



**I SEE HAPPINESS**

# SOMMAIRE

⊙ NOTE D'INTENTION P.3

⊙ L'INSTITUT D'ARTS CONTEMPORAIN P.4

⊙ LES OEUVRES P.5 À P.17

⊙ FAIRE DU SOUVENIR UNE FORME P.18

⊙ LA PHOTOGRAPHIE P.19 À 24

# I SEE HAPPINESS

(JE VOIS DU BONHEUR)

Les spectateurs sont donc invités à parcourir l'exposition sous l'angle du bonheur. Cette exposition ne traite pas du pessimisme du «c'était mieux avant» mais donne à voir des moments heureux du passé, dont on peut se souvenir avec nostalgie sans pour autant signifier que l'on n'apprécie pas l'époque dans laquelle nous vivons.

Les artistes ici présentés l'ont été par un commissaire d'exposition de manière artificielle et totalement indépendante de leurs intentions. La grande majorité des oeuvres présentées date du XXème siècle, celles plus récentes (la table, l'affiche, la vidéo) ont quant à elles plus de 15 ans.

Il y a beaucoup de photos : ce qui était une façon de répondre à la thématique du «temps», le temps «arrêté». En effet, la particularité de la photographie est de produire un «INSTANTANÉ», de figer un instant, un geste, dans un temps donné. Cet instant, choisi par le photographe, peut avoir une valeur neutre ou engagée de témoignage qu'on a tendance à penser «objectif». Il s'agit donc d'un marqueur d'un fait ou d'un lieu, d'une société que nous pouvons regarder aujourd'hui avec des yeux différents selon notre âge, notre milieu social ou notre condition.

Avec ce titre *I SEE HAPPINESS*, il est demandé au spectateur de regarder ces œuvres non pas avec mélancolie, mais comme si elles nous présentaient de petits moments de bonheur, des fragments d'une félicité passée. Nous sommes plus dans l'instant présent, le *Carpe Diem* - «cueille le jour présent sans te soucier du lendemain» - ici et maintenant - que dans le fameux «c'était mieux avant» qui peut surgir au détour des conversations ou des échanges (aigris la plupart du temps).

On pourra en ce cas se questionner sur ce qui aujourd'hui, dans l'époque et le pays où nous sommes, quelles seraient les images, les objets, les événements qui, vus dans 30 ou 50 ans la caractériseraient, en seraient symboliques et représentatifs.

À une époque où tout le monde peut faire des photos, «fabriquer des souvenirs» à tout moment avec son téléphone et les partager sur les réseaux sociaux, Instagram, facebook et autres... Que choisit-on de photographier de notre vie quotidienne, et pourquoi ?

L'expérience de l'exposition permet au spectateur de «sauter» d'une histoire à l'autre, d'une époque à l'autre, de passer du Tour de France 88 à Mai 68, d'un camping aux Etats Unis à une plage d'Italie, d'une chasse aux escargots à la campagne à une destination inconnue à l'autre bout du monde. D'une «mémoire collective» à des souvenirs plus personnels.

Les artistes, les œuvres, les photos, les textes sont autant de traces qui, soit nous remémorent un passé que nous avons vécu, soit nous projettent dans une autre époque, avec ses codes, ses modes, ses couleurs...

# L'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

Les oeuvres présentées pour l'exposition «I See Happiness» («Je vois du bonheur») sont toutes issues de la collection de l' IAC dont voici une brève présentation.

L' Institut d'Art Contemporain (IAC) développe in situ (1 200 m<sup>2</sup>), une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international.

Il prolonge ses activités de recherche, ex situ, par la diffusion de sa collection dans l'ensemble de la région Auvergne-Rhône-Alpes, ainsi qu'au niveau national et international.

## La collection

La collection de l'IAC est constituée de près de **1 900 œuvres** de plus de **800 artistes** de renommée nationale et internationale. Son orientation, plutôt conceptuelle et prospective dès l'origine, est aujourd'hui enrichie par l'acquisition d'œuvres en dialogue avec les expositions et la recherche, dans un esprit de corrélation entre création et collection. Héritière du fonds du FRAC Rhône-Alpes, la collection s'est enrichie au fil du temps pour représenter tous les champs de la création (peinture, photographie, sculpture, installation, vidéo).

Figurent dans la collection des artistes majeurs de l'art de notre temps (Daniel Buren, Dan Graham, Anish Kapoor, On Kawara, Mario Merz, Gerhard Richter, Lawrence Weiner...) ainsi que des artistes dont la carrière est en plein essor (Saâdane Afif, Ulla von Brandenburg, Jason Dodge, Guillaume Leblon, Hans Schabus...) ou déjà internationalement consacrée (Pierre Huyghe, Ann Veronica Janssens, Joachim Koester, Anthony McCall, Matt Mullican...).

L'IAC organise des projets en partenariat avec sa collection sur l'ensemble de la région Auvergne-Rhône-Alpes, par le prêt ou le dépôt d'œuvres. La présentation de sa collection en collaboration avec de nombreuses structures, renforce la présence de l'art contemporain sur le territoire auverhônain, amplifiant ainsi le réseau de l'art contemporain.

L'IAC bénéficie du soutien du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes), de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.

