

À la suite de ses études de médecine, Pierre a suivi des cours à l'école Normale Supérieure de Paris, au département des études cognitives et au département de l'histoire de l'art. Il réalise en effet un travail de recherche sur la perception des émotions à travers les images, et s'intéresse plus particulièrement au traitement neurologique des informations émotionnelles. Il a formulé son hypothèse de travail à partir d'une phrase de Greenberg disant que la photographie était «le médium le plus transparent». Son travail porte donc sur la lisibilité sensible d'une image et son impact émotionnel selon plusieurs échelles.

2 - Rencontre et relation actuelle

Pierre a rencontré Jean-François lors de son vernissage en 2009 sur les Belles Endormies. À l'époque, il venait de quitter ses études de médecine pour se concentrer sur la photographie, ce qu'il a fait pendant 3 ans. N'ayant pas réussi à enclencher de situation stable, le choix plus raisonnable a été de reprendre ses études. Fort cependant de son expérience créative, on peut supposer que cela a orienté sa démarche en tant que médecin. Il suffit de voir l'intitulé de son sujet de recherche pour n'avoir que peu de doute sur la question.

Mais revenons sur ce moment de rencontre : ils se sont rapidement mis à travailler ensemble. C'est à cette époque que Pierre a créé le site internet de Jean-François, en l'améliorant progressivement afin de le rendre de plus en plus fluide, lorsqu'on navigue dans une image. C'est lui aussi qui a construit un des ordinateurs, il continue encore aujourd'hui à l'entretenir. Pour les nouveaux postes que Jean-François compte acquérir, il lui a cependant conseillé d'aller voir une entreprise spécialisée car il n'a plus assez de temps à y consacrer.

Pierre continue à dénicher pour Jean-François les nouveaux outils qui lui permettront d'atteindre de plus en plus justement son envie d'illusion totale, et aussi, de manière moins laborieuse. C'est lui qui lui a déniché le logiciel Autopano, ce qui a été un gain de temps considérable.

Pierre connaît bien la démarche et l'état d'esprit de Jean-François en tant que créateur. Il me disait par exemple qu'il existait d'autres techniques, probablement plus mécaniques, qui nous auraient permis d'avancer plus vite. Il émet l'hypothèse qu'au fond une course à la vitesse ne serait pas une bonne chose dans la mesure où elle supprimerait cette phase de décantation, de retombée des poussières. C'est en effet au cours de la phase fastidieuse des détourages que l'on repère tous les détails, que naissent les futurs images.

Aujourd'hui, Pierre ne travaille plus à proprement parler pour Jean-François, la relation a évolué vers une amitié et un échange réciproque. Ainsi Pierre continue à dénicher les outils dont Jean-François a besoin, voire qu'il ne sait pas encore dont il a besoin, d'autant que toutes ces techniques l'intéressent pour son propre compte, dans sa démarche de photographe. Il a récemment présenté un de ses amis qui travaille sur la photogrammétrie, technique de reconstitution d'un espace en 3D grâce à une multiplicité des prises de vue (d'où la cohérence avec le travail de Jean-François avec une nouvelle étape de passage de la 2D à la 3D).

Jean-François, qui comme nous l'avons vu n'est pas forcément friand de cette étape de recherche et de découverte (qui de son point de vue le détourne de la production), laisse Pierre fouiller, se former, expérimenter, pour qu'une fois la maîtrise au bout des doigts il lui en montre la quintessence. Il lui laisse à disposition ses ordinateurs qui ont la capacité d'effectuer les calculs nécessaires au montage des images par le logiciel de photogrammétrie. Pour ce faire Pierre ne se déplace pas, il utilise un logiciel qui lui permet, à distance, depuis son PC, de contrôler l'ordinateur sur lequel je travaille habituellement, et l'utiliser comme si c'était le sien. Plusieurs fois au cours du stage j'ai pu retrouver des images dont les calculs avaient été lancés dans la nuit.

On est donc dans une relation de partage aussi bien sur la technique que le sens du travail, que le fond des images.

CHAPITRE 4 : LE VOYAGE

I - Retour historique entre le Grand Tour et les orientalistes

Mon but dans cette partie n'est pas de faire un récapitulatif historique exhaustif de ces deux pratiques, mais plutôt de mettre en lumière les points qui me permettront par la suite de créer des ponts ou de mettre en avant des ruptures avec nos pratiques contemporaines.

1 - Les orientalistes

À quoi rime l'Orient ? Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir le coucher du soleil.
- *Orientales*, Victor Hugo, 1829

a - Des témoins de l'histoire

Les peintres orientalistes sont considérés comme des témoins d'une histoire de conquête et de prise de pouvoir. Les voyages en Orient ont commencé à s'instaurer au moment de la campagne de Bonaparte en Egypte. À cette époque, le Moyen-Orient est au centre des conversations. On assiste d'une part au déclin de l'Empire Ottoman, et les processus de colonisation se mettent en place. Ils sont invités par les différentes expéditions à se joindre au mouvement afin de rendre compte des victoires glorieuses des colonisateurs de l'Ouest sur ces peuples du Sud. Ils accompagnent donc les missions militaires afin de rendre compte de l'actualité des conquêtes en images une fois retournés en France.

Les artistes sont donc invités par les militaires qui deviennent de nouveaux mécènes, et dont l'intérêt est sans aucun doute orienté. Ils subissent donc le rythme imposé par la marche militaire et les déplacements stratégiques des soldats. Christine Peltre rend compte de ces contraintes de l'artiste dans son livre *L'atelier du voyage*.

À cette facette historique se mêlent des recherches d'ordre ethnographique, philosophique et picturale. Ils seront cependant jugés comme les témoins à demi aveugles de l'impérialisme au nom d'une impartialité de l'art.

b - Les artistes

L'intérêt pour l'Orient se développe à cette époque dans toute l'Europe de l'Ouest, avec une prépondérance pour les pays les plus colonisateurs comme la France et l'Angleterre. On remarque que cet attirance est présente chez les artistes quel que soit le courant artistique auquel ils appartiennent. Ces grands lieux apparaissent comme un nouvel El-Dorado pictural, l'Orient est le lieu de fantasmes et de rêves.

Les artistes sont si présents sur place que Charles Gleyre, artiste peintre suisse, dira : « On ne sait plus où aller pour éviter la société des peintres. Ils m'ont gâté mon Caire ». Cette concentration de personnes cherchant à représenter le monde qui les entoure a une influence sur la manière dont ils le représentent. Peu à peu ils s'éloignent de la vérité des paysages qu'ils ont sous les yeux pour former une sorte de consensus pictural apprécié dans leurs pays d'origine. Palmiers et murs blancs se mettent à faire partie du cahier des charges de la peinture orientaliste, au même titre que les esclaves lascives, les hammams et les vues du Sphinx. Certains tentent par conséquent de trouver de nouveaux horizons encore vierges, encore non représentés par le monde occidental. C'est ce qui poussera un artiste comme Fromentin à quitter Alger pour se rendre à Biskra afin d'essayer d'y trouver les véritables paysages de l'Orient.

On commence donc à assister à la fois à une déformation de la réalité mais aussi à un changement de point de vue esthétique. En effet, très présente aux Salons de peinture du début du XIX^{ème} siècle, la peinture orientaliste est la source de grands débats sur l'esthétique. Jugée par certains merveilleuse, elle est aussi beaucoup décriée pour la facilité des sujets, l'aspect séducteur des représentations ainsi que leur futilité (que faire d'une odalisque à côté de la grande peinture d'histoire ?!) L'orientalisme permet donc un chamboulement dans les hiérarchies entre les genres de peinture.

Delacroix est un exemple particulièrement marquant au sein de ce groupe de peintres. Il pousse sa volonté de représentation de ce monde en réinventant sa peinture. Il invente notamment la technique du flochetage afin de pouvoir représenter la lumière dans les tissus moirés.

c - Caprices et voluptés

Les peintres ne se rendent pas en Orient simplement pour accompagner de riches mécènes. L'Orient devient le lieu de tous les imaginaires, de tous les possibles. On commence à voir se développer la fièvre de l'Exotisme. Les artistes sont comme envoûtés par les couleurs, hypnotisés par la chaleur, éblouis par la blancheur du sable et des murs. Dans ce nouveau monde propice à la poésie sensuelle, Delacroix parle d'enflammement, qui se ressent jusque dans les chatoiements de sa peinture. Alors que beaucoup sont partis à la recherche d'un dépaysement, à la recherche de nouvelles perceptions, leurs sens sont brouillés, flous, aveuglés par un monde qui leur est si étranger.

Il y a pour eux une forme de retour aux origines, ils cherchent le primitif et l'authentique. Je parle de retour aux origines pour deux raisons. D'une part, ces nouveaux paysages deviennent autant de prétextes pour repenser les grandes épopées bibliques en les représentant sur leurs terres arides d'Égypte pour Moïse par exemple, et non dans les bocages français. D'autre part, réalité et rêve se mêlent à nouveau et je suis tombée sur une phrase de Delacroix disant, face aux vêtements amples et blancs immaculés que sont les haïks et les burnous, que Rome n'est plus dans Rome, en faisant un parallèle entre ces tenues et les tuniques romaines.

Ce mysticisme qui se crée autour de ces voyages et de ces nouveaux territoires, les débats suscités, amènent le théoricien Edward Saïd à formuler l'hypothèse suivante : l'Orient serait une invention de l'Occident. L'image que nous nous représentons de l'Orient aurait été en partie construite à partir de ces images hypnotiques ramenées par des peintres sous le charme d'un ailleurs. Fièvre d'une quête, fièvre de l'exotisme.

C'est probablement ce dernier point qui me fait tant penser au travail de Jean-François, dans une ré-appropriation d'un monde, non pas pour en rendre compte fidèlement, mais pour en transcender la beauté et la mettre au service de son art. Il n'est presque plus question de ce qui est perçu mais de la manière dont cela est perçu et de l'influence que le milieu a sur le récepteur privilégié qu'est l'artiste. Nous serions donc bien dans des mondes inventés selon une idée de la beauté dont parle Victor Hugo.

2 - Le Grand Tour

a - Historicité

Le terme de Grand Tour apparaît dès le XVII^{ème} siècle dans le livre *Italian Voyage* de Richard Lassell. Il ne sous-entend cependant pas les mêmes principes et n'obtient sa connotation actuelle qu'au cours du XVIII^{ème} siècle. En une phrase, il s'agit d'un tour d'Europe organisé afin de former une élite de jeunes gens principalement des hommes, issus des plus hautes classes de la société européenne, et généralement de la Cour. L'éducation de l'époque se concentrait particuliè-

rement sur les humanités grecques et romaines et c'était là une manière de revenir aux sources, sur les traces de ces civilisations qui avaient fondé ces concepts de vie et de pensée.

Le voyage précisément en Italie a été favorisé à partir de 1620 par l'essor de la guerre sur le continent, ce qui rend impossible les longs voyages continentaux. Le Grand Tour se concentre alors sur quatre villes principales : Paris, Rome, Vienne, Londres.

b - Raisons du voyage

Les raisons du voyage sont aussi diverses que les pratiques et les parcours sont hétérogènes. Comme je le disais, il y a tout d'abord l'attirance pour *un lieu idéal de souvenirs de l'Antiquité romaine*¹. Cela est d'autant plus attisé qu'à cette époque on redécouvre les villes ensevelies telles que Pompéi. Cette jeunesse se passionne alors pour la redécouverte de ces civilisations et de leur fonctionnement quotidien figé par la lave.

D'autre part, le voyage est pensé comme une école de vie, dans leur présent. On y apprend «la diversité de tant d'autres vies» selon les termes de Louis de Jaucourt, médecin, philosophe et encyclopédiste français. Il est question de lutte contre les préjugés entre les peuples, on parle alors d'instruction d'utilité générale par cette rencontre de l'autre et on suppose par prise de distance par rapport à ses propres idées et pratiques. En devenant de plus en plus utile, le voyage s'organise et des méthodes de voyage apparaissent comme le texte *Voyageur naturaliste* de Ferdinand de Saussure.

Au delà de ce bel idéal, il s'agit avant tout de former ces jeunes gens à un goût de Cour, à une certaine forme de sociabilité issue de cette morale de la noblesse. C'est ce que mentionne Jean Boutier² :

La découverte, ou l'apprentissage des différences constitutives de l'espace européen cède souvent le pas, face aux risques d'un « cosmopolitisme relativiste », au renforcement des « vertus » nationales.

Il s'agit donc avant tout d'une expérience mondaine dans la mesure où ils restent la plupart du temps entre eux sans vraiment se confronter aux populations. En effet, il semblerait qu'on ait eu à l'époque peur de ce que Gilles Bertrand appelle le « choc émotionnel italien ». D'où vient-il ?

Ces jeunes gens sont baignés d'histoire et de mythes, tirés des premiers récits de voyages, des revisites de l'Antiquité par les artistes, et de leurs lectures des philosophes romains. Le contact avec la réalité de la société italienne de l'époque est pour eux un choc, une confrontation brutale avec toutes les images qu'il s'étaient faites de ce pays. Cela remet en cause leurs conceptions et les fantasmes qu'ils s'étaient construits. D'où l'interrogation soulevée par Gilles Bertrand : pourquoi ces voyageurs cultivés se déplaçaient-ils ? Pour découvrir le monde ? Où plutôt pour aller chercher ce qu'ils connaissaient déjà ? La peur de l'Autre se fait sentir, la peur de l'inconnu. Afin de ne pas les laisser démunis, des guides de voyage fleurissent, contenant des exemples de conversations stéréotypées sensées leur éviter tout inconvenance.

c - Les artistes

Où sont donc les artistes dans tout ça ? Ils sont souvent les accompagnateurs de ces riches mécènes. Si ce voyage est d'abord une expérience littéraire, qui se fait à travers les récits de voyage et la constitution d'un imaginaire du voyageur, les peintres, bien qu'un peu plus tardifs, ne sont pas en reste. Leur attention se porte principalement sur l'Italie et ce pour une raison simple : la redécouverte des grands maîtres de la peinture de la Renaissance. C'est pour eux l'occasion de copier les

1 Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité*

2 Jean Boutier, *Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses (XVI^{ème} - XVIII^{ème} siècle)*

toiles, les observer et par ce biais acquérir de nouvelles connaissances, maîtriser la peinture, le dessin, la lumière et la couleur. Cette formation est pour eux une manière d'apprendre à voir la beauté de l'Antique. C'était donc pour eux aussi une éducation au bon goût.

J'ai été particulièrement touchée par la biographie romancée de Fragonard par Sophie Chauveau où elle retrace les différents voyages du peintre en Italie, notamment ceux où il accompagne l'abbé Saint Non et Hubert Robert. Ce récit est révélateur de plusieurs choses : d'une part les artistes qui partaient avec des mécènes leur devaient tout, c'est-à-dire que l'on considérait que toute leur production au cours du voyage appartenait au mécène qui en contrepartie payait sa formation et donc sa capacité à utiliser ces nouvelles techniques par la suite, pour son propre compte.

D'autre part, Sophie Chauveau nous fait part du choc que Fragonard a ressenti en Italie. Il semblerait que les peintres aussi étaient en émoi devant tant de beauté et que celle-ci avait un effet aussi constructif que dévastateur selon les cas. Elle racontait par exemple que pendant des semaines Fragonard n'a pu toucher un pinceau, toute sa créativité était annihilée. En fait, cela est à mon sens révélateur du poids moral impliqué par ce voyage. Il place le jeune voyageur dans une posture qu'il se doit de tenir, le jeune homme de Cour doit être bien vu, le peintre doit produire. Et ces contraintes sont parfois si fortes au sein du personnage qu'elles l'empêchent d'avancer, et cela est surtout vrai dans un espace comme celui de l'Italie où le poids de l'histoire est déjà fort, présent dans les pierres et l'air qu'il s'y respire.

Peut-être que moi aussi, j'avais envie de me confronter à mon rêve d'Italie. En tout cas, cette aspiration pour les beautés cachées des peintures de la Renaissance, pour cet Antique civilisateur, je l'ai senti. Il y a une forme de violence qui est peut-être celle de l'évidence. Évidence de la beauté et de la force face à laquelle il ne faut pas se décourager, c'est ce que disait Fragonard quand il soupirait qu'il ne pourrait jamais atteindre les grands maîtres. Il ne s'agit donc pas de s'y confronter, mais d'y puiser une force, de décaler sa manière de voir, et Fragonard inventa le jaune.

II - Nos manières de voyager

1 - Jean-François

a - Origines

Je me suis demandée comment Jean-François avait commencé à voyager, comment son système s'était mis en place. En effet, aujourd'hui un déplacement peut aussi bien être financé par un pays qui souhaite « se voir en Veduta de Jean-François », qu'une galerie désireuse de monter une nouvelle exposition. Nous reviendrons sur les moyens actuels de Jean-François mais avant tout parlons de son premier voyage en tant qu'artiste-photographe pleinement assumé, ou plutôt conscient.

Il en parle comme une forme de voyage initiatique, comme d'une révélation. Ce voyage c'est celui de la Toscane, où Jean-François a pleuré devant les larmes de soleil qui viennent lécher les tours de San Gimignano, qui viennent caresser les champs environnants. N'est-ce pas là une des premières inspirations pour ses Babel ? Et c'est sans aucun doute ce qui l'a amené à nommer sa première série d'un nom italien : Vedute. À voir les tours se planter dans les nuages prêtes à s'écrouler, peut-être qu'il les a transcendées dans des images de structures précaires et bancales, cherchant à toujours monter plus haut comme l'effervescence intellectuelle et la folie humaine.

C'est dans ce village qu'il s'est dit que, en tant que précurseur de cette forme d'art numérique (il était devenu MagicJF pour le studio de publicité tant ses capacités de retouche et de montage impressionnaient et surprenaient), il se devait de retranscrire cette beauté dans son intégralité.

Jean-François rassemble et ramène la beauté dans un même et unique champ de vision qui à l'inverse d'aplatir et de simplifier, donnerait une vision d'ensemble et de globalité d'une entité.

Aujourd'hui la machine de Jean-François est beaucoup plus rodée puisqu'il n'organise plus rien de lui-même. On est presque dans une forme d'investissement, de commande, où le pays, la galerie, met tout en œuvre pour recevoir l'artiste et l'amener dans certains endroits sélectionnés. En effet, Jean-François ne choisit plus les lieux qu'il visite, il est accompagné d'un guide en permanence.

Cette pratique est à double tranchant car cette visite guidée est forcément orientée. Je pense notamment à son voyage au Kazakhstan Il est certain que seule la face polie de la pierre est montrée. Cependant, cet accompagnement lui permet aussi de rentrer dans certains lieux secrets, de photographier là où le commun des mortels se fait refuser le cliché comme au couvent des Capucins de Rome, que Jean-François a malicieusement intégré dans son ossuaire de la Babel selon Joos de Momper. Ce qui est drôle c'est que je me suis justement rendue sur ce lieu un mois avant d'avoir l'entretien pour le stage et que j'avais enragé de ne pouvoir compter que sur ma mémoire pour reproduire le décor macabre de ces cryptes. En même temps, comme il n'y a aucune représentation des caves sur internet, l'effet est d'autant plus prenant...

Cette question de l'implication presque politique dans le fait de volontairement se laisser guider a d'abord été pour moi un point de réflexion. D'une part, je ne suis pas adepte des voyages organisés, j'ai toujours l'impression que justement on cherche à me cacher quelque chose. D'autre part, c'est très éloigné de ma propre pratique, où je cherche à questionner l'histoire d'un lieu, le démasquer, prendre le temps d'y revenir. Mais il est toujours question de changement de point de vue.

Je ne cherche bien sûr pas la même chose que Jean-François et nos méthodes de voyage sont à l'image de nos pratiques artistiques, mais aussi de nos sujets. Si je cherche les décors, Jean-François recherche l'architecture, les bâtiments, les bibliothèques, les moulures, les recoins des caves et les renforcements des débarras de musées. Sans guide il ne rentre pas, il n'a pas l'autorisation. Sans guide il ne se serait pas retrouvé seul dans Sainte Sophie à Istanbul avec rien pour obstruer la lumière entre son objectif et les coupes.

Les galeries dans certains pays appellent Jean-François presque au dernier moment. Pour le cas de Cuba par exemple, celui auquel j'ai personnellement assisté, Jean-François a commencé à nous en parler un mois avant, comme quelque chose d'hypothétique, qui se mettait en place. Ce n'est qu'une dizaine de jours avant son départ qu'il nous a donné ses dates précises, que lui-même venait de recevoir. Il a donc tout laissé en suspend le temps de partir une semaine récupérer un maximum de clichés.

b - Un voyage différé

Je lui ai demandé si ces voyages réguliers tout autour du globe n'étaient pas source de fatigue, sachant que le jour même de son retour de Cuba il était déjà sur le front pour démarrer les assemblages sur le logiciel Autopano. Plusieurs paramètres déjouent cette fatigue. D'une part, Jean-François essaye au maximum de prendre l'avion en classe Business. Cela lui permet de véritablement dormir et donc d'enchaîner directement sans trop souffrir du décalage horaire. Il faut aussi dire qu'avec ses recherches incessantes et son appétence au travail, ses horaires ne sont pas forcément très réguliers même au cours de sa vie parisienne donc c'est aussi une forme d'habitude de la dés-habitude. D'autre part, il y a bien sûr l'excitation du travail nouveau, des nouvelles images à créer.

Au cours de son séjour, Jean-François garde l'œil rivé sur son objectif, il prend un maximum

de clichés, tout doit être enregistré. Il court partout. C'est une course contre la montre pour ne rien oublier. Et puis il y a les surprises. De la même manière qu'il n'a aucun préjugé sur les images qu'il va créer, les formes qui vont surgir, il ne sait pas ce qu'il va photographier. Comme il n'organise pas précisément le voyage, il ne se figure pas les lieux au préalable et du coup leur découverte est totale.

Parfois certaines choses inattendues attirent son regard. Il me disait par exemple qu'il avait photographié les plus beaux arbres de sa vie à Los Angeles, au milieu de la ville. Cette série de clichés ne pouvait pas se prévoir et les mécènes devront faire avec. C'est à mon sens l'expression d'une liberté par rapport à son système de voyage pré-financé qui pourrait l'entraver. Il le prend comme une chance, une opportunité. Il avait refusé d'être photographe de guerre au début de sa carrière pour se lancer dans la publicité et être auprès de sa femme avec qui il venait de se marier. Aujourd'hui il continue sur cette lancée de décrire le monde autrement, dans ses aspirations et ses vanités comme dans son image de Versailles, sans pour autant se rendre sur le terrain au milieu de la boue et du sang.

Si Jean-François ne sait pas à l'avance ce qu'il va photographier, il ne sait pas plus ce qu'il a déjà photographié. Comme la plupart de ses clichés ne sont visibles dans leur cohérence qu'une fois passés par Autopano, chaque soir il se contente de les transférer sur son ordinateur. À ce geste, il en ajoute un autre qui est à mon sens d'une violence terrible à réaliser au cours du séjour même. Il formate chaque soir sa carte SD. Plutôt que d'en avoir une dizaine, ce qui lui permettrait d'avoir une copie de secours en permanence, il ne fait que copier sur son ordinateur et formater. Et là dessus, quand je lui faisais part de mon ressenti vis-à-vis de cette action que je serais incapable de faire « à chaud » de cette manière sans avoir l'impression d'écraser le travail à peine réalisé, il me confirmait son intention d'acheter de nouvelles cartes. En attendant, cela faisait déjà deux voyages qu'il travaillait sans filet.

C'est peut-être là un des paradoxes de l'artiste, une forme de manque de pragmatisme, ou plutôt un détachement vis-à-vis de ces questions matérielles. Certes il faut le faire, il faut se déplacer jusqu'au magasin, il faut acheter la carte etc... Mais là tout de suite une image l'attend encore, une retouche, un détournement d'un sublime bâtiment des années 50 à Cuba... Non pas qu'il méprise ces questions, mais elles sont une source de déconcentration par rapport au travail. Je me retrouve dans ce comportement, à devoir par exemple m'arracher à la toile sur laquelle je travaille pour aller chercher un tube de peinture au bout de la rue. Je repousse, je recule le moment fatidique où il faudra que j'y aille sans pouvoir faire autrement. Certes il y a l'obligation, dans ce cas je ne peux pas continuer ma toile sans cette couleur, mais auparavant j'ai fait en sorte de travailler sur tout le reste pour laisser cette zone. Je repousse, et je pense que Jean-François repousse, de peur de perdre le fil, que ce soit encore plus dur de s'y remettre, de peur que cet effort supplémentaire pour rentrer de nouveau dans l'action créatrice soit nuisible.

2 - Claire

Claire a commencé à voyager il y a quelques années, en 2013, dans le Nord de l'Europe. Elle a d'abord réalisé un voyage en Finlande en passant par le Danemark et les Balkans, un autre au Kazakhstan, le suivant au Kirghizistan. Son prochain voyage sera un retour au Kazakhstan et cela marque un changement, une évolution fondamentale dans sa pratique.

En effet, pour ses premiers voyages, Claire a mis en place un système à l'opposé de celui de Jean-François. Le contrat est simple : une tente, un billet d'avion qui dépose à un endroit, un autre qui ramène en France depuis une autre ville. Entre les deux, un voyage entre l'aventure de Jules Verne, et l'errance, le pouce en l'air pour avancer plus vite, les sangles du sac qui s'enfoncent dans les épaules. Pas d'hôtel, pas de petit déjeuner continental, la rencontre à l'état brut et des moments de grâce quand un homme qui vous a pris en stop, qui ne parle que kazakh, vous invite à dîner le

repas gargantuesque préparé par sa femme. Claire vit le voyage de manière extrêmement libre, on pourrait presque dire à fleur de peau. Elle cherche à être en contact avec une réalité totale.

Jusque là, elle ne se renseignait que très peu sur les lieux qu'elle allait visiter, l'idée étant d'arriver avec un regard le plus vierge possible de tout préjugé et de se maintenir dans cet état de découverte.

Son dernier voyage en date au Kirghizistan a changé en partie son regard sur sa propre production. Elle s'est rendu compte sur place qu'elle n'était pas forcément à l'endroit où elle avait envie d'être puisqu'elle sentait une forme d'appel, celui de retourner au Kazakhstan pour travailler sur la mer d'Aral. C'est ce qu'elle compte faire cet été. Je lui demandais si dans ces conditions, maintenant qu'elle a choisi un sujet d'étude particulier, un sujet précis, elle allait prendre plus de temps pour se renseigner sur les questions géo-politiques, sur l'histoire, sur les hommes qui vivaient dans cet espace, etc... Elle ne souhaite toujours pas pousser ses recherches avant le départ. Même si son sujet est devenu plus précis, elle tient à garder une forme d'innocence du regard. La phase de recherche se fera donc dans un deuxième temps.

Concernant les conditions de déplacement, il n'y a pas de changement à ce niveau là. Claire part toujours en sac à dos - tente - réchaud. Il y aura probablement une autre partie d'errance, mais le temps consacré sur le site de la mer d'Aral sera supérieur à celui du déplacement, on est donc bien dans un changement conceptuel de pratique et de mode de voyage.

Ses préparatifs actuels mettent en lumière un autre point, lié à son intérêt pour le Kazakhstan. Ce qu'elle aimait dans ce pays c'est qu'il était encore préservé d'une forme de mondialisation à outrance, elle y sentait un dépaysement. Or entre son premier départ et celui qu'elle est en train de préparer, elle se rend compte que c'est devenu un pays beaucoup plus touristique et elle craint de ne pas retrouver les sensations et les images du premier voyage. Elle ressent donc aussi la nécessité de partir vite afin de rendre compte d'un lieu et d'un temps voués à disparaître d'ici peu et c'est là le fondement d'une pratique documentariste.

3 - Jade

Le voyage a toujours fait partie de ma vie, petite je suis allée à l'autre bout du monde avec mes parents, nous avons vécu en Europe de l'Est, mais je fais une distinction entre ces voyages réalisés en bonne touriste et ceux que j'ai effectués en tant qu'artiste. Le regard et les intentions ne sont pas les mêmes, même si je pense que les premiers ont formé une envie, un goût, pour la recherche de nouvelles cultures, ou plutôt pour les liens et les similitudes humaines entre différentes cultures.

Avant le Projet Romain, j'avais voyagé à deux reprises en ayant vraiment en tête une notion de production. La première fois, je suis allée à Pompéi. Je voulais aller y photographier les ruines pour ensuite les intégrer à de grandes compositions infernales¹. Il y a dans ce voyage les prémices de ce que j'ai mis en place à Rome, notamment dans cette recherche d'une civilisation antique sur laquelle est basée notre société contemporaine.