L'Institut d'Art Contemporain en quatre dates :

1978 : Création du centre d'art Le Nouveau Musée par Jean Louis Maubant

1982 : Création du Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Rhône-Alpes

1998 : Création de l'Institut d'art contemporain, fruit de la fusion du Nouveau Musée et du Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône-Alpes

## Adresse

11 Rue Docteur Dolard  
69100 Villeurbanne

## LES OEUVRES

**BASSERODE** né en 1958 à Nice. Vit et travaille à Paris.

Dès le début des années 80, les œuvres de Basserode prennent la forme de sculptures, d'installations, de croquis etc etc, et confrontent des matériaux naturels à des structures mobilières domestiques ou des objets de récupération. L'artiste s'appuie sur des phénomènes tels que l'éphémère, l'inversion ou la décomposition. Il reconstruit un vocabulaire végétal, pour adopter une position critique envers le discours traditionnel qui oppose nature et culture. Il vise, par l'introduction d'éléments organiques, à « cérébraliser » la nature, à montrer qu'elle fonctionne à l'image du cerveau humain.

Le travail de Basserode s'articule également autour de la question du nomadisme, et des notions étroitement imbriquées de **temps**, de nature et de **mémoire**. Ainsi les Mémoires mobiles vivantes (1989) et leurs valises renfermant divers éléments végétaux ou minéraux et destinées à voyager autour du monde. Constitués de mots, d'images, de sons et de matières organiques, les processus lents mis à l'œuvre par l'artiste lui permettent de **confronter sa propre mémoire à la mémoire universelle ou naturelle**, comme expérience de l'humain.



*Table de lettres, 1998. Bois de hêtre, mousse multicolore, colle. 100 x 600 x 400 cm*

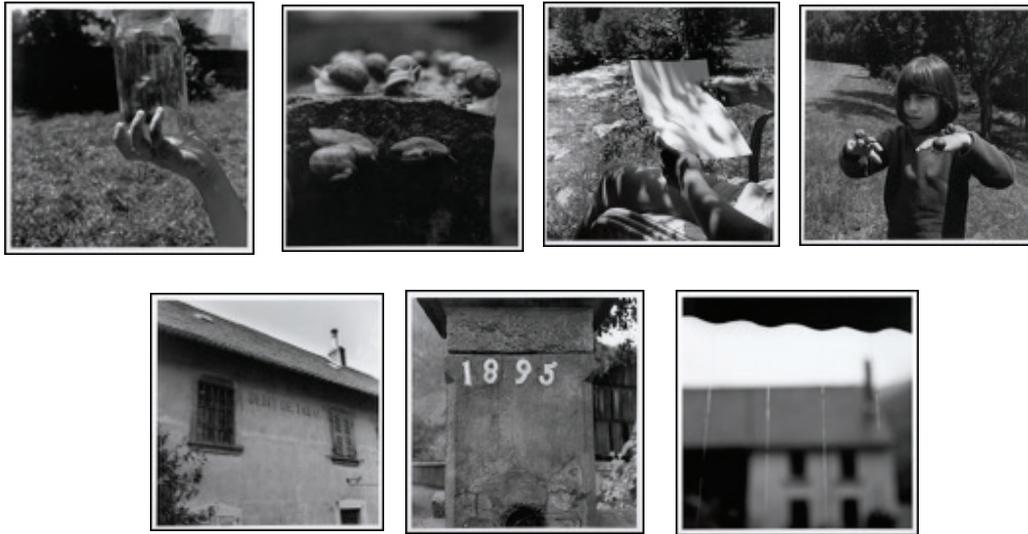
Réalisée dans le cadre de l'exposition itinérante, Basserode, en 1998, au CCC de Tours, à l'IAC de Villeurbanne et à l'Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain de Meymac, La Table de lettres, comme son titre l'indique littéralement, est constituée d'une table en bois avec six chaises, qui comporte une accumulation de lettres en mousse multicolore. **Œuvre participative**, elle donne aux visiteurs la possibilité de composer librement des mots ou des phrases, à disposer sur la table ou sur le sol.

*La Table de lettres* met en scène de manière ludique les symboles mêmes de la civilisation. Autour de cet environnement mobilier, conçu pour la convivialité ou la confrontation, se construit le langage écrit et parlé : une multitude de lettres colorées s'éparpillent sur les meubles et le sol. Cette dispersion constitue une critique de la structure du langage, de la pensée, de la construction des objets sédentaires et des modes de comportement qu'ils induisent. La table est ici une surface de travail où de nouvelles structures peuvent être tressées avec des lettres, de nouveaux agencements, dans un autre langage et pour un autre mode de fonctionnement permettant à chacun de laisser des petits messages aux autres visiteurs de l'exposition, en rapport avec elle ou juste sur l'impulsion ou l'humeur du moment. Forcément en rapport avec aujourd'hui. Ils resteront, on les prendra en photo ou bien quelqu'un les effacera... Si la table se remplit de messages, ils constitueront un œuvre collective dont on gardera le souvenir.

**CHALLE Daniel** né en 1961 à Rumilly. Vit et travaille à Caudan (France).

Diplômé de l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1987, Daniel Challe suit également des études d'histoire de l'art à Grenoble, avant d'enseigner à l'École Supérieure d'Art de Lorient. Daniel Challe est aussi, quand il n'est pas artiste photographe, historien de la photographie. Il a coécrit deux livres, l'un en 1991 sur Les Photographes de Barbizon, l'autre en 1996 sur Eugène Cuvelier.

L'artiste commence à travailler sur des « **paysages en mutation** », soulignant les démarcations et transitions entre le paysage naturel et le paysage investi par l'homme (à Cologne, 1988, en Savoie, 1991), puis entre la culture industrielle déclinante et la culture technologique (Saint-Étienne, 1992). Sans porter de regard critique, il s'attache à l'idée de **documenter les expériences** que l'on peut faire, dans toute leur diversité. C'est avec ce regard qu'il part ensuite pour l'Amérique Latine, où il cherche à montrer les différences entre l'homme occidental, déraciné, dont le rapport au monde est un rapport aux signes, et une humanité mexicaine en rapport encore très direct avec la nature (Mexique, 1995).