Le second voyage a été au Mexique. L'organisation a été très différente puisque je suis partie dans le cadre des Beaux-arts donc en groupe avec des professeurs qui étaient sensés nous organiser le séjour. Une fois sur place nous nous sommes rendu compte que tout était à faire et cela a été organisé un peu en catastrophe, heureusement armée de mon routard et des quelques recherches préalables (principalement concernant les lieux insolites de la ville pouvant potentiellement servir de futurs décors à des toiles). Outre les lieux exceptionnels, ce voyage a surtout été pour moi une remise en cause de mes croyances, par rapport à ma manière de voir le monde et d'envisager ma

1 Voir la série de mes Sextines, je voulais les transposer dans les ruines de Pompéi

pratique. Je me croyais baignée, issue du baroque, c'était avant d'en comprendre les fondements à Mexico, quand le baroque devient vie, quotidien, manière de penser.

Il s'est aussi passé quelque chose d'étrange dans cette ville à l'autre bout du monde : je me suis sentie fondamentalement chez moi. Cette proximité a permis de créer rapidement un terreau commun de communication et d'échange à la fois sensiblement et conceptuellement.

Le dernier voyage qui d'ailleurs s'est décomposé en 3 aller-retours a été celui du Projet Romain dans la ville éternelle. Je m'y suis préparée pendant 6 mois, afin de trouver les lieux, organiser les idées, mieux comprendre ce que je voulais y dévoiler. Le premier séjour a été un repérage des différents espaces où j'allais ensuite réaliser mes images aussi bien photographiées que filmées. Le deuxième a été la réalisation de ces images après écriture des scénarii à Nantes. Le troisième sera la tentative de montage d'une exposition à Rome. Je dis tentative car je me suis rendu compte de la difficulté de l'entreprise qui ne passe pas par les schémas classiques de reconnaissance du travail. C'était un peu utopique de ma part d'arriver avec mon projet en pensant qu'on allait m'écouter. Si les personnes que j'ai rencontrées sur place sont emballées par le projet, il n'en reste pas moins que je suis trop jeune, trop inexpérimentée pour qu'il puisse prendre le risque de parier sur moi, surtout dans une ville comme Rome où malgré la villa Medici, l'art contemporain est relativement absent.

Ce dernier projet a été financé de plusieurs manières. J'ai reçu d'une part deux bourses de la mairie de Nantes (suite à une étude du dossier et un passage devant un jury), la première pour partir et la deuxième pour réaliser les pièces et les exposer à Nantes dans un des espaces de la ville (pour lequel mon dossier est en cours de validation). D'autre part, j'ai été soutenue par une association nantaise, l'Eclectic qui finance une part du troisième voyage. L'école des Beaux-arts m'a soutenue en me prêtant du matériel photographique et en mettant à ma disposition les bancs de montage vidéo. J'ai financé personnellement le reste. On voit donc dans cette énumération que de nombreuses personnes m'ont permis de réaliser au mieux ce projet. Les seuls qui ont refusé sont les membres de l'Institut Français de Rome qui ont fait en sorte de bloquer ma demande de bourse auprès du central de Paris alors que la directrice de l'Institut Français à Nantes soutenait avec force le projet.

4 - Le point de vue d'Anne

Comme évoqué précédemment, Anne avait une grande pratique du voyage avant de commencer à partir dans le cadre du travail de Jean-François, « C'est probable que je n'aurais pas voyagé, pas choisi ce fonctionnement », me disait Jean-François, « si je ne voyageais pas déjà. Sinon je serais resté à Paris. J'aurais fait Paris ». Enfin...il l'a fait quand même !

C'est elle qui a organisé leur tout premier voyage, celui en Italie, en Toscane et à Venise. C'est donc non seulement par sa présence, son influence, mais aussi ses prises de décision que Jean-François s'est retrouvé au bon endroit pour devenir artiste. Je dis cela au sens où il était déjà assez avancé, notamment avec ses recherches sur Photoshop et son aspiration à devenir artiste à travers l'exploration du photomontage, pour recevoir le monde qu'il découvrait, baigné par la lumière si particulière d'Italie, pour que l'alchimie opère et qu'il comprenne que ce qu'il cherchait était de condenser toute la beauté d'une ville sur une même image.

Ces deux voyages ont été les derniers véritablement organisés par Anne. À partir de là, la machine s'est mise en route et les commandes ont afflué. « Peut-être que la chose qui me dérange finalement c'est qu'on ne fait plus ça pour rien » disait Anne « maintenant il y a un but, on ne se balade plus simplement le nez au vent ». La notion d'obligation et de responsabilité, d'engagement vis-à-vis du commanditaire est maintenant un nouveau paramètre du voyage.

Anne continue cependant à chercher à organiser une partie du voyage. Sa méthode est tou-

jours la même, elle achète au moins deux ou trois guides différents, le Cartoville, et elle essaye de se renseigner au maximum sur l'endroit où ils sont invités. Elle est ensuite force de propositions, pour des musées, des endroits particuliers, insolites.

Une fois sur place, Anne aime arpenter la ville à pied, elle aime ce rythme de la marche pour découvrir. Du coup, Jean-François et elle, souvent accompagnés d'un guide qui sert plus de sésame pour les entrées des différents lieux prestigieux dans lesquels ils sont invités, que de guide à proprement parler, se baladent au fil des rues. Si Jean-François voit les pierres, elle voit la chair. C'est elle qui lui indique les scènes de vies, de rues, qui lui échapperaient systématiquement autrement.

Du point de vue pratique, Anne n'est pas invitée au même titre que Jean-François. Si elle partage la chambre d'hôtel, c'est elle qui paye son billet d'avion pour se rendre sur place. Elle me précisait aussi qu'ils ne sont pas complètement pris en charge puisque c'est eux qui se débrouillent notamment pour manger. L'exception a été le cas d'Astana où ils étaient conduits d'un endroit à un autre en voiture, ils revenaient à l'hôtel pour manger et repartaient escortés. Si le folklore de l'arrivée et du départ à Astana par la porte diplomatique de l'aéroport a son charme, le côté escorte et surveillance beaucoup moins. Elle déplorait le fait qu'ils n'ont par exemple mangé que de « la bouffe d'hôtel », et que dans ce cas le côté « mission artistique » s'est fait trop sentir. Cela est d'autant plus vrai qu'elle souhaitait se rendre à Almaty voir la ville a priori beaucoup plus belle qu'Astana, mais la prolongation du séjour demandait de rester sur place 4 ou 5 jours de plus et Jean-François ne pouvait se le permettre en raison des délais de production attendus par les mécènes d'Astana.

On voit ici que le couple est dépendant et contraint par les commandes. C'est à la fois un potentiel énorme de découverte, mais aussi un sujet de frustration. Il y a un peu ce sentiment de survol. Anne sait par exemple qu'il y a très peu de chance qu'elle retourne au Kazakhstan et donc qu'elle voit Almaty. Il y a donc le regret d'avoir approché la ville à quelques centaines de kilomètres pour finalement ne pas la voir. La frustration naît du fait que ces choix sont plus ou moins imposés par les contraintes liées à la production des images plastiques.

Comme ils n'ont pas le temps de voyager dans d'autres cadres que ceux des voyages-production, un certain nombre d'idées reste en suspend dans la tête d'Anne. Elle rêve par exemple d'aller voir l'Écosse et l'Irlande.

Elle avait tout particulièrement apprécié la période de réalisation de la balade de Paris. Ils ont passé de longs moments à se balader dans Paris tous les deux pour réaliser les clichés. Il y avait du coup dans ce moment passé ensemble, un goût de voyage à domicile, d'exceptionnel au sens qui sort de l'ordinaire. Les codes du voyage étaient présents : l'appareil photo, le temps passé ensemble, le rythme du déclencheur, la marche. Je pense qu'Anne attend impatiemment que Jean-François se décide à faire la Rive Gauche !

III - Le Divers

1 - Pistes de continuités/discontinuités

Revenons maintenant à cette notion d'orientalisme. Je me suis demandée si Jean-François pratiquait une nouvelle forme d'orientalisme dans cet attrait pour l'étranger.

Je me suis tout d'abord concentrée sur la manière dont les peintres partaient. Si le Grand Tour du côté de Rome se faisait de manière relativement autonome par cette élite fortunée, le voyage en Orient ne pouvait se faire que dans un système de mécénat. Christine Peltre dans son ouvrage recense un certain nombre de témoignages précis de ces artistes partis accompagner de riches

marchants, des nobles, nos futurs entrepreneurs, commerciaux et galeristes. Ce qui m'a frappé c'est qu'à l'instar de Jean-François, ils font tous état d'une forme de frénésie, il devaient toujours aller plus vite, se dépêcher, passer d'un endroit à un autre, en gribouillant sur un morceau de papier la forme d'un bâtiment ou d'un arbre, poursuivre le guide ou le mécène d'un bout à l'autre du pays, des pays, de la route.

Le résultat de cette frénésie est cependant très différent de celui de Jean-François et cela résulte du changement de façon de figer l'image de l'étranger. D'une part le croquis fait appel à la mémoire, le peintre du XIX^{ème} devra se souvenir de ce qu'il a entraperçu entre deux nuages de poussière. Jean-François, avec la froideur et la vérocité de la photographie enregistre de manière brute. Mais rassurons-nous l'illusion est encore de ce monde.

Chez les orientalistes cette tromperie se trouve partout. Christine Peltre mentionne à plusieurs reprises le fait que les peintres inventaient des paysages susceptibles de passer pour orientaux, qui correspondaient à l'image attendue en occident de ce que devait être un paysage de désert, quitte à y rajouter des palmiers sans oasis, cela importait peu. Il faut aussi corréliser cela au fait que les peintres se contentaient de gribouiller sur leurs genoux les formes qu'ils avaient devant eux. Or leurs mains étaient plus habituées à représenter les feuilles charnues des platanes et les formes allongées des cyprès que les angles secs et les épines de la végétation maigre et ocre du désert.

Dans la précipitation, j'é mets l'hypothèse que la main à tendance à reproduire le geste qu'elle connaît, elle appuie sur le crayon d'une certaine manière et le peintre n'avait pas le temps de corriger, d'aller à l'encontre de ce qu'il avait déjà mis tant d'années à maîtriser. Il y a presque une forme de nécessité d'ensauvagement du dessin dans cette pratique orientaliste au sens où la main et l'œil ont été domestiqués par une certaine manière de dessiner, de peindre, de représenter, et il faut maintenant désapprendre pour pouvoir envisager de nouveaux paysages et rendre sur le plan l'émotion qu'ils dégagent. Au delà de cette hypothèse, une autre plus rationnelle serait la suivante : il fallait donner aux spectateurs des indices reconnaissables pour que ceux-ci se sentent un peu plus rassurés dans ces paysages arides.

Par rapport aux scènes de vie, la différence réside dans le fait que les scènes photographiées ne sont pas construites comme l'image peinte, l'homme qui parle à son chien ou la grand-mère à son balcon regardant d'un œil désapprobateur Jean-François, n'étaient pas prévus, il y a certes un certain glissement lié au montage, par le fait d'ajouter des personnages. Mais finalement ce sont des scènes entières qui sont rajoutées, elles sont donc simplement décalées d'un espace à un autre. On peut donc dire que s'il n'y a pas de pose des modèles pour l'œil de l'artiste, il y a mise en scène, utilisation de la ville comme décor.

Mais on peut aussi y voir un prolongement de la pratique des peintres orientalistes, je pense par exemple à la vue de marché d'Alexis de la Hogue, où les personnages sont précisément dispersés dans l'espace, reprenant très certainement des croquis préparatoires. On ressent cette recherche et ces observations de vie quotidienne dans la façon dont le jeune homme de droite par exemple est assis sur son âne, où l'homme assis par terre devant l'étal du marché.

Enfin le fait que ces paysages d'Orient étaient un prétexte à la ré-interprétation des scènes bibliques en les re-contextualisant dans leurs paysages authentiques est un point sur lequel on peut faire de nombreux parallèles avec les conceptions de Jean-François.



Promeneurs et marcheurs dans une ville tunisienne
Alexis de la Hogue

2 - Principe du Divers : Segalen

Cette réflexion sur le fait de rassurer le spectateur, sur finalement la notion d'exotisme et de dépaysement m'amène à parler d'un livre qui en extrait la moelle : *Essai sur l'Exotisme* de Victor Segalen.

a - Définition

Le principe de l'ouvrage de Segalen est avant tout de revenir sur la notion de d'exotisme, en la dépoussiérant de ses palmiers et autres mottes de sable, en la dépouillant de son acceptation tropicale et de sa notion géographique. Il veut en faire un concept philosophique et moral.

Selon lui la notion d'Exotisme, qui est envisagé dans ce mémoire comme moteur du voyage, doit être rattachée à la notion du Divers. Il convient alors de définir le Divers, il en parle comme du pouvoir de concevoir l'AUTRE, par le biais d'une sensibilité exacerbée. L'Exotisme devient alors une ivresse à la recherche de ces différences et de leurs mystères. Il prend l'exemple de l'enfant pour qui le Divers est tout ce qu'il ne peut atteindre par ses bras, qui par conséquent demeure inconnu et qui attise son envie et son désir.

Selon Segalen, une projection dans l'exotisme ne se fait qu'intimement, que sensoriellement, instinctivement. Il propose donc dans son approche un changement de paradigme : ce qui compte selon lui ce n'est plus d'étudier la modification du milieu par le voyageur, mais d'observer les modifications du voyageur par le milieu. Passer du Tu au Je.

b - Une Quête

Une phrase m'a particulièrement marqué dans l'essai de Segalen : «*L'Exotisme n'est donc pas une adaptation , n'est pas la compréhension parfaite d'un hors de soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aigüe et immédiate d'une incompréhension éternelle¹*». Nous ne sommes pas l'autre, et la recherche de ces différences peut à la fois devenir une quête interminable et destructrice, ou devenir

1 Victor SEGALEN, *Essai sur l'Exotisme*, p44

source infinie de pistes de recherche et de pistes d'harmonie. Le fait d'accepter ce Divers permet d'envisager un monde plus complexe, plutôt que de vouloir le ramener à une unité formelle.

L'Exotisme et le Divers deviennent alors des aspirations de Vie, une quête pour sortir de la monotonie. C'est une puissance fondatrice d'unité entre les hommes. Jean-François est au cœur de cette pratique d'Exotisme. Le voyage est en fait pour lui un prétexte stimulant, mais comme le souhaitait Segalen, il l'a dé-corrélé de sa notion géographique pour le ramener à travers ses séries à l'humain. D'autre part, il a aussi effectué le passage du Tu au Je : ce dont Jean-François parle dans ses images, de manière orientée certes selon les contingences, c'est de ses propres aspirations, de ce qui le transporte.

3 - Le Divers à l'ère de la mondialisation - Tocqueville

a - Le dépaysement

Si je voulais dans ce dernier paragraphe aborder la question de l'Exotisme, c'est par rapport à ce que j'ai pu ressentir au Mexique, mais aussi en Italie, ce sentiment d'unité ou plutôt de non-dépaysement. Anne, un soir à la terrasse d'un café à l'autre bout du monde dit à Jean-François : «Nous sommes citoyens du monde». Tout cela rejoint aussi la problématique de Claire et sa recherche de civilisation encore authentique.

Dans notre monde connecté, mondialisé, numérisé, reste-t-il une place au dépaysement ? Alors que nous ne supportons plus d'être pris au dépourvu, alors que nous revendiquons une uniformisation des visions et des modes de production, comment faire revenir l'Autre ?

Ou peut-être faut-il juste déplacer son regard pour comprendre que cette pulsion de Vie essentielle générée par le Divers vient tout autant de l'extérieur par stimulation, que de l'intérieur même de soi. Je m'éloigne par là de la partie précédente où je parle des discontinuités avec les pratiques antérieures pour essayer de prendre du recul, en envisageant le fait que le monde dans lequel nous évoluons est fondamentalement différent et que finalement la matérialité que cela prend reste un épiphénomène face à la disparition d'un moteur de création.

b - Tocqueville

«Je n'ai pas besoin de parcourir le ciel et la terre pour découvrir un objet merveilleux plein de contrastes, de grandeurs et de petitesse infinies, d'obscurités profondes et de singulières clartés, capable à la fois de faire naître la pitié, l'admiration et le mépris, la terreur. Je n'ai qu'à me considérer moi-même : l'homme sort du néant, traverse le temps et va disparaître pour toujours dans le sein de Dieu. On ne le voit qu'un moment errer sur la limite des deux abîmes où il se perd.»

C'est en lisant cette phrase de Tocqueville dans *De la Démocratie en Amérique*, phrase mise en avant par Tzvetan Todorov dans *Naissance de l'individu dans l'art*, que je me suis rendu compte que le sujet que je cherchais n'était pas le voyage en tant que tel, il faudrait pour un tel sujet interroger beaucoup plus d'artistes, cataloguer, ranger, trier, répertorier. Ce que je cherchais c'était à dévoiler une pratique singulière dans sa quête. Quête de l'autre et quête de soi. Quête de son humanité qui lui, nous, vous échappe inlassablement.

Ce que j'ai cherché à transcrire c'est l'errance intime de Jean-François selon les termes de Tocqueville. En l'occurrence, et ce n'est bien qu'une occurrence, et cette errance le fait voyager spatialement sur le globe entier, mais ce qui compte c'est le chemin interne pour lequel il faut tracer les routes.

CHAPITRE 5 : L'ARTISTE CONTEMPORAIN

Nous voilà donc face à l'immensité de l'humanité contenue en nous, je reprends l'image de Tocqueville et soulève légèrement les pans de la jupe. Nos humanités, notre humanité ne sont ni mieux ni moins bien, ni plus simples ni plus complexes que les précédentes. Nos manières de produire ont évolué, nos manières de voyager, de montrer et de diffuser le travail aussi. La question qui se pose maintenant est de savoir ce qui place et situe dans le «contemporain» ? Comment nous l'appréhendons, le vivons, le jouons-nous ? Quelles sont les règles et les codes qui en régissent la structure dans le présent et comment pouvons-nous décider, agir, afin d'être contemporain de manière singulière ?

I - La technique

J'engage ce chapitre sous l'angle de la technique. Autant évacuer le plus facile tout de suite : en quoi une peinture serait moins contemporaine qu'une vidéo ? qu'une photographie ? qu'une installation ? Peut-on dire haut et fort que le médium rend les œuvres non-contemporaines, ou peut-être a-contemporaine ? Si la question n'est pas tellement de savoir si oui ou non telle ou telle pratique est contemporaine, il convient mieux de se demander en quoi, et comment elle peut l'être ? Et en quoi choisir telle ou telle technique implique une compréhension de l'œuvre, un impact sur le spectateur différent ? En quoi le choix d'un médium peut-il être politique ?

1 - Pour Jean-François

Revenons tout d'abord sur le fait que Jean-François utilise le médium photographique. Comment envisager l'utilisation de ce médium selon son mode de fonctionnement ? Je me base dans ce paragraphe à la fois sur les écrits de Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* ainsi que sur *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin. Comme le dit Walter Benjamin, la photographie est par essence reproductible. Cette reproductibilité est cependant réglementée, pas plus de huit tirages par image, sans compter les quelques épreuves d'artistes qui ne rentrent pas dans le même système marchand. L'œuvre garde donc une matérialité limitée et définie.

Cette matérialité a pour moi un sens dans le fait que c'est une appréhension concrète. En analysant la chose à partir du texte de Régis Debray, alors qu'il constate une mort de l'image, une dissolution dans l'image en mouvement et sa consommation par la télévision, la matérialité de la photographie, par la prouesse technique des tirages impeccables, nous donne une chance d'échapper au système de consommation à outrance. Il serait illusoire de croire un retour à ce que Régis Debray nomme «époque de l'art», la société ayant beaucoup trop avancé dans sa relation à l'image, mais cela permet peut-être de le réinventer en ramenant le spectateur à soi par une confrontation physique avec l'œuvre.

À l'ère du tout-dématérialisé, sachant qu'en plus ses images sont produites par une action numérique qui est véritablement fondatrice de sa démarche puisque comme nous l'avons vu la prise de vue n'est quasiment pas travaillée, Jean-François a été obligé de trouver des manières de présenter son travail sur internet. La mise en ligne de ses images en très haute définition grâce à l'aide de Pierre, qui permettent de zoomer presque indéfiniment jusqu'au cœur de l'image, donne un sentiment de puissance lié à cette utilisation du numérique. Par ces nouvelles possibilités, Jean-François nous donne une impression d'infini, à la maison sur son canapé devant le petit écran de son PC.

Ce qui est intéressant à ce niveau là, c'est qu'il présente une autre manière d'appréhender son œuvre, c'est une rencontre génératrice d'émotions nouvelles. De plus, lors de notre entretien, Virginie Epry me faisait part du fait qu'un des points d'accroche pour le travail de Jean-François, notamment vis-à-vis d'un public jeune, disons entre 15 et 30 ans, était le fait qu'il utilisait de « nouvelles technologies ». Cette utilisation du logiciel de retouche et montage d'image apparaît comme un gage de contemporanéité.

Selon cet angle intime, privé de visionnage, le rapport au médium est essentiel car il participe du sens : il est accessible pour chacun, en tout endroit du monde. Virginie me faisait part du fait qu'elle recevait des appels du monde entier pour acheter des images. Il participe donc de cette envie de rencontre entre les gens, même si on parle ici plus de rencontre spirituelle à travers l'image. L'envie est celle d'aller dans le sens d'une humanité plus universelle où les hommes seraient connectés par ces images, véhicules de valeurs partagées, dans une vision apaisée.

Si ces deux approches d'une même image sont complémentaires, je voulais ici revenir sur une proposition que Bertrand avait fait à Jean-François lors de son passage à l'atelier : concevoir une exposition où tout serait passé au numérique, où il n'y aurait plus d'image matériellement palpable. Plus de pigment ni de liant, plus de colle ni de fibre. Oui, c'est peut-être plus écologique, encore faudrait-il des panneaux solaires pour activer les écrans ou des spectateurs à pédaler. Cela est très personnel mais la profusion d'écrans ne fait pas partie de ma manière d'envisager un ré-enchantement du monde. À commencer par le fait que celui-ci projette de la lumière sur ma rétine, il vient s'incruster, creuser, il pénètre sans m'en laisser le choix. L'image imprimée s'éclaire de l'extérieur, je sens que c'est à moi de venir à elle, selon le rythme que je choisis. Les deux supports peuvent donc être complémentaires au sein de l'exposition.

Cela m'amène à Benjamin, j'ai du mal à envisager la reconstitution d'une aura dans le cadre d'une image numérique là où précisément il me semble que l'on peut en parler dans le cadre du tirage photographique. L'écran appelle l'animation, l'utilisation par le public, qui se met à reproduire les gestes qu'il effectue chez lui devant son écran. Cela, à mon sens, risque de diminuer l'impact de l'image car elle n'a plus cette ambivalence actuelle entre le visionnage privé et sa découverte dans le cadre d'une exposition. Je pense qu'il y a aussi dans ce dispositif le risque de passer du domaine du jeu, celui de l'imaginaire, au divertissement, de glisser de l'esthétique au simple plaisir comme dit Christian Ruby¹, au détriment du fond et de la transcendance de l'image. Jean-François joue déjà avec cette limite. Je m'amusais de voir les rapprochements possibles entre la vidéo du montage du tapis papillon et une publicité pour un foulard Lacroix² où des oiseaux venaient se placer sur le carré de soie et recomposer une image idyllique d'espace naturel. Il est donc à la frontière et tout l'enjeu est de ne pas la franchir.

2 - Mon rapport à la technique

Travaillant presque exclusivement des médiums que l'on pourrait qualifier de traditionnels, la peinture, le dessin et la porcelaine, la question de la contemporanéité du médium est une chose qui revient souvent dans les questionnements concernant mon travail, du moins au sein du micro-milieu de l'art contemporain. J'étais d'ailleurs agréablement surprise de voir l'étonnement de Claire quand je lui en ai fait part, elle ne voyait pas en quoi cette question, à notre époque où tout est déclaré possible, pouvait se légitimer. La question m'a été posée en ces termes lors de mon passage de diplôme aux Beaux-Arts de Nantes par le jury : en quoi votre pratique est-elle contemporaine ? Mais parce que je parle de notre société contemporaine, de notre morale, de nos affects ! Oui mais pourquoi peindre comme ça alors que Manet a inventé la tache rouge ? On m'a donc suggéré de badigeonner un petit coin de toile en rouge pour faire « contemporain ». Mais je trouve

1 Christian Ruby, *Être contemporain*

2 Vidéo visible sur :

vraiment le rouge plus joli sur les ongles de pied...

Des éléments de réponse, j'en ai ! Ce choix de peinture léchée, fastidieuse, méticuleuse et lente, qui odoriférante et étouffante, c'est un choix assumé, voire revendiqué de ma part, ce n'est pas innocemment que je me revendique par exemple héritière de peintres pompiers tels que Bouguereau. Christian Ruby annonce : « Être contemporain de quelque chose c'est avant tout vouloir l'être », alors pourquoi puis-je chercher à être contemporaine de cette peinture ? En fait, je cherche à la réactualiser, à en reprendre les codes et surtout les forces. Je parlerai ici surtout de peinture car c'est le médium le plus polémique dans le milieu de l'art contemporain français. Virginie Epry me disait à cet égard qu'elle ne voit de la peinture dans les couloirs des Beaux-arts de Paris que depuis environ 5 ans.

Cette peinture, cette esthétique propre aux peintres pompiers et des peintres symbolistes s'est construite, mise en place, à une époque particulière de changements sociaux. En cette période de révolution industrielle, de changement des hiérarchies, l'artiste a cherché de nouvelles formes pour ré-enchanter le monde, essayer de retrouver une forme de beauté dans un monde de plus en plus charbonneux. Je nous vois de nouveau dans cette période anémique dont parle Duvignaud dans « Sociologie de l'art », je sens cette instabilité dans notre société. Mais je ne vais pas inventer l'eau chaude, tout a déjà été fait, alors tout est à réinterpréter. Je procède un peu de la même manière que ce qu'a pu faire Pier Paolo Pasolini dans *Pétrole*, quand il décrit sa grande scène des enfers directement inspirée des enfers de Dante. Cette grande scène ne se déroule plus sous terre comme chez son prédécesseur, mais à Rome en plein cœur des années 60-70. Cet attrait pour une certaine esthétique chargée et baroque rejoint une chose que Bertrand a dite : la peinture conceptuelle et minimaliste est apparue en pleine période faste des 30 Glorieuses, dans un monde en pleine croissance. Il y a comme une forme de renversement des formes entre opulence et ascétisme.

Il est vrai que je dois ici amener une nuance quant à ma peinture. Celle-ci n'est pas que l'héritière de Bouguereau, elle est aussi celle de Courbet, dans sa recherche de vérité presque brutale. Notons que Jean-François a commencé par assembler des immeubles délabrés de banlieues parisiennes telles que Sarcelles, en reprenant l'exacte position des bâtiments vus en perspective par Piero della Francesca¹ (ou peut-être Luciano Laurent, ou Giorgio Martini, peut importe, cette cité est idéale, elle dépasse son créateur). Triste désespoir qui a progressivement laissé place à de nouvelles architectures joyeuses, et si la ruine revient dans ses dernières images de Cuba, c'est magnifiée et digne d'un Poussin.

Et puis là je me dis que mes deux peintres ne suffisent pas, il me faudrait aussi mentionner Bosch, Felicien Rops, et de nombreux autres qui composent ma cosmogonie. Mais surtout qui me servent de repères. Je vis avec mes morts et ré-engager leur peinture dans une contemporanéité c'est peut être s'insurger contre une forme de mort de l'art.

Outre donc cet aspect engagé dans le choix d'une peinture très référencée, c'est aussi de ma part une défiance vis-à-vis de la société de consommation, c'est une défiance au temps. Cette peinture est longue à réaliser, voire très longue. Il faut parfois plusieurs semaines entre chaque couche, sachant que chaque couche contient si peu de pigment que c'est à peine un voile qui se pose pour apporter un peu de rose aux joues. Plusieurs mois ont été nécessaires pour la réalisation de certaines toiles, difficile ensuite d'instaurer cela dans une logique marchande à laquelle je ne compte pas pour autant me soustraire. Vous remarquerez d'ailleurs que depuis que je suis chez Jean-François, lié au fait que j'ai dû reprendre la peinture acrylique, ma production s'est modifiée pour répondre à mon mode de vie entre deux villes, plus haché que celui protégé et privilégié des Beaux-arts.

C'est aussi une défiance au temps du point de vue de la conservation de l'œuvre. J'étudie et

je cherche dans les livres des techniques pour trouver les liants justes, les dosages précis, afin d'avoir une peinture la plus stable possible. Je n'y suis pas encore. La simple utilisation d'un pigment en tube est déjà un sacrilège, quand on sait la rapidité de dégradation des pigments synthétiques, mais à certains moments il convient de faire des compromis avec soi-même entre une envie de pureté et une nécessité de représenter. L'idée étant de ne cesser d'avancer sur le chemin, chaque toile, chaque image devenant meilleure que la précédente. Sinon c'est le chef d'œuvre inconnu de Balzac.