*1895, Journal de campagne, 1993*

Au début des années 90, il débute également un cycle de « **journaux photographiques** », se tournant alors vers **une photographie plus intimiste, familiale et à dimension autobiographique**. La série *Journal de Campagne* initie ce cycle lié aux territoires intimes du photographe. Réalisée en 1993 en Matheysine dans la région de Grenoble, le *Journal de Campagne*, sera suivi par les séries *Journal de Bretagne/Mané Braz*, *Journal d'Espagne*, *Journal de Bretagne/ La Caméra-jouet*.

Selon lui, la photographie **n'est pas le double ou le miroir du monde**, mais propose les choses vues à travers une **mise en forme du regard, un travail du sens et une interprétation**. Si elle est ancrée dans la réalité, elle se fait aussi récit. Pour Daniel Challe, « *l'image photographique se situe exactement au carrefour du poétique, de l'éthique, et du politique. Elle nous permet de sentir le monde, de proposer de nouvelles règles de vie, d'agir enfin pour la sphère de la Communauté.* » (« Espaces, gestes, fictions », in *La Forme d'un monde*, Sélest'Art, 1992).

Les huit photographies de la série 1895, *Journal de campagne* mêlent les objets et les êtres, et dessinent un « **paysage familial** » avec les figures qui l'habitent. Daniel Challe réinvestit ici les codes de la photographie de famille tout en la portant à un niveau visuel beaucoup plus personnel. Enracinées dans un **mode documentaire** qui traite aussi bien de l'expérience de l'environnement que de l'expérience autobiographique, elles s'organisent cependant sur un mode sensible qui excède tout message direct et univoque.

Les séries constituées par Daniel Challe s'apparentent à des **images-poèmes** créant des relations de l'une à l'autre et formant des micro-récits, que le spectateur est libre d'agencer pour élaborer son propre film et devenir pleinement « agissant ».

Traduire des expériences et des états du monde, rechercher une densité poétique en évitant le superflu et la photographie « à message », varier les approches en choisissant un regard plus ou moins contrasté, tantôt descriptif, tantôt tendre, tels sont les objectifs du photographe.

**DURAND Philippe** né en 1963 à Oullins (France). Vit et travaille à Paris

Philippe Durand est un photographe français né en 1963 dont la pratique se fonde sur le mode de la déambulation, traquant dans le quotidien le plus prosaïque les **signes fugaces de l'évolution de la société et du monde**. Adoptant un style documentaire, son approche du médium photographique se veut résolument **anti-spectaculaire et non-événementielle**, tâchant, à l'instar de Bruno Serralongue, **de témoigner du monde** de façon oblique et poétique. Son œuvre a été exposée dans de nombreux lieux en France.

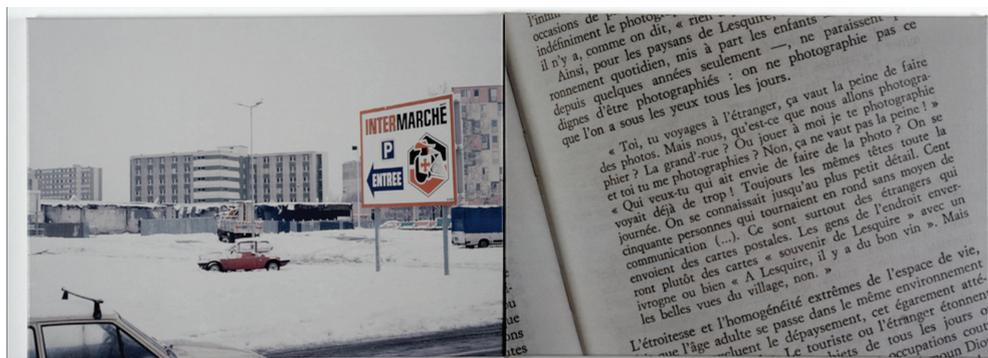
Philippe Durand s'est tourné dans un premier temps vers le cinéma expérimental qu'il a étudié et pratiqué lors de sa formation à l'École des Beaux-Arts de Lyon, lieu où il enseigne désormais. Une de ses premières séries intitulée *Choses modernes* (1993), adopte le point de vue inhabituel de voitures à l'arrêt pour décrire le paysage urbain et naturel qui l'environne. Dans sa série emblématique *Doigt, pollution* (1999), Durand photographie la pellicule de saleté occasionnée par la pollution urbaine recouvrant discrètement les surfaces vitrées de commerces, habitations ou encore transports en commun. Il apparaît alors des traces de doigts, des inscriptions éphémères comme autant de signes de passages ou de communications primitives. Comme l'écrit le théoricien de la photographie Pascal Beausse, Philippe Durand intègre très fréquemment les reflets de surfaces réfléchissantes diverses comme « technique de collage instantané », loin des techniques de manipulations digitales de l'image. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, il fait également le portrait de plusieurs villes du monde et de leur périphérie. De Nice à Bamako, mais également de Bruxelles à Los Angeles en passant par Paris, Durand arpente ces territoires à la recherche de signes et indices, en apparence insignifiants, d'une évolution sociale, politique ou économique. À cet égard, la série réalisée à Dubaï en 2012 vaut comme un anti-guide touristique de la ville du Golfe Persique, **révélant des visages et des lieux que l'on n'avait jamais ou peu vus**.



*Arbre à ballons, 1994*

La sculpture *Arbre à ballons* de Philippe Durand a en commun avec la photographie une temporalité liée au souvenir, notion évolutive, approximative et parfois fluctuante d'une réalité passée.