Enfin, réinterpréter cette peinture classique, c'est revenir à une peinture à sujet. Je suis dans une forme de retour à la peinture de genre, en cherchant l'ironie et le décalage. Je sens la nécessité d'être dans ces formes d'hyper-figuration où la notion de narration est omniprésente. Peut-être y a-t-il là une place contemporaine pour une mythologie re-visitée.

3 - Rapport de Claire à la technique

Claire et Jean-François, deux pratiques antinomiques?

D'une part les temporalités sont différentes. Jean-François qui souffrait de devoir attendre chaque développement, qui ne supportait plus cette phase suspendue, est passé dans une accélération et une condensation du temps. Claire au contraire revient aux sources, presque dans une recherche d'authenticité. Elle accepte la lenteur, sans pour autant y être neutre, chaque retard, chaque attente génère un nouveau stress du moins une fois revenue de voyage. En voyage l'image latente de la pellicule est comme une promesse. Peut-être que l'épiphanie de Claire, cette révélation de la création est maintenue un petit moment de plus dans un état de devenir. C'est un peu comme si ses pellicules, une fois traversées par la lumière, restaient encore un peu en gestation avant leur mise au monde par le développement. C'est un moment où elles n'appartiennent qu'à Claire. Bien sûr cette hypothèse que j'émetts n'aurait eu aucun sens il y a encore vingt ans. Aujourd'hui, choisir de photographier en argentique implique un engagement différent, et probablement, avant tout, un profond respect de la lenteur.

Lenteur. Il y a presque là une forme d'engagement social, à l'encontre de notre société de l'immédiateté. Je mets cela en avant car je le recoupe avec de nombreuses discussions que nous avons eues au cours du stage. Presque tous les midis où nous avons déjeuné ensemble, nous avons parlé de la situation économique, politique et sociale de la France et du monde (d'autant que la période d'élections imminentes alimentait largement le débat). Claire est une personne très engagée dans la construction d'un monde meilleur. Elle réalise bénévolement des clips de promotion pour une association qui aide les réfugiés, elle accueille régulièrement chez elle des jeunes mineurs sans papiers, elle envoie des messages pour mettre des poubelles de tri sélectif là où nous déjeunons. Et cela me fait dire qu'elle n'est pas dans un schéma de consommation prôné par notre société moderne. Il est donc presque logique et cohérent qu'elle photographie à l'argentique.

Tout d'abord, cet attachement pour les pratiques anciennes, pour le retour aux sources et aux principes initiaux est une démarche qui me parle fondamentalement puisque c'est un peu la mienne, transposée dans le domaine de la peinture, et c'est aussi ce que je cherche à travers nos différents procédés de voyage.

La lecture du livre de Sylvain Maresca, *Basculer dans le numérique*, me permet de développer un peu plus loin mon raisonnement. Je ferai une citation de son chapitre justement : « Retour à l'argentique et aux procédés historiques ».

« On peut analyser cette option pour la rareté argentique comme le contre-pied logique à la prolifération des images numériques et leur dépréciation corrélative, selon le même schéma qui ailleurs distingue l'artisanat de l'industrie. Cependant, sa viabilité économique dépend de la capacité de ces pho-

tographes « auteurs » ou « créateurs » à vendre leurs images beaucoup plus cher que le tout-venant de la production photographique. Or, la nature argentique de leurs tirages de collection ne saurait à elle seule suffire à garantir une telle valorisation par le marché. La réputation importe ici autant, sinon plus, que la nature du procédé.»

Lorsque j'ai demandé à Claire ses motivations pour photographier avec du matériel argentique, sa réponse a été la suivante : « c'est l'unicité, la photo est unique ». Cela m'a d'abord surpris car dans son processus, une fois le négatif développé, elle le scanne pour ensuite réaliser quelques modifications sur Photoshop. Elle modifie notamment la colorimétrie. Je me demandais donc comment l'on pouvait encore parler d'unicité dans la mesure où le négatif est numérisé, devenant à partir de là potentiellement multiple. Je lui demandais donc pourquoi elle ne réalisait pas des tirages à partir du négatif directement. Sa réponse a été simple, ce n'est (presque) plus possible. Comme je le disais précédemment, il est impossible de réaliser des tirages couleurs chez soi, à la fois pour des raisons pratiques mais aussi des raisons techniques. D'autre part, il ne reste plus qu'un seul laboratoire réalisant des tirages couleurs, le laboratoire Dupon. Ces tirages sont extrêmement chers et il est hors de question pour Claire d'investir pour l'instant dans de tels tirages. Elle n'a d'ailleurs mis sur papier aucun de ses clichés.

Une autre motivation pour la numérisation de ses négatifs est le fait de les mettre en ligne sur internet, sur son site, sur des blogs. Même pour les nombreux concours auxquels elle participe, elle doit principalement envoyer les fichiers au format numérique. Dans le cas où les tirages sont envoyés, ils sont rarement rendus. On voit donc dans cette pratique qu'il est convenu que les tirages envoyés ne sont pas de bonne qualité, en tout cas que ce ne sont pas des tirages uniques et manuels comme les tirages argentiques.

Claire ne rentre donc pas dans le schéma proposé par S. Maresca, elle n'est pas encore assez avancée dans le système pour se permettre économiquement de faire valoir des tirages argentiques. Je dis cela d'autant plus qu'elle se revendique comme volontairement photographe et non artiste. À ce titre, elle présente des clichés qui existent dans leur multiplicité. Il serait beaucoup plus facile de revendiquer un tirage unique argentique, qui aurait alors une justification économique, dans le cadre d'un travail d'artiste où tous les médiums, tous les supports sont exploitables, acceptables et peuvent être revendiqués.

II - Le public

Ayant je l'espère avancé quelques pions montrant que la question de la technique n'est pas suffisante pour légitimer la contemporanéité d'une pratique, je vais maintenant m'intéresser à ce que Christian Ruby définit comme point central, comme état bascule de l'art moderne à l'art contemporain : la prise en compte du public. J'aborderai ce point d'abord sous l'angle de Jean-François, puis selon le filtre du kitsch et du corps. Donc en terme d'espace. Entre les corps. Encore une fois de manière politique au sens de gestion de la distance entre les corps humains qui s'entrechoquent sur notre Terre.

1 - Relation de Jean-François au public

a - Le Man in Black

Au cours du Master, la question des publics est régulièrement revenue. Le public, les publics, qui regardent et qui consomment, qui se questionnent...ou pas. Abordons plus directement cette prise en compte du public, facteur essentiel de l'art contemporain. Du côté de la pratique artistique,

combien de fois n'ai-je pas entendu : « le retour du public...pffff?! » Je me permets l'onomatopée, permettez moi d'y ajouter le ton juste : ce n'est pas du tout du mépris, mais plutôt le dépit de ne récupérer que très peu de retours, que ce soit de la part des commissaires, des gérants des différents lieux d'exposition, ou des médiateurs. L'artiste n'a pas souvent le droit de savoir ce que l'on pense de lui, a priori. Cela est peut-être moins vrai aujourd'hui avec les réseaux sociaux où chacun partage ses opinions et ses sensibilités, et je noterai le cas exceptionnel de l'exposition *Peindre, dit-elle*, à laquelle j'ai participé au Musée des Beaux-arts de Dole, où le musée nous a fait part de beaucoup de réactions.

Je me suis donc demandé comment aborder la question du public dans le cadre de mon stage chez Jean-François. Quelle est son interaction avec celui-ci ? Voire même y'en a-t-il une ? Au cœur de l'atelier cette donnée est absente, il m'a fallu interroger directement Jean-François. Il cherche, tant que faire se peut, à rencontrer le public, mais pas de manière directe. Il reste caché, en gardant une place de «voyeur», à l'instar de son personnage récurrent de Man in Black. Cette posture lui permet d'observer et de recueillir à chaud les réactions. Cela est d'autant plus intéressant qu'il intercepte sans voile et sans distanciation les paroles et les mots.

b - Différentes paroles

Il est en effet fort probable que le discours tenu par le public change en fonction de l'interlocuteur. C'est ce dont parle Christian Ruby dans son ouvrage *Les résistances à l'art contemporain* quand il dit que dans certains cas le spectateur gardera un silence réservé là où face à un autre interlocuteur il exprimera clairement son opinion (dans l'exemple de Ruby, du rejet). En se plaçant en retrait, Jean-François se donne donc la chance d'accéder à ce mécontentement, à cette confrontation qui resterait tacite dans le cadre d'un face à face. Il se donne aussi, bien sûr, la chance d'intercepter les compliments et un positivisme galvanisant.

Il y a, à mon sens, plusieurs raisons à ce mutisme, la figure de l'artiste comme espèce de monstre en étant la principale. L'artiste, figure magique, presque chamanique, en dehors de notre réalité ? Si on le considère de cette manière, comment s'adresser à lui pour lui dire : je ne suis pas d'accord ! C'est aussi révélateur d'une confusion entre l'artiste et l'art, au sens de ce que l'artiste produit. Si cet art émane de l'artiste, l'œuvre n'en est cependant pas pour autant la parfaite matérialisation de l'être de l'artiste, sinon il faudrait commencer à recenser précisément les différentes personnalités de Cindy Sherman pour le livre des records de la schizophrénie ! On ne voudrait donc pas remettre en question une œuvre de l'artiste par ce qu'on a peur de remettre en question son être, et s'adonner à une violence vis-à-vis de l'égo du personnage.

Nous abordons alors un point relayé par Legros dans *La naissance de l'individu dans l'art*, quand il parle du fait que certains artistes décident de se prendre comme auto-référence de tout, en oubliant le fait qu'ils existent dans un monde, une société et une histoire. Démiurges issus d'un ex-nihilo, ils dénigrent par cette posture le public qui vient les voir en s'octroyant une force supérieure et en obscurcissant volontairement toute ouverte sémantique pour se rendre incompréhensibles au commun des mortels. Forcément, si on n'en possède pas les codes, les fameuses règles de Ruby qui régissent les relations et les échanges, il nous manque une partie de la grille de lecture.

Comme le dit Nathalie Heinich, il y a des formes de ré-appropriation par d'autres biais, de manière atypique, mais une ouverture et une forme d'acceptation à minima du fait que les choses sont possibles est nécessaire. Jean-François me faisait d'ailleurs remarquer qu'il appréciait tout particulièrement relever le discours des médiateurs culturels, avec qui il a eu plus ou moins l'occasion de parler et d'échanger, qui se ré-approprient ses mots ou ses textes en les retranscrivant selon leur point de vue et leur sensibilité.

Revenons au cas de Jean-François : s'il n'a pas forcément le dialogue en direct, il l'a en sous main. Le retour principal qu'il a est celui de la surprise et de l'admiration. Les gens s'arrêtent, observent, prennent en photo, appellent leurs proches pour parler d'un détail, y reviennent, ils prennent le temps et n'est-ce pas déjà là une reconnaissance dans notre monde si enclin à la consommation effrénée ?! Cette admiration pour ses images le galvanise et lui en rappelle l'originalité. Il me disait, à ce propos, qu'il avait tendance à oublier l'aspect spectaculaire de son travail (chose qui l'a motivé depuis le début dans une forme de confrontation à la peinture, aux tableaux gigantesques du XVIIIème et XIXème siècles), ce spectaculaire pour lequel il a développé toute la technique de l'Hyperphoto. A force de le faire, dans certains cas de manière un peu répétitive devant son écran, il en oublie la confrontation physique avec ses images imprimées, qui saisit et transporte presque immanquablement dans un autre monde.

Je dis «presque immanquablement». Tous les publics sont loin d'être égaux vis-à-vis du travail de Jean-François. Les témoignages dont je parlais précédemment sont principalement issus du grand public, en l'occurrence français (même en Man in Black, Jean-François risque d'avoir du mal à tout comprendre à l'étranger et il a rarement la possibilité de rester sur place au delà du vernissage), car le milieu de l'art français, voire le micro-milieu de l'art contemporain français, est très réticent vis-à-vis de cette esthétique. Le fait qu'il n'ait pu exposer ni à la Maison européenne de la photographie ni au BAL sont deux exemples significatifs de ces résistances.

Je me concentrerai dans ce cadre principalement sur le public français, c'est celui auquel j'ai le mieux et le plus directement accès. En effet, les retours des pays étrangers vis-à-vis de Jean-François se font principalement à travers les « notables », ceux qui reçoivent, les curateurs, les régisseurs, qui ont donc un intérêt personnel dans la chose. Toujours selon l'idée que l'on ménage l'artiste de peur de le froisser, il faut prendre avec précaution les témoignages ainsi recueillis.

Le public français a peut-être moins de déférence et moins de distance, c'est un français parmi les français, et cela rejoint ce que disait Virginie Epry par rapport au fait que les français sont incapables de porter et promouvoir leurs artistes. Mais il n'y a pas que ça. La question que l'on peut se poser est la suivante : pourquoi le travail de Jean-François peut-il rebuter, peut-il être rejeté par un certain milieu et encensé par un autre ? Maintenant, on va parler corps et on va parler kitsch.

2 - Rapport au Kitsch

a - Le trivial

Kitsch, voilà un mot qui revient régulièrement concernant le travail de Jean-François. Mot sur lequel il accroche, ne sachant comment le définir et par conséquent comment l'analyser. Prenons tout d'abord une définition de Duvignaud dans «Sociologie de l'art» : « *Ce mot de «Kitsch» désigne plusieurs domaines de la réalité : une esthétique de l'inopiné et des rapprochements inconscients, l'imitation de figures du passé, la fascination artistique pour le trivial et le quotidien, l'industrie culturelle sous ses formes diverses, les thèmes nouveaux apparus avec le cinéma, la bande dessinée, la télévision, le prestige de l'«art brut» et la consommation...Il ne s'agit donc pas d'une «essence» sur laquelle on peut disserter, mais d'un faisceau d'attitudes et de conduites artistiques et sociales.* » A partir de là, nous pouvons commencer à émettre des hypothèses.

Tout d'abord le rapport au trivial, aux images populaires... L'engouement du grand public peut se lire de cette manière : les images de Jean-François regorgent de signes et de symboles lisibles et identifiables. Le public s'amuse à découvrir au sein de l'image les détails cachés, les petites histoires. Il y a au cœur de l'image globale tout un travail d'anecdotes dans lequel chacun peut se

retrouver et y figurer sa propre symbolique. On peut alors le rapprocher de *Mythologies* de Roland Barthes au sens où chacun s'écrit son histoire à partir des images proposées, et celle-ci sont assez largement partagées pour « parler ».

Je pense par exemple à l'agneau qui peut faire figure à la fois de réminiscence biblique, de pureté, d'innocence, mais aussi au coq, symbole national. En fait, il y a création d'un dialogue entre les lieux riches et exubérants, patrimoniaux et le trivial qui crée un lien et un rapprochement entre une forme d'élévation et une simplicité dans laquelle le grand public se retrouve. Ce syncrétisme iconographique atteint un tel niveau de symbiose que ses agents de l'Art en Direct me disaient qu'il touche des groupes qui jusque là ne s'intéressaient ni à la photographie ni à l'art contemporain. Des collectionneurs d'art ancien sont venus les voir, et ont acheté des œuvres de Jean-François, car il étaient touchés par ce lien avec le patrimoine.

D'autre part, les images de Jean-François sont appréhendables immédiatement, elles sont lisibles au premier regard et ne nécessitent pas de connaissances culturelles préalables. Elles sont aussi lisibles dans un deuxième temps par une analyse plus fine des détails justement, mais elles ont cette force de créer une appétence, une pulsion scopique comme définie par Christian Ruby¹. L'accumulation de détails provoque d'ailleurs un allongement du temps de regard, un temps de recherche, et amène donc un nouveau type de dialogue entre la surface et le spectateur.

b - La méfiance

C'est peut-être, par renversement, cette pulsion scopique induite par le côté séducteur de l'image qui rebute le public plus avisé, plus sceptique, de l'art contemporain français. Celui-ci a tendance à se méfier de ce qui se lit de manière trop directe, par peur de «se faire avoir par la facilité». De plus, il y a une forme d'amoindrissement de la distance entre ce public et le grand public puisque les deux possèdent assez de cartes en main pour appréhender l'image.

Ils ne peuvent pas mettre en avant leur savoir chèrement appris, qui les différencie des classes plus populaires et qui à leur yeux fait leur valeur. Ainsi, si chacun se plaçait devant une œuvre de Jean-François de manière ouverte et généreuse, la communication pourrait s'établir, sans connaissance technique de l'art, sur la base d'une humanité commune. Par conséquent, les réalisations de Jean-François peuvent être vues comme des objets transitionnels, des objets de partage.

Nuançons le propos, la méfiance du milieu de l'art contemporain vis-à-vis des œuvres séductrices n'est cependant pas dénuée de sens. Dans notre société de la communication, du paraître et de l'image, il est facile de provoquer l'adhésion par un partage illusoire de bases iconographiques communes en jouant sur les cultures populaires. Je pense par exemple à une exposition dans la nouvelle Petite Galerie du Louvre, mêlant Hercule et Dark Vador².

Ce public avisé et cultivé peut par cette expression manifester sa peur de voir une forme d'effondrement, de rabaissement de la création et de la culture, par une main mise sur le populaire, en jouant des codes du trivial et du clinquant pour attirer le badaud à la recherche de distraction, sans qu'il n'y ait derrière de questionnement artistique. Cependant, dans le cas des images de Jean-François, si la notion de plaisir esthétique est essentielle, par la mise en exergue d'une certaine conception du beau dans l'image, la transcendance artistique est présente, à travers son insertion dans une conception de l'art, dans un passé historique de la représentation. On voit donc ici un formatage de pensée qui rejette d'emblée, en réponse à une crainte aveuglante. À l'instar de cela, le grand public peut avoir une réaction de rejet vis-à-vis de l'art contemporain paradoxalement plus traditionnel (comme les œuvres du Palais de Tokyo par exemple). Le milieu de l'art contemporain

1 Dans *Devenir Contemporain*.

2 Exposition *Mythes fondateurs, d'Hercule à Dark Vador*, Petite Galerie du Louvre, du 17/10/15 au 04/07/16

reproduit les mêmes attitudes de défiance.

Ce qui m'intéresse dans le fait de pointer ce double rejet des deux côtés de la barrière socio-culturelle est de montrer que face à l'art contemporain, les notions développées par Christian Ruby dans *Les réticences à l'art contemporain* sont mises en lumière. A savoir, la confrontation à l'art contemporain doit se faire dans un renouveau permanent, il faut en permanence désapprendre ce que l'on sait pour devenir réceptif, dans un état propre à la découverte et par conséquent à même de s'ouvrir à la contemplation esthétique proposée par l'artiste. Car il s'agit bien de contemplation esthétique et par là, une potentielle sublimation, un sentiment de dépassement de soi et des contingences purement matérielles, pour toucher un autre univers.

3 - Rapport au corps

a - Quel corps ?

Oui, j'ai dit aussi que j'allais vous parler de corps. Pas de corps purulents et suintants, on n'est pas chez Francis Bacon, pas de viscéral, de chair déchirée, on n'est pas non plus dans l'abattoir de Rembrandt.

Je vais vous parler de corps, à corps. Pas de celui de Jean-François face à son ordinateur, pas de celui face à la matière, mais de celui face à la surface. Face à une image de Jean-François, le corps est englobé, dépassé par la surface lisse du papier brillant, et ce corps se projette dans le nouvel espace proposé. Un nouvel univers, de nouvelles lois qui régissent les corps et les composent dans un tissu de bâtiments, un tissu social. Jean-François propose un regard globalisant, qui rend nettes sur les petites choses merveilleuses qui nous échappent dans la frénésie du quotidien. Comme ce petit arbre qui pousse exactement au milieu de cette maison en ruine de Cuba. Et cette maison en ruine sera placée à côté du musée, et de je ne sais quel bâtiment de la révolution, sur le même plan. Il n'est pas question de relativisme à ce niveau là. La question n'est pas de dire que tout se vaut. La question est celle de repenser les hiérarchies, de déshabituer notre regard et de déconstruire nos schémas d'acceptation du beau.

b - Fracture

Le corps du spectateur se projette dans ce nouvel espace, il s'y déplace mentalement et peut se retrouver en chaque parcelle de l'image puisque celle-ci est aussi nette que la précédente. Dans cette confrontation des corps, Jean-François propose finalement un travail éminemment politique au sens où il problématise cet espace entre les corps, première définition de la politique. Il nous propose de nouvelles manières de vivre en communauté, dans une nouvelle harmonie qui ne serait plus régie par les mêmes règles, notamment liées à la consommation, à la domination, mais basée sur l'entente d'êtres singuliers qui ne se laissent pas enchaîner par leur propre libre arbitre¹. Il me semble que ces notions sont le plus clairement lisibles dans sa série des *Cité utopiques*².

Je reviens par là sur le micro-milieu de l'art contemporain : comment peut-il ne pas vouloir de ce que Jean-François met en jeu ? Au sens ou finalement il se rapproche d'un idéal d'État Esthétique dont parle Schiller, passant par une éducation au goût, une recherche du beau et de l'harmonie entre les corps...Esthétique...Je mentionnais le fait que les choix esthétiques de ses images posent problème. Les raisons ne sont pas si complexes que ça : une majeure partie des acteurs de ce milieu sont issus d'une certaine culture du regard et se sont soumis à une conception de l'art particulière. La représentation figurative, dans une jouissance du représenté et du signifié, a largement été balayée et rejetée dans les années 70, à l'ère du conceptuel.

1 Sur le libre arbitre, je me base sur le texte de Legros dans *La Naissance de l'individu dans l'art*.

2 Annexe 7

L'artiste se doit d'être « intelligent » à défaut d'être intelligible et puis ça donnera du travail à des médiateurs culturels pour expliquer tout cela. Admettre aujourd'hui un retour au saisissable, une nouvelle réconciliation entre les classes sociales par l'utilisation de codes universellement partagés, serait avant tout admettre l'existence d'une fracture. Fracture des corps et des hiérarchies, le micro-milieu ne détiendrait plus l'exclusivité du goût. Il y aurait remise en question des structures.

Christian Ruby nous parle dans *Devenir Contemporain* du jeu de l'art, qui expérimente, déplace, explore. N'est-ce pas là ce que propose Jean-François au spectateur? Si l'on suit cette logique, il se place alors dans la droite ligne de l'art contemporain qui replace le spectateur au centre de son questionnement, repose la question du regard et de l'interaction. C'est bien ce spectateur, à la recherche de nouvelles émotions, qui achève l'œuvre en l'expérimentant, en la vivant sensiblement et par ce biais là crée un terreau pour de nouvelles conceptions sociétales.

Il n'y a plus de protocole à suivre, le micro-milieu n'a plus les règles face à ce travail, il a beau chercher le cartel qui lui expliquera et lui donnera les clés de manipulation comme dans l'exposition «Do It» qui a eu lieu au Hangar à Banane à Nantes en 2015, il se sent tout seul. Finalement il a peut-être dés-appris à se laisser entraîner, se laisser porter par l'image. Se basant sur ses acquis et ses connaissances, il refuse en bloc l'obstacle de ce retour à la figuration exubérante, campant sur des positions conceptuelles.

c - Reconstruction

Attention., il n'est pas question de dire que les œuvres de Jean-François doivent être universellement reconnues et appréciées. Loin de moi cette idée totalitaire. Il est simplement question du fait que la représentation figurative, le retour à un signifié touchant et émotionnel, demandé et attendu par le grand public est rejeté par des membres du milieu de l'art contemporain français. Ce dernier refuse les possibilités de déconstruction-reconstruction du monde en ne lui accordant pas sa légitimité.

Et justement, cette notion de construction-déconstruction du monde, du regard, m'amène à un nouveau point évoqué par Christian Ruby et Nathalie Heinich : la reconstitution de soi par l'œuvre.

Nathalie Heinich : *Il se reconstruit au terme de sa mise en question par l'œuvre, ne fût-ce que par des procédures de réinstauration de soi grâce à l'art consommé.*

Christian Ruby : *L'art contemporain prend à chaque fois, au droit de chaque œuvre, le risque d'amener le spectateur à devenir complètement étranger à soi, non sans le laisser ensuite sans remède puisque l'œuvre d'art suspend la totalité de ses effets dès lors qu'on se détourne de sa présence.*¹

Ce que ces deux auteurs nous expliquent c'est que dans notre société de plus en plus structurée, hiérarchisée, découpée, de manière arbitraire et selon le bon vouloir des classes dominantes, le corps et l'esprit se séparent. L'un devient exécutant, pris dans l'engrenage de la matérialité et du quotidien. Le deuxième, l'esprit, est abruti entre publicité à outrance, télé-réalité, et chiens écrasés au journal. Tout est relativisé, zappé, paradoxalement déconnecté.

Face à l'œuvre d'art, dans cette confrontation physique dont nous parlions précédemment, la représentation est juste quand elle vient, par le biais de ce sensible, de ce corporel, titiller l'âme du spectateur. Mais quand cet esprit, cette âme est au repos, enivrée et dominée par la raison, il y a là un côté terrifiant, un abîme de sensations qui s'ouvre dans la rencontre. Plus j'en sais moins j'en sais ? On est déjà perdu au cœur de cette société, de ce monde grouillant, alors si en plus on découvre qu'a

1 Les deux citations sont extraites du livre de Christian Ruby, *Les résistances à l'art contemporain*.

l'intérieur de nous-mêmes il existe aussi cette infinité des possibles il y a de quoi se sentir perdre pied et c'est en quoi Nathalie Heinich parle du fait que certains se « réinstaurent » suite à l'art consommé, en reprenant leurs positions et en enfermant en eux, voire parfois en niant, l'étincelle possible d'une nouvelle facette de leur sensibilité.

Dans certains cas, cette expérience de la sensibilité n'est pas aussi violente et la réaction brutale dont je parlais précédemment n'est pas systématique. Tout le monde n'est pas complètement déconnecté de ses facultés de contemplation et de réception. Le regard porté sur l'art peut au contraire être source de sublime dans la reconstruction proposée. Nouvelle harmonie entre le corps et l'esprit comme entre les corps du tissu social dont je parlais précédemment.

4 - Retour au Kitsch

a - Kundera

Je vous ai dit il y a déjà deux-sous parties qu'il convenait de définir le kitsch et je n'en ai donné qu'une seule définition. Je voulais reprendre celle de Kundera, dont la plus fameuse a absolument enchanté Jean-François : « Le kitsch c'est la négation absolue de la merde » et j'en ajouterai une autre tirée de *L'insoutenable légèreté de l'être* :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.

La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch.

Mais encore :

La connaissance même du monde devient contaminée et cela d'autant plus qu'elle ne repose pas sur un sentiment vécu mais sur une imitation du sentiment. Leur émotion repose sur une représentation à l'énième puissance, sur une émotion de l'émotion ou encore sur l'émotion devant l'image de l'émotion.

Le kitsch dont parle Kundera, c'est le fait se regarder droit dans le nombril de sa petite humanité et de s'émerveiller d'en faire partie ou plutôt, renversement, s'émerveiller de son propre émerveillement. Il me semble tenir là quelque chose ; si je parle de rupture entre le corps et l'esprit, de dissociation interne au spectateur mais aussi externe au niveau du tissu social, les sentiments générés par les images de Jean-François ne peuvent-ils pas alors être source de réactions kitsch ?

J'entends cela dans le sens où la confrontation va réveiller chez le spectateur différentes choses, de nouvelles émotions, mais aussi des consciences de classes. C'est ce dont je parlais avec le micro-milieu qui s'insurge car cette exubérance de la représentation est épidermique pour lui dans la mesure où cela leur semble être le comble du mauvais goût. Ils produisent donc des affects reprenant les codes qu'il se croient sensés respecter, mais du coup en bloquant d'office la mise en danger de son être total et continu par l'image.

b - Jean-François est-il un être kitsch?

Nous avons donc vu que Jean-François reprend, selon certains critères, une esthétique de l'image kitsch dans la mesure où elle est héritière de codes qui semblent aujourd'hui dépassés selon certains, et qui semblent aller à l'encontre d'une conception de la contemporanéité. D'autre part, ses œuvres sont génératrices, pour certaines, de réactions kitsch, sans pour autant devoir généraliser.

Mais alors est-il kitsch ? Ses oeuvres sont-elles kitsch ? Pourquoi y a-t-il un doute ? Citons Hermann Broch¹ : « *Tout système est capable et même contraint dialectiquement de développer son anti-système et la menace est d'autant plus grande qu'à première vue, le système et l'anti-système se ressemblent trait pour trait et qu'on ne remarque pas que celui-là est ouvert et celui-ci fermé. L'Antéchrist ressemble au Christ et n'en est pas moins Lucifer.* » On en revient à l'ambiguïté du travail de Jean-François, entre l'image séductrice presque de l'ordre du publicitaire, et l'image transcendante d'une vision singulière du monde.