Elle est composée d'une structure en tube PVC surmontée de ballons de baudruche. L'artiste a écrit autour du mot « souvenir » sept expressions qu'il a sérigraphié sur des ballons de quinze couleurs différentes (« souvenirs du camping Europe 2000 de Marseillan Plage », « souvenir des Madeleines Proust », « souvenir de Lewis bois-moi Carrol », « souvenir du Baudelaire », « souvenir du Tour de France 1998 », « souvenir d'une grande maison dont on ne connaissait pas toutes les pièces », « souvenir, souvenirs »). Le nombre de combinaisons possibles entre inscriptions et couleurs et le dégonflement inévitable ou le gonflement variable des ballons rendent impossible le maintien en l'état ou la reproduction à l'identique de l'œuvre. Contrairement à un lâcher de ballons, ce travail statique ne prend pas sens dans l'espace. Il le suggère plutôt, comme le fait la photographie. Le ballon de baudruche est ici le **support du souvenir, métaphore de la fluctuation ou de l'imprécision des souvenirs**. L'arbre, c'est, de manière cultivée, la référence à la généalogie, et aussi, donc, à la traversée du temps. L'artiste dessine ainsi **une généalogie des souvenirs**, mais, comme la diversité générée par les permutations textes/couleurs le laisse penser, **la mémoire n'est pas stable** et les souvenirs des uns se confondent rapidement avec ceux des autres, ceux de l'artiste avec les nôtres.

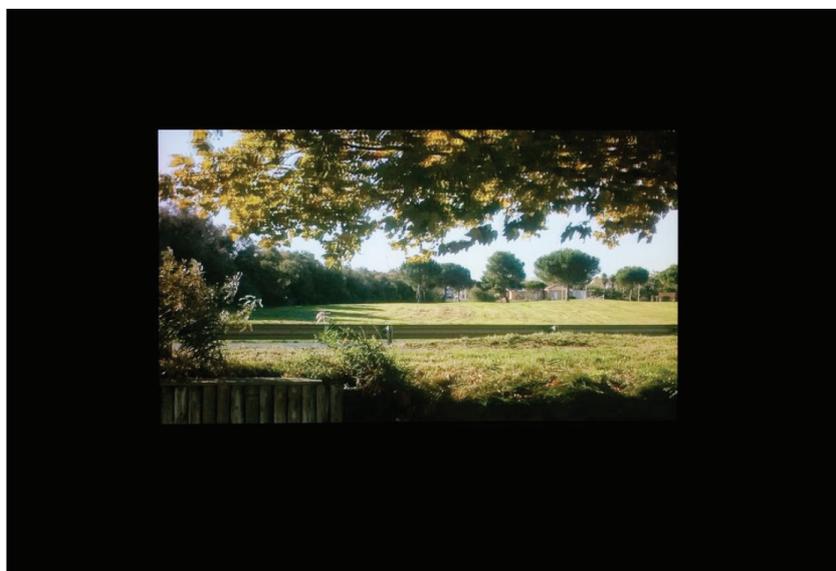


*Intermarché, 1990. Diptyque.*

Philippe Durand agit en **touriste décalé et enquêteur errant**, l'artiste **poétise le banal** sans pour autant le mystifier. Il se livre à une **observation aigüe des espaces** où il déambule tout en restituant une certaine illisibilité du réel, jouant ainsi avec la part **d'énigme visuelle** des images produites.

**EYMEINIER Cédric**, né en 1974 à Béziers. Vit et travaille à Montpellier et Paris

Cédric Eymenier est un photographe, vidéaste français également musicien et commissaire d'exposition. Sa pratique protéiforme s'intéresse aux espaces urbains et périurbains, à leur uniformisation, aux zones transitoires ainsi qu'aux manifestations sensibles de l'urbanité. Les premiers travaux de Cédric Eymenier sont des photographies prises dans des villes que l'artiste a traversées au gré de ses voyages. De Rotterdam en 1999 à Paris en 2013 en passant par Tokyo en 2005 ou Phoenix en 2011, son regard se focalise sur des situations urbaines en apparence banales, sans qualité si ce n'est **une attention particulière à la lumière naturelle**, à la façon dont elle se reflète sur les carrosseries de voitures, dont elle irradie la façade d'un immeuble, dont elle s'imprime sur le mobilier urbain. L'idée de **promenade urbaine** ainsi qu'un sens aigu du cadre et de l'espace se manifestent également dans la série de vidéos intitulée Platform, dont les treize épisodes ont été réalisés entre 2006 et 2013. Elles sont en quelque sorte la **mise en mouvement du travail photographique** précédemment cité et le fruit d'une fascination pour les zones de transit, de circulations, de passage. Accompagnés d'une bande-son composée par un musicien à chaque fois différent, ses films offrent un point de vue singulier sur de grandes métropoles (Londres, Paris, Francfort, Miami...) qui vaut comme une sorte de précis topographique des « **non-lieux** » que nous traversons chaque jour sans y prêter attention. Loin de chercher à décrire les particularités de ces villes, Eymenier en saisit avant tout **les motifs communs, les signes extérieurs d'une uniformisation de l'environnement urbain contemporain**.



*The Answer, 2016. Vidéo.*

*The Answer* est une vidéo réalisée par l'artiste en 2016. Le film a été tourné en grande partie sur le canal du Midi et est accompagné d'un texte écrit par Gaëlle Obiégly, ainsi que d'une musique originale composée par France Jobin et Stephan Mathieu, collaborateurs réguliers de l'artiste. Présenté par Cédric Eymenier comme un « **road-movie aquatique et paisible** », le film est basé sur une histoire vraie se construisant sur une série de coïncidences dont l'artiste cherche à remonter le cours. S'il est impossible d'en dérouler le fil de manière exhaustive, il faut néanmoins préciser que le cœur du projet débute par la rencontre faite par hasard avec Mark Hobgen, un Canadien **lui racontant le voyage** qu'il fit à l'âge de neuf ans sur le canal du Midi et **le souvenir émerveillé** qu'il en garde encore. Il se trouve que Cédric Eymenier a effectué ce même trajet à de nombreuses reprises lors d'excursions familiales alors qu'il était enfant. S'ensuit alors une série de rencontres et d'événements sur une période d'une quinzaine d'années qui fonctionnent comme autant de coïncidences formant la trame narrative et autobiographique de l'œuvre. L'œuvre prend ici le **prétexte** de la remontée d'un majestueux canal pour en effectuer une autre, **plus intime et temporelle**, qui concerne la propre **mémoire de l'artiste**.

**FAUCON Bernard**, né en 1950 à Apt (France)

Né en Provence en 1950, Bernard Faucon, après des études de philosophie et de théologie, fut l'un des premiers artistes à explorer l'univers de la **mise en scène photographique**.

Son œuvre, commencée en 1976, fut volontairement interrompue en 1995, parce qu'il était convaincu que l'étape de la mise en scène était « le chant du cygne » du médium photographique, le dernier stade avant le **règne de l'image pure**, numérique, publicitaire. Un moment où l'on croyait encore suffisamment au **pouvoir de vérité de la photographie** pour souffrir le luxe de construire « **des fictions vraies** ».

Bernard Faucon a fait des centaines d'expositions personnelles et collectives. Il a régulièrement travaillé avec Léo Castelli à New-York, Holden Luntz Gallery à Palm Beach, Agathe Gaillard, Yvon Lambert et Vu la Galerie à Paris.

En 2007, la Maison Européenne de la Photographie à Paris lui consacra une exposition qui couvrait toutes les périodes et tous les aspects de son travail, du Temps d'avant au Temps d'après les mises en scène. Elle s'est terminée par l'événement : « La liquidation du Cabanon ».

Après l'arrêt de la photographie, Bernard Faucon a développé le projet « Le plus beau jour de ma jeunesse ». Une fête dans 25 pays, avec une centaine de jeunes chaque fois, qui se terminait par une exposition. Un sursis, une manière de prolonger, en changeant l'objectif de mains, le cérémonial des mises en scène : la fête, la jeunesse, l'insouciance de l'image.

À partir de 2000, les mots, qui étaient présents depuis le début de l'œuvre, ont définitivement pris le pas sur la photographie, avec des recueils de textes poétiques, « *La peur du voyage* », « *Été 2550* », « *Le Temps d'Avant* », jusqu'au work in progress « *Les Routes* » : Une auto-biographie (biographie en auto !), un dispositif romanesque pour raconter sa vie sur des vidéos de routes filmées dans le monde entier.

Bernard Faucon écrit : « *Quand l'idée a été claire, à l'automne 2010, j'ai eu cette sensation merveilleuse, avec, bien sûr, le bémol des ans et l'émoussement de tout, d'avoir trouvé un nouveau moyen d'expression. Plus de trois décennies après l'été 76 et le déclin des mises en scène, mon nouveau, mon dernier moyen d'expression.* »



*La fête dans l'île, 1983.*



*Les Ballons, 1983.*

Bernard Faucon crée des mises en scènes photographiques très colorées, poétiques et fantastiques, évoquant des moments de joie hors du temps. Joies partagées, espérées, fantasmées, passées et remémorées.

**LUKAS Jan** né en 1915 à Ceské Budejovice (Tchécoslovaquie) mort en 2006, New York (États-Unis).

Jan Lukas était un photographe tchèque devenu une légende de la photographie tchèque. L'ampleur thématique de son travail s'étend de l'aménagement paysager au reportage en passant par le portrait, la sculpture et la nature morte. Il appartient à la génération fondatrice des photojournalistes tchèques. Il est l'un des créateurs de la photographie pour livres et magazines.



*Orchestre et jeunes femmes au soleil, 1940, photographie.*

Jan Lukas signe des photographies à la composition extrêmement travaillée et où l'humour et la poésie trouvent toujours leur voie et où l'humain occupe une place centrale.

WANG Jianwei, 1958, Suining (République populaire de Chine). Vit et travaille à Pékin (R.P.C)

Wang Jianwei est un pionnier de la scène artistique contemporaine chinoise depuis les années 70.

Le travail de Wang est expérimental en termes de médium et de forme. Il crée de grandes œuvres vidéo et d'installation, intégrant souvent sculpture et performance. Ces œuvres tentent d'examiner la relation entre **l'art et la réalité sociale**, partant souvent de l'idée que **la production d'œuvres d'art est une performance et une répétition**. Il aspire à intégrer l'histoire, la philosophie, la littérature et la critique moderne, ainsi que les drames de la vie quotidienne.



*Utopia Station, 2003, affiche quadrichromie.*

une question ouverte, sans être formalisé, pour pouvoir agir comme un catalyseur. **Dès le départ, Utopia Station a été talonné par la réalité de la guerre, le poids des pauvres du monde, le cataclysme écologique, les froides machinations de la finance et le spectre du naufrage de la planète.**

L'affiche de Jiangwei Wang et son titre "*Utopia station*" qui introduit l'exposition est très gaie : au delà de rideaux de théâtre, elle montre un avion dans les nuages, flottant au dessus d'un champ de blés murs sous un ciel turquoise, partant vers une destination inconnue mais qu'on imagine de rêve. L'affiche est cernée par deux rideaux rouges et lourds, rappelant les mises en scène théâtrales et nous renvoyant aujourd'hui aux mises en scène des photos idylliques que nous partageons sur les réseaux sociaux, une fausse perfection, minutieusement travaillée et exposée.