Alors comment faire la différence ? Jean-François se découvre dans les détails dont il multiplie les occurrences sur la toile, il se dévoile dans sa relation aux interlocuteurs internationaux, dans ses interviews, et dans certaines images. Je pense notamment à l'image de Brasilia qui n'est pas passée auprès de la galerie pour son côté trop subversif, mais aussi à une série de clichés plus anciens, les Belles Endormies, qui jouait sur des allusions à une domination masculine, sur la révélation du corps de la jeune femme, la main mise de la femme d'âge mûr, la marchandisation du corps... Bref il ne s'agissait pas juste de gentils bâtiments... Sauf que c'est bel et bien la même personne qui a produit ces différentes séries. Le fond est le même mais s'exprimant de manières différentes.

Son attitude détachée du monde de l'art, non par snobisme mais par nécessité d'être dans la création plutôt que de se rendre à un vernissage, le fait qu'il soit acharné dans le travail, dans une quête constante, démontre l'authenticité de sa démarche. Je reprendrai pour conclure ce paragraphe une citation de Duvignaud : « Kitsch, mot qui cache le désarroi devant la mort de l'art... ».

Peut-être qu'il convient de commencer par refaire battre les cœurs, un à un ils finiront bien par faire une symphonie.

III - Le sujet

Reprenons un peu le fil de l'histoire, d'un côté nous avons observé le médium, parlé de la mise en jeu des corps, des recompositions personnelles par l'art. Tout cela nous ramène encore à la complexité d'appréhension de l'œuvre d'art contemporaine par la multiplicité des approches possibles. Et c'est précisément cette multiplicité envisagée comme un tout qui fait la force de l'œuvre.

Alors maintenant je voudrais revenir sur la notion de sujet, sujet de l'image, de la photographie, de la peinture. Christian Ruby affirme que le sujet de l'art contemporain est le spectateur. N'y-a-il pas cependant la possibilité d'un double sujet ? Au sens où la question de la prise en compte du regardeur est désormais indissociable de la production, on choisit l'utilisation de tel ou tel médium car on connaît son impact visuel, sensoriel, bref l'artiste sait que sa pièce est faite pour être vue, analysée, achevée, à chaque fois d'une nouvelle manière par celui qui va se placer devant elle.

Alors que signifie ce double sujet ? Il n'est pas question de faire de la pédagogie, rappelons-le, l'art ne sert à rien. Il n'a pas d'utilité, de fonctionnalité, et perd son statut et sa valeur si cela devient le cas. Il n'est pas question de faire de cet art qui sert à asseoir telle ou telle puissance ou telle ou telle manière de penser. Il serait beaucoup plus juste de parler d'un sujet comme d'une interrogation, celle qui nous porte ou nous enfonce chaque jour, qui n'a pas besoin d'être conceptualisée. C'est là une pratique plutôt du ressort des philosophes, mais que l'artiste transcende dans la représentation.

1 - Rapport à la société et au sujet chez Jean-François

a - Barroco

1 Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*

Je suis un artiste catholique baroque. Voilà ce qu'a lancé Jean-François lors d'une interview. Que signifie cette affirmation aujourd'hui ? Un mot sur le baroque. Le rapport esthétique au baroque est évident, dans l'exubérance, la profusion des formes, et la prépondérance des courbes au détriment de la ligne droite. La lecture de Severo Sarduy¹ m'éclaire cependant sur cette notion qui dépasse largement la question esthétique, il en fait une manière de penser, une agilité de l'esprit basée sur le décalage.

Et maintenant, catholique. Il faut une certaine dose de provocation pour prononcer ce mot aujourd'hui en France dans le monde de l'art revendiqué comme laïque. Tout d'abord il faut re-contextualiser ce propos. Un art catholique tel que le définit Jean-François n'est pas celui porté par Raphaël et Botticelli, ce n'est pas celui des icônes et des madones. Jean-François parle de catholique au sens de l'invocation de valeurs humaines transcendées. Il revendique ce double sujet dont je parle. Il revendique le fait de parler de l'humain dans sa matérialité et dans son âme, dans ses pulsions voyeuristes dans les Belles Endormies, dans ses aspirations de grandeur dans les Babel, à la fois ses envies d'union mais aussi de mégalomanie dans ses Cités utopiques.

Son sujet habite Jean-François et le porte. Certes, avec une deuxième lecture de ses images, on peut déceler des indices qui nous font comprendre que sa phrase n'est pas que provocation. La colombe est souvent présente en train de s'envoler dans un coin de la composition, le ciel nuageux révèle toute son importance dans sa présence cosmique, ou dans son absence étouffante dans certains intérieurs. La partie catholique, c'est la référence au spirituel et à une entité qui nous surplombe, vers laquelle on cherche à s'élever, VERS LAQUELLE ON CONSTRUIT, toujours plus de buildings, toujours plus haut. Elle fait partie de l'image.

L'aspect dogmatique catholique est cependant dépassé afin de toucher l'ensemble des peuples. Si l'on reprend les classifications de Jean Duvignaud² il est clair que le travail de Jean-François ne se place pas dans une instauration ou une restauration du pouvoir qui serait celui de l'Église. Il pourrait être l'expression d'une transcendance divine plaçant Jean-François comme intermédiaire chamanique. Mais je sens qu'il lui faudrait beaucoup plus d'orgueil mal placé pour se revendiquer comme tel et au vu de tout ce que nous avons soulevé précédemment, le dogmatisme ne fait pas vraiment partie des aspirations de l'artiste ! C'est aussi ce dépassement du dogme qui lui permet certains renversement, comme lorsqu'il s'est permis de taquiner Valérie Pécresse en lui disant qu'il trouvait l'art islamique tout à fait à son goût français, symétrique et structuré, en comparant les jardins à la française aux arabesques.

b - Rapport aux conflits, question de la transgression

Si Jean-François n'endosse pas une responsabilité, attribuée par la société, de magicien, chaman, ou tout autre être surpuissant et visionnaire de notre avenir, il n'en est pas exclu non plus en tant que marginal. Encore une fois, je reviens, sous un nouvel angle d'attaque, à la question de la place de l'artiste dans la société. Si ce n'est plus cette dernière qui attribue le statut d'artiste, qui désigne l'individu, cela change le rapport entre le producteur de sens et les spectateurs.

Je repars donc de la phrase de Duvignaud : « Plongé dans un relativisme inséparable des sociétés modernes, l'artiste s'accroche à une délimitation absolue de sa fonction, qui puisse compenser la fragilité de sa situation. » Il est possible que le fait de se nommer catholique soit un moyen de se re-concentrer en tant que personne dans un groupe, dans une sphère qui ne serait plus l'immensité floue du monde. On cherche des moyens de se remettre les pieds sur terre après tout, et se trouver des bases stables permet de construire de manière plus juste. La Bible en réservoir inépuisable de formes et de mythes à réactualiser, sous son bras, Jean-François nous propose un chemin.

1 Severo Sarduy, *Barroco*

2 Dans *Sociologie de l'art*

C'est peut-être aussi un moyen d'acter le renversement de sa pratique en tant que photographe. Il a commencé, nous l'avons vu, en tant que photographe publicitaire, on est donc très orienté dans un système de consommation, un monde lié au progrès et à l'utilité, voire à la futilité. En devenant artiste, en s'affirmant en tant que tel, sans changer fondamentalement de médium puisque cela reste de l'image photographique, avec la qualité plastique qui s'en dégage, il fait ressortir la part symbolique, l'expression des valeurs humaines.

Il y a donc une autre forme de difficulté à être transgressif dans notre société contemporaine, surtout une fois inséré dans une économie de marché qui est celle du monde de l'art, car cette position de poil à gratter est de plus en plus instable, attaquée de partout au profit du conventionnel, du commercial, ou dans le meilleur des cas de choses théoriques qui ne remettent pas en cause la vision du monde, par auto-référencement et exclusion du reste du monde.

On revient sur cette question de l'équilibre soulevée par les directrices de l'Art en Direct, entre la vente, l'argent, et l'art. Et si celles-ci affirmaient que l'artiste avait trop à perdre en abandonnant sa position de trublion, il a aussi son lot d'embûches à avancer sur le chemin de la transgression, car sa place de fou du roi n'est plus assurée. Il y a là une forme de relativisme dans une réinsertion dans la normalité sociale, c'est-à-dire que ses visions sont relativisées au même titre que les autres, ramenées plus à des idées qu'à une vision.

2 - Mon rapport au sujet

La peinture pompière. Au-delà du fait que cela fait référence à un style particulier, il s'agit avant tout d'une peinture à sujet, qui fait sujet à la fois dans la représentation et dans ce qui est représenté. Donc, si je travaille à partir de cette peinture c'est bien que c'est ce rapport au sujet qui me taraude, et qui a pu d'ailleurs m'être reproché comme un laissé aller à l'illustration. Donc la question que je me pose pour mon propre compte c'est celle de la frontière entre les représentations, entre les conceptions et par conséquent entre les engagements conceptuels concernant la représentation qui sont à mon sens le socle de cette frontière.

Alors, comme en regardant les nuages défilant dans le ciel je me sens comme un petit pois dans le cosmos, armée de néons roses je vous fait part des sujets qui me travaillent, me questionnent, et débordent sur ma toile. Partant de mon expérience quotidienne, de mon vécu et de mon ressenti sensible, je parle du rapport de la femme à l'image, l'image de son corps, de son être, l'image des codes qu'elle doit adopter en société, des comportements.

Je joue avec les symboles, les représentations de femmes, souvent liées au pouvoir, qui m'ont précédée. Travaillant à partir d'autoportraits, je crée peu à peu un panel de masques et de miroirs, de représentations iconiques que j'invoque comme des remparts au monde, ou comme des manières de jouer avec. Je rejoins sur ce point ce que disait Kundera¹ quand il parlait du fait qu'il lui suffisait d'inventer un personnage, de lui attribuer certains critères, ses mots clés, et à travers le roman, vivre l'intégralité d'une vie possible, qui n'est pas la sienne, depuis son fauteuil.

Je ne pense pas vivre une autre réalité que celle de mon voisin, la différence est peut-être que je cherche en permanence le décalage de ma façon de voir, comme une forme de déplacement qui permettrait de regarder la situation sous un autre angle, moins grave car plus détaché. Ode à la légèreté, nous allons tous mourir. Je parle également de domination des être les uns sur les autres, entassés en amas de chair.

Peut-être que Jean-François me surprend à réussir à proposer de nouvelles manières de vivre

1 Milan Kundera, *La théorie du roman*

ensemble, en ré-échantant le monde, en ramenant la nature, là où je représente l'enfer et le démembrement des corps. Mais si l'on regarde son parcours, lui aussi a commencé par une forme d'obscurité, de délabrement, et c'est progressivement qu'il a avancé vers un nouvel onirisme. La noirceur me semble plus facile à représenter, plus immédiate et collante, là où il y a probablement une implication personnelle encore plus grande à représenter le beau et l'espoir car il ne peut prendre qu'une forme éminemment personnelle et intime. On se révèle tout entier à dévoiler ses espoirs et il faut une certaine distance pour accepter ce lâcher-prise sur la représentation de ses propres rêves. On est tout nu avec ses rêves et les requins rodent, c'est si facile de déchiqeter un humain à l'eau, alors que quand on se pare des flammes de l'enfer, le feu fait fuir les hyènes.

IV - ETRE CONTEMPORAIN

1 - Présence dans l'espace de la contemporanéité

C'est après cet ensemble de réflexions qu'il me semble juste de revenir à une des interrogations de ce mémoire concernant le travail de Claire et redéfinir en quoi son travail photographique est celui d'un photographe auteur et non artiste. Il me semble que la différence se situe au niveau du rapport au temps. Ce rapport au temps sur lequel nous questionne Christian Ruby¹ : Claire se définit comme contemporaine de son temps car elle photographie le monde actuel. C'est dans cette différence sémantique que s'opère le glissement. Claire se situe dans le présent, elle photographie une forme d'actualité. Elle se situe sur le fil de l'immédiat, d'un instant donné. Elle questionne cet instant, nous le montre comme une réflexion sur les instances politiques en jeu, les liens humains, mais elle ne cherche pas à proposer d'autres manières d'exister. Son enjeu est celui de montrer le monde tel qu'il est.

Le travail de Claire, celui du photographe documentariste, se situe dans un temps « t » précis, dans lequel se fonde toute sa cohérence, c'est un travail qui se base sur une verticalité dans le temps. Le travail de l'artiste fonde sa cohérence sur une forme d'horizontalité, il est traversé par les fantômes du passé, se nourrit du présent pour envisager un avenir, et la majeure partie de ses forces est tournée vers cet avenir. Les deux conceptions sont cependant à mon sens complémentaires et cela se voit dans les recherches que Jean-François mène sur l'état de la société, sur les enjeux géopolitiques. On ne peut proposer une vision sans connaissance de la situation actuelle.

Une des séries de Jean-François se trouve à la limite entre ces deux types de travail, la D916. Il a photographié pendant un an méthodiquement toutes les constructions des deux côtés de cette route qui va de Clamart à Paris, dans un style proche de celui de Raymond Depardon dans son côté « authentique ». Une chose diffère cependant, toutes les histoires qu'il se raconte en photographiant, toutes les histoires qui le portent et qui actionnent son doigt pour prendre la photo suivante. Nous pourrions dire alors que le photographe raconte l'histoire, dans certains cas l'Histoire. L'artiste se raconte des histoires et les partage. L'imaginaire est donc le lien entre le passé, le présent et l'a-venir.

Je passe mon temps à me raconter des histoires, des mises en scène. En lisant Nancy Huston² je suis frappée, les histoires dont elle parle, à quelques détails près, je les ai vécues. Nous vivons les mêmes histoires. Comprendre les siennes et leurs enjeux, les transcender par l'art et les donner au monde, c'est espérer faire avancer les choses. C'est ce que dit Christian Ruby en parlant de l'art comme de la possibilité que quelque chose d'autre advienne, au sein de notre humanité commune. Kundera ne dit-il pas que toute l'humanité est contenue en nous et qu'il nous suffit de l'imaginer pour vivre toutes les vies ? N'est-ce pas alors le propre de l'artiste, à travers son imaginaire, de vivre

1 Dans *Être contemporain*

2 Nancy Huston, *Regard dans un oeil d'homme*

toutes ces vies et de les partager ?

Nathalie Heinich nous dit que l'artiste poursuit des fins impersonnelles par des moyens personnels¹. Les moyens personnels dont il dispose ne sont ni plus ni moins que ceux de tout être humain, mais ce qu'il a construit c'est une capacité, une ouverture, une dialectique qui l'empêche de se figer, le pousse à envisager de nouveaux schémas, le pousse à toujours remettre en question la notion de vérité pour ne jamais tomber dans le diktat. C'est là qu'entre en jeu la notion de baroque comme philosophie de pensée.