Utopia Station a vu le jour en 2003 sous forme d'un projet d'exposition à la Biennale de Venise, puis à la Haus der Kunst de Munich, et a pris depuis différentes formes : site Internet, pages dans la presse, rencontres, séminaires, et une série d'interventions en marge du Forum social mondial de 2005 à Porto Alegre. **Plus de trois cents artistes participent à la définition d'Utopia Station**, carrefour de correspondances, gare itinérante en réalité, organisée par Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija et moi-même. Le projet est devenu un outil, une manière de s'organiser et **d'offrir un ensemble d'options, un passage où se rencontrer sur le chemin de l'Utopie, ou d'une vie meilleure.**

Une gare se définit autant par ses activités que par ce qu'elle abrite. C'est un lieu où l'on peut aussi se reposer, reconsidérer les choses, poser des questions, manger, dormir, apprendre ou regarder. Tout s'intègre dans l'exposition. Celle-ci pénètre dans le périmètre de tous les objets et personnes présents. Rien n'est séparé du reste. La gare Utopie se place sur le terrain du temps réel, soumis à l'histoire, mouvant. **Quelque part, dans l'avenir, un autre monde est peut-être possible.**

Le groupe d'Utopia Station s'est réuni pour la première fois à Poughkeepsie, dans l'Etat de New York, en février 2003 – le week-end des grandes manifestations contre l'invasion de l'Irak. On voit sur les photographies qu'il neigeait ce jour-là. A l'intérieur, le projet demeurerait

**MACLEAN Alex**, né en 1947 aux Etats-Unis, vit à Lincoll (Etats-Unis).

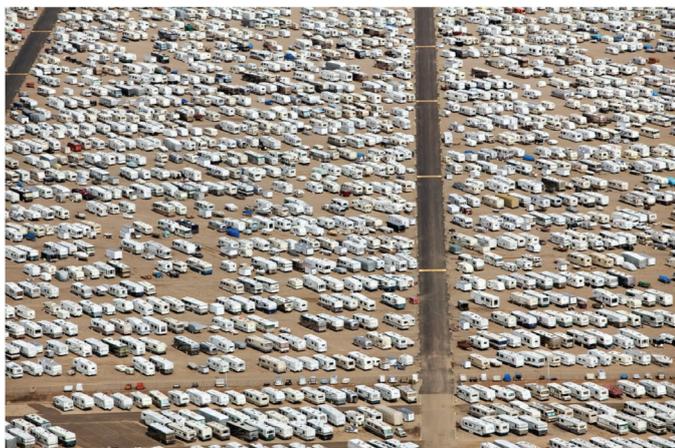
Alex MacLean termine ses études d'**architecture** à l'École de Design de l'Université d'Harvard en 1973, puis obtient un brevet de pilote commercial en 1975. Durant ses études, alors qu'il pratique déjà la photographie en amateur, les questions relatives à l'**intégration de l'architecture dans un espace** retiennent davantage son attention que le bâtiment lui-même.

Depuis la fin des années 1970, il développe un travail de **photographie aérienne** de paysages qui tend à prendre pour motifs principaux les innombrables manifestations de **l'emprise humaine sur l'environnement**.

En capturant l'**évolution du paysage américain**, Alex MacLean s'attarde sur les relations complexes entre la nature et l'urbanisme, spécialement lorsque celles-ci se fondent sur une **géométrisation de l'occupation des sols**. Cette parcellisation régulière des États-Unis prend sa source en 1795, lorsque le Président Jefferson promulgua une loi instituant un découpage du territoire fédéral en une grille composée de sections d'un mile carré.

Les photographies d'Alex MacLean ont donc toutes en commun une **géométrisation du paysage**, et enregistrent « la démesure » de l'activité humaine qui quadrille l'espace. L'artiste montre, grâce à ses prises de vue aériennes, cette vaste **contamination de « la mesure »** – idéal rationaliste et humaniste des Lumières qui inspira la Constitution américaine – et souligne l'ordre implacable qui sous-tend chaque cliché. L'American Way of Life conduit ici à **une standardisation de l'habitat et à une détérioration flagrante de l'environnement**.

Alex MacLean pointe alors aussi bien les programmes spéculatifs d'aménagements du territoire, qui se poursuivent au détriment de la nature comme de la vie sociale, que les phénomènes du repli identitaire.



*Isolated Neighborhood, 2005*



*Motor Homes, Phoenix Az*

Face à la tendance générale du monde à l'urbanisation (2,5 milliard de nouveaux urbains attendus d'ici 2050), il va falloir construire en 30 ans plus de la moitié de tout ce qui a été construit par l'humanité en termes de villes. L'habitat devient ainsi le point de rencontre de tous les extrêmes : construction effrénée, spéculations à outrance, programmes immobiliers indécentes, inconséquents ou inégalitaires, artificialisation des sols et étalement urbain sans limite.

Des **communes périphériques, isolées, construites sur des terres agricoles bon marché**, dépendent entièrement de la voiture pour la plupart de leurs activités. Pour accéder aux centres urbains, les résidents doivent souvent **parcourir de longues distances**. Toutes les infrastructures modernes (eau, égouts, électricité et routes) doivent y être prolongées.

**KAWARA On**, né en 1932 à Kariya (Japon) mort en 2014 à New York (États-Unis)

On Kawara est considéré aujourd'hui comme l'un des acteurs principaux de l'**art conceptuel** avec la série des **Date Paintings** amorcée en 1966. Depuis le milieu des années 1960, l'œuvre d'On Kawara repose en grande partie sur les données biographiques de son expérience de l'espace-temps.

De 1952 à 1959, On Kawara a peint des œuvres de facture très graphique, dans un style apparenté au Surréalisme. Toutes ses œuvres de jeunesse de l'époque, alors qu'il vit encore au Japon, sont figuratives. Marqué par la tragédie des bombardements nucléaires dans son pays, On Kawara réalise en 1955-56 un ensemble de dessins, conçus au départ pour former un livre intitulé *Death Masks* (=Masques de la Mort). L'artiste va en tirer un port folio de 30 gravures, publié en 1995 et nommé *Thanatophanies* (littéralement : « Apparitions de la mort »).

On Kawara quitte le Japon en 1959 pour s'installer à New York. Dans les années 60, les peintures et dessins qu'il réalise emploient différents systèmes de signes qui jouent sur l'interrelation entre la signification du langage et sa matérialité plastique (Codes, 1965). Les premières peintures d'On Kawara utilisant le langage affirment déjà une localisation dans **le temps et dans l'histoire** (Title (Viet-Nam), 1965 ; Location, 1965).

Le 4 janvier 1966, On Kawara peint la première de ses Date Paintings (Peintures de dates), **basées sur un protocole rigoureux** : un monochrome d'une couleur foncée (le plus souvent bleu, vert, rouge, marron ou gris) au centre duquel est peinte en blanc la date du jour de réalisation de la toile, dans la langue du pays où l'artiste se trouve à ce moment-là. **Chaque peinture est conservée dans une boîte en carton fabriquée sur mesure, et accompagnée d'une page du journal local daté du jour de sa réalisation.**

Dès lors, On Kawara met en place les modalités de son œuvre inscrite dans le temps et dans l'espace. Entre 1966 et 1968, il commence diverses séries qui forment une autobiographie constituée de points de référence qui croisent le social, I Met (=J'ai rencontré), le culturel, I Read (=J'ai lu), le temporel, I Got Up At (=Je me suis levé à) et le géographique, I Went (=Je suis allé). Listes de gens rencontrés, collections de coupures de presse lues, cartes postales envoyées de 1968 à 1979, recueils d'itinéraires parcourus : tout est conservé dans des plastiques transparents rigoureusement rassemblés dans des classeurs. La série des télégrammes I Am Still Alive (=Je suis toujours vivant) est amorcée dès 1969 par l'envoi de trois télégrammes pour l'exposition d'art conceptuel 18 Paris IV. 70. À partir de là, des télégrammes I am still alive On Kawara vont être adressés par l'artiste à intervalles réguliers dans le monde entier, à sa correspondance privée, ou comme des signaux de vie en réponse à des questions concernant son travail.

Essentiels dans le travail d'On Kawara, le processus, **la situation et le temps** sont articulés à une forme de **discours sur la vie**, dans une relation objective entre son expérience et le monde. S'absentant de toute vie mondaine, y compris en ce qui concerne les vernissages de ses propres expositions, On Kawara accomplit une œuvre à dimension monumentale et universelle, qui s'établit dans **la durée, par la ritualisation du processus de création et un ordonnancement du temps**, et qui ne se livre que par fragments



*One Milliuon Years (Future), One Million Years (Past), 2000*

*One Million Years – Past – For All Those Who Have Lived and Died – Future – For the Last One (1999) (Un Million d'Années – Passé – Pour tous ceux qui ont vécu et qui sont morts – Futur – Pour le dernier humain) One Million Years (Past) (2000), One Million Years (Future) (2000)*, se compose d'un coffret en bois contenant dix cd-roms, chacun ayant un enregistrement d'une durée de 74 minutes. Les nombres de deux millions d'années – de «997 399 BC» à «994 993 BC» pour le passé ; de «2 614 AD» à «5 565 AD» pour le futur – sont lus à voix haute, alternant une voix masculine et une voix féminine. L'œuvre sonore, à la régularité cadencée, est ici une sorte de poésie sans lettres ni mots, qui transpose cette performance de l'enregistrement du temps en une logorrhée quasi musicale.

Si le temps chez On Kawara est désincarné car réduit à une succession de chiffres, il est cependant réinvesti d'une humanité, d'une sensibilité, par l'introduction de la voix humaine avec ses fragilités et ses imperceptibles variations. **À la fois globale et fragmentaire, collective et individuelle, temporelle (ponctuelle) et universelle.**

**MULLER Nicolàs**, né en 1913 à Orosháza (Autriche-Hongrie) mort en 2000 à Andrín (Espagne)

Né en Autriche-Hongrie au sein d'une famille juive bourgeoise, Nicolás Muller a connu l'exil pendant la majeure partie de sa vie, **fuyant les régimes répressifs d'Europe**, allant de Paris à Tanger, puis **en Espagne, alors sous le régime franquiste**. Il fait partie des photographes hongrois qui élaborent, dès le début des années 30, **une photographie sociale et documentaire**. Muller découvre la photographie à l'âge de treize ans, alors qu'il reçoit son premier appareil, et se met dès lors en devoir de **représenter le monde tel qu'il le voit**. Il partage son temps entre cette passion pour la photographie et ses études de droit et de sciences politiques à l'université de Szeged. **En 1938, avec l'annexion de l'Autriche-Hongrie par l'Allemagne nazie, Nicolás Muller est contraint de fuir son pays** et s'installe à Paris, où il rencontre d'autres photographes hongrois en exil comme Brassai, Robert Capa, ou André Kertész, et qui partagent ses préoccupations artistiques. Il travaille pour la presse française et publie une série de clichés sur **le monde ouvrier de Marseille et de Hongrie**. Puis, de Paris, il migre vers Tanger où se retrouvent de nombreux réfugiés juifs de toute l'Europe centrale, et où il reste sept ans, fasciné par la lumière et la vie tangéroises. « *Les yeux, les mains et tout mon être me démangeaient de l'envie d'aller partout pour prendre des photographies* ». Il quitte Tanger pour ouvrir un studio à Madrid où il se fait connaître pour son travail de photojournalisme, jusqu'à sa mort en 2000.