2 - Vision baroque

Le baroque. Le baroque comme façon de penser, le baroque comme appréhension du monde. Je prends ma bible : Barroco de Severo Sarduy.

Tout d'abord, cherchons à le définir, à lui donner une image. Le baroque comme la Terre écrasée par les lourdes fesses d'une femme dont on ne prendrait que la ligne extérieure. Celle de la Terre bien sûr, non plus ronde et circulaire, mais maintenant sphérique. Severo Sarduy commence son livre par la découverte de Galilée : la terre est ronde. Premier coup à l'encontre de la perfection de la ligne droite. Il définit cette ligne droite comme anti-naturelle car la ligne droite est par essence indéfinie, indéterminée, sans but, et la nature en est l'inverse. La nature ne peut aller en ligne droite, par essence la nature tourne en boucle. Dans une perfection unitaire. Si tout était si parfait, y aurait-il ne serait-ce qu'une notion d'art ?

Le centre s'exile, l'homme s'installe.

Ainsi pourrions-nous définir le baroque. Un cercle où il n'y aurait plus un pôle mais deux, comme une définition de l'humain. Et c'est l'attraction de chacun des deux pôles qui provoque le mouvement. Le corps placé le long de l'ellipse suit sa route, attiré par le premier pôle, il gravite autour, accélère en se rapprochant de lui, le contourne, décélère, mais vient le deuxième pôle, nouvelle accélération, nouveau contournement, et nouveau voyage, indéfiniment. A chaque passage il a l'espoir d'entrevoir un peu plus de la lune et du soleil. Le baroque est comme une danse infernale. Chacun des deux pôles est inaccessible car chacun empêche de toucher l'autre ou d'y sombrer. L'homme ne peut que graviter entre les deux, paradoxe de l'humain ambivalent. Imparfait. Les deux pôles sont envisagés par Severo Sarduy comme solaire et lunaire, comme la raison et la connaissance, face aux pulsions et aux envies.

Le baroque sera extravagance et artifice, perversion de tout ordre fondé, équilibré : moral. C'est là que l'on rejoint le catholique. Dans sa phrase même, Jean-François a été baroque, il revendique ses deux pôles, sa division constituante en tant que sujet, le corps et l'âme, des valeurs supérieures solaires et la profusion de chairs et de briques, de visions et de formes. N'y a-t-il pas une véritable force à revendiquer ce solaire, de manière certes provocante, dans un monde où il semble justement s'éclipser ? Jean-François met le doigt dans la complexité de l'humain, pris dans les filets de sa matérialité débridée. Dans le même temps, ce baroque, qui le fonde, l'empêche de tomber dans le dogmatisme du solaire, dans la morale stricte et autoritaire, sauvage et brutale qui paradoxalement semble surgir bien plus du lunaire que du solaire. Le baroque : penser autrement.

Le baroque est le lieu du vertige, car il révèle l'immense complexité et la profondeur de l'être humain, dans ses plus vils penchants comme dans son génie. Il y a bien là de quoi étourdir, comme ses images.

1 Dans *Ce que l'art fait à la sociologie*

C'est peut-être cette notion de baroque qui pose problème à un certain milieu, car il remet en cause toute notion de perfection humaine, il met à mal la notion d'idéal comme état fini et stable puisqu'il ne propose que le mouvement. Il affirme aussi la présence de ce deuxième pôle lunaire dont certains voudraient nier l'existence, sous l'excuse d'une certaine élévation sociale (on peut même penser à certains philosophes grecs qui affirmaient devoir renier le corps pour atteindre la pensée pure...). Le langage baroque est celui du délire, celui de l'imaginaire et de la métaphore. Il va à l'encontre de la raison et permet par ce biais de nouveaux rapprochements et ce dans une fertilité presque miraculeuse.

L'extrême abondance de productions de Jean-François est à ce titre tout à fait cohérente. Il y a une forme de dilapidation, Sarduy dit que l'espace du baroque est celui de la surabondance et du déchet. Dans une société rationalisante, ce déchet créé pour rien, pour essayer, pour voir, ne peut être accepté. Ce n'est pas rentable ! Mais si l'on sort du milieu qui s'est arrogé un droit de primauté sur la pureté de l'art, si l'on regarde le grand public par exemple (surtout en raison du fait qu'il le partage par messages et commentaires, ce qui nous permet d'en parler de façon concrète) on voit que ce foisonnement parle, à chacun, car tout le monde y retrouve à certains endroits ses propres questionnements, ses fantasmagories, ses rêves, ses contradictions.

« Le baroque subvertit l'ordre des choses », en cela, il permet de questionner, de repenser, non pas pour détruire, mais au contraire pour construire. Pourquoi pas une nouvelle société. Je parlais du baroque comme mouvement, bien engagé, faisons en sorte qu'il devienne ascendant.

Conclusion

Il est temps pour moi de revenir sur notre interrogation de départ : devenir contemporain, ou étranger dans son siècle ? Si l'on a étudié la question du contemporain, en abordant le triple rapport de Jean-François à l'art (confrontation corporelle, polémique sociale et exercice esthétique¹), il nous reste l'étranger.

Être étranger à son siècle, ce n'est pas simplement poser des questions autrement, dans une volonté de transgression des images préconçues afin de proposer une nouvelle vision du monde ? C'est en étant dans cette autre vision du monde que l'on devient étranger, un pied dans la société et un pied dans cet ailleurs, dans l'imaginaire. Et c'est là tout le travail de Jean-François. Si nous élargissons le spectre, la question que l'on peut se poser est la suivante : n'est-ce pas le propre de l'artiste d'être étranger ? On devient étranger et par conséquent témoin d'un monde dans lequel on n'est plus happé et englué. Il me semble que l'artiste se doit, dans une position éthique, de prendre du recul sur sa propre personne et le monde qui l'entoure, dans une subjectivité indépendante.

La subjectivité est alors fondamentale puisqu'il ne s'agit pas de construire des dogmes, d'imposer des conceptions, mais de proposer un parcours, de proposer une pensée, de manière sensible. Jean-François nous enivre de cette sensibilité, venant questionner nos concepts esthétiques, en positif ou en négatif, mais surtout en nous questionnant sur notre réalité, en nous rappelant que nous vivons dans un monde d'illusions et de manipulations. Dans la perfection de ses images, il nous questionne sur notre imparfaite condition humaine.

Étranger revient donc ici à la notion de décalé, de décentré. Et donc de baroque.

Enfin, si l'artiste cherche sa légitimité dans notre monde contemporain comme nous avons pu le voir au fil de ce mémoire, sa place est d'autant plus nécessaire dans notre monde. Fou du roi tu n'es plus si attendu que ça en tant que poil à gratter, alors que le système marchand tente de te prendre dans sa toile. Il est donc temps pour toi de remonter sur les planches pour nous ruer dans les brancards. Notre liberté est en jeu. En tant qu'artiste, nous nous devons d'être porteurs de cette liberté, de la chercher, de la vivre et de l'exprimer. Sans quoi nous vendons nos âmes.

Alors soyons baroques, dansons ensemble cette grande sarabande, pensons autrement, aprenons à nous remettre en question pour nous dégager de nos propres contingences et de nos propres égos. Face au travail de Jean-François, on sent avant tout qu'on ne peut pas envisager le monde sans l'humain au cœur de la société, avec nos structures humaines qui régissent les interactions entre les corps. Ses images nous invitent à ressentir ces distances et ces rapprochements, afin de prendre du recul et vivre ensemble, dans un monde illuminé de doux rayons de soleil, en remettant en question (et non en cause) les instances régaliennes afin que celles-ci ne nous portent vers un rêve élevé d'harmonie et non un ordre imposé. Nous sommes alors questionnés sur le fond de notre moralité, en reposant les bases de ce qui fonde l'humanité. La vérité n'existe que dans la recherche, en cercles concentriques autour de l'Homme, un pied sur Terre et un pied dans le Céleste.

Alors soyons baroques. Deux yeux pour voir, deux pôles pour réfléchir.

1 Selon les thèses de Christian Ruby

BIBLIOGRAPHIE

- Roland BARTHES, Mythologies, Seuil, 1970
- Walter BENJAMIN, L'oeuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique, version de 1939, Folio plus philosophie, Gallimard, 2000
- Gilles BERTRAND, Le grand Tour revisité, pour une archéologie du tourisme : le voyage des français en Italie, milieu du XVIIIème siècle - début du XIXème siècle, collection de l'école française de Rome, Rome, 2008
- Pierre BOURDIEU, Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris, Minuit, 1974
- Sophie CHAUVEAU, Fragonard, l'invention du bonheur, Gallimard, 2013
- Hermann BROCH, Quelques remarques à propos du kitsch, Allia, Paris, 1955
- Régis DEBRAY, Vie et mort de l'image, Folio essais, Gallimard, 1992
- Jean DUVIGNAUD, Sociologie de l'art, Le sociologue, 1967
- Nathalie HEINICH, Ce que l'art fait à la sociologie, Editions de Minuit, 1998
- Nancy HUSTON, Reflet dans un oeil d'homme, Arles, Actes Sud, 2012
- Milan KUNDERA, L'art du roman, Paris, Poche, 1995
- Milan KUNDERA, L'insoutenable légèreté de l'être, Gallimard, 1990
- LAMBERT (en tant que coordinateur scientifique), L'expérience des images, les entretiens de médiamorphose, éditions Ina, Bry-sur-Marne, 2011
- Sylvain MARESCA, Basculer dans le numérique, les mutations du métier de photographe, Presses universitaires de Rennes, coll. «Le sens social» 2014
- Pier Paolo PASOLINI, Petrolio, Milan, Mondadori, 2005
- Christine PELTRE, L'atelier du voyage, les peintres en Orient au XIXème siècle, Gallimard, 1995
- Christine PELTRE, Les orientalistes, Hazan, 2003
- Christian RUBY, Devenir contemporain? La couleur du temps au prisme de l'art contemporain, Le philosophe, 2007
- Christian RUBY, Les résistances à l'art contemporain, Labor, 2002
- Severo SARDUY, BARROCCO, Folio essais, Gallimard, 1975

- Victor SEGALEN, Essai sur l'exotisme, livre de poche, Biblio essais, 1978
- Tzvetan TODOROV et Robert LEGROS, Naissance de l'individu dans l'art, Nouveau collège de philosophie, Grasset, 2005

ARTICLES SUR INTERNET

- Les artistes et le Grand Tour par Gilles BERTRAND : https://www.reseau-canope.fr/tdc/finance-admin/docs/tdc_1035_artvoyage/article.pdf
- Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIème - XVIIIème siècle) par Jean Boutier : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00006836/document>
- Texte d'une conférence donnée par Jean-François Rauzier à l'école Nationale supérieure des Beaux-arts en Mars 2005 : <http://www.galerie-photo.com/rauzier.html>

ÉMISSION

- Et Rodin créa la porte de l'enfer, documentaire de Bruno Aveilland, France, 2015, diffusé sur Arte

ANNEXES

Annexe 1

Babel et Veduta, Arte Rua



Babel Moscou
Jean-François Rauzier



Babel Salvador
Jean-François Rauzier



Veduta de Cuba
Jean-François Rauzier



Arte Rua Sao Paulo
Exemple de tag
Jean-François Rauzier

Annexe 2

Bibliothèque et Gare



Bibliothèque Idéale, le Sénat
Jean-François Rauzier



Gare du Nord
Jean-François Rauzier

Annexe 3
Travail de Claire



Vues du Kazakhstan
Claire Grumellon



Vue du Kazakhstan
Claire Grumellon



Intérieur d'une prison au Kazakhstan
Claire Grumellon

Annexe 4

Exemple de détournage



Escalator avant et après détournage



Annexe 5

Image en autonomie



Annexe 6

Cuba et les Becher



Maison cubaine avant détourage
Image finale d'une maison cubaine



Extrait de la série des Bechers
Typologies photographiques

Annexe 7

Civilisations



Ci dessus : *Manhattan Farms*, Dessous : *La tour de Babel d'après Joos de Momper*
Jean-François Rauzier



Annexe 8

Cités Idéales



Cité Idéale
Jean-François Rauzier



Cité Idéale
Piero della Francesca

Annexe 9

Exemples de mon travail plastique



Beauté
Acrylique sur papier
84 x 60 cm
2017



SÉRIE DES LOUVES

Au chenil
huile sur toile
170 x 105 cm
2016

Lupa
huile sur toile
170 x 105 cm
2015

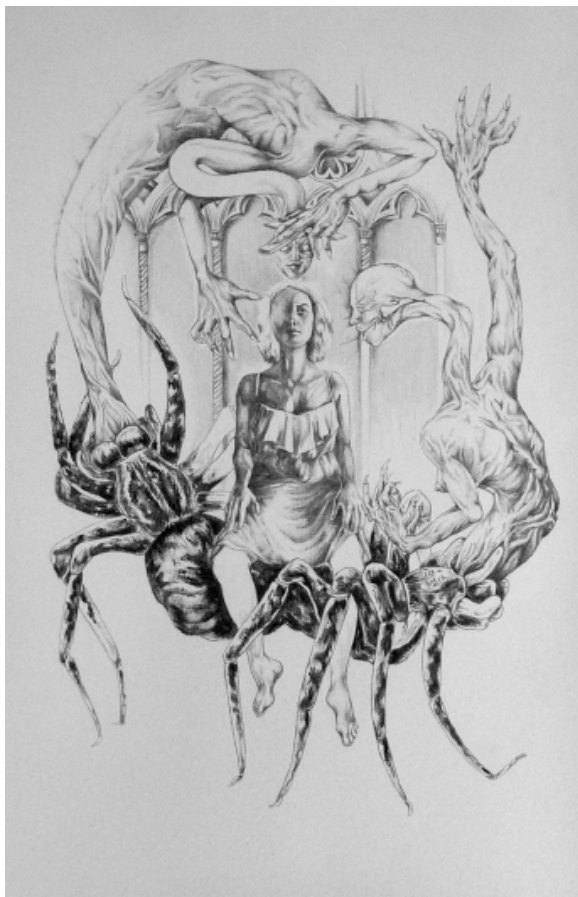
Madonna ai cani
huile sur toile
170 x 101 cm
2015



Sans titre, avec fusil
huile sur toile, matériaux divers pour les cadres
dimensions du triptyque : 270 x 450 cm
2014



Séjours Romains #1 et 5
Acrylique sur toile
61 x 50 cm
2016-17



Inferno, série 1 #2 et 3
Graphite, mine de plomb
et fusain sur papier Vélin
60 x 32,5 cm
2017

Sextine #3
Graphite et mine de plomb
sur papier
2014