Ces **déplacements et les rencontres** qui en résultent marquent le travail de Nicolás Muller, qui se caractérise par un style documentaire humaniste. Ses photographies font preuve d'**une empathie et d'une curiosité pour le monde ouvrier** et, plus généralement, pour **la représentation du monde du travail**. Son langage plastique, qui privilégie le noir et blanc, s'appuie sur des effets de perspective et des points de vue inhabituels comme la contre-plongée, typiques du style de l'avant-garde photographique.

Dans les années 30, les photographies de Nicolás Muller sont centrées sur le monde rural hongrois. Alors qu'il est encore étudiant, il voyage intensivement en Hongrie en train, à pied ou à bicyclette, et capte des épisodes de la vie rurale. Dès cette époque, l'artiste élabore ce qui constitue le centre d'intérêt principal de son travail : **représenter la vie des gens qui l'entourent, dans une perspective sociale et engagée**. « *J'ai appris que la photographie peut être une arme, un document authentique de la réalité. [...] Je suis devenu une personne et un photographe engagé* ».



*Giron, Plage du nord de l'Espagne, 1970.*

Au début des années 1970, la situation économique de l'Espagne est peu reluisante par rapport à ses voisins européens. Les vingt ans d'autarcie, de 1939 à 1959, ont empêché le développement du pays, tout comme le fort protectionnisme établi. Mais les mesures prises à cette époque sont brouillonnes et inefficaces, **la priorité pour l'Espagne étant alors de s'ouvrir peu à peu à la démocratie**. La crise fut donc plus profonde et plus longue qu'ailleurs en Europe. Les déficits publics augmentèrent fortement, le repli des exportations se fit durement ressentir et la crise mit fin au plein emploi.

**SCURTI Franck**, né en 1965 à Lyon. Vit et travaille à Paris.

Artiste français à la démarche conceptuelle, Franck Scurti est encore étudiant quand une de ses premières expositions, Plan B, est organisée dans les Galeries Contemporaines du Centre Pompidou en 1993.

Les œuvres de Franck Scurti, souvent **dérivées de notre univers quotidien et domestique** mais aussi de l'espace urbain, font partie de ce qu'il appelle des « **éléments déjà socialisés** ». La réinterprétation consiste en des **recompositions** et en des **décalages**. Le spectateur plonge dans un monde connu, mais soumis aux déambulations de l'artiste, qu'il doit donc re-décoder. L'artiste utilise les matériaux les plus divers : métaux, tissus, cartons mais aussi vidéo ou photographie. L'axe essentiel de son travail est une réflexion sur l'objet, sur sa nature, son statut et son identité, dans les **contextes sociaux**, politiques et économiques du monde contemporain. L'artiste met en scène l'analogie et l'hybridation, travaillant à partir de **fragments d'idéologie**, restes d'un monde surcodé et saturé de signes et d'interprétations. « *Dans la plupart de mes travaux, il y a l'agrandissement d'une forme que j'ajuste sur un objet à taille réelle et qui fonctionne comme gabarit. C'est la fusion de ces éléments qui donne à l'œuvre son unité... C'est la contrainte structurelle et non la clôture d'une forme aliénée à un thème. L'agrandissement d'une forme renvoie aussi au caractère public de sa réception* ».

Les objets réalisés sont souvent utilisés comme des sortes d'**appâts** pour créer une **proximité entre l'œuvre et le spectateur**, qui est alors invité à « entrer » dans le dispositif présenté.



*Le Calendrier, 1992. Installation.*

*«Le calendrier de mai 68 sollicite au travers de la mémoire collective l'imaginaire du spectateur en accentuant sa présence dans le lieu et sa conscience individuelle face à l'Histoire.*

*Dans le calendrier comme objet quotidien, il y a cette idée d'une conscience continue de l'histoire, une vision très circulaire du temps alors que dans la révolution, dans l'acte révolutionnaire, il y a une fracture, le temps est accidenté et le continu de l'Histoire brisé. La pièce travaille dans cet écart».*



*Diamond Mind, 1976.  
Bruce NAUMAN.*

*Le Calendrier* associe un agrandissement mural du calendrier des Postes de l'année 1968 – les mois du premier semestre, illustrés par la reproduction photographique d'une manifestation de Mai 68 – et un ensemble de onze pavés en argile déformés et peints en gris, en référence à l'environnement post-minimaliste *Diamond Mind* (1976) de Bruce Nauman. Jouant sur la **mémoire vernaculaire** (le calendrier traditionnel distribué par le facteur et resté pendant longtemps dans le quotidien des ménages français) et l'**histoire de l'art contemporain** (appariée de façon humoristique aux pavés de la lutte urbaine contre le pouvoir policier), l'œuvre renvoie à des représentations connues de l'histoire politique et artistique, ici réorganisées par l'artiste en glissements de sens de l'une vers l'autre. «*J'essaie de réinvestir les choses en leur donnant une dimension «anthropologique». Ce qui est tiré de la mémoire collective ou individuelle rend possible un retournement, un changement dans l'ordre des choses ou des lieux. Un passage à l'altérité...»*

**PATELLANI Federico, né en 1911 à Monza (Italie), mort en 1977 à Milan (Italie).**

Né en 1911 à Monza, Federico Patellani est considéré comme l'un des maîtres du **photojournalisme**. Il commence à prendre des photographies en 1935 lorsqu'il prend part à une opération de l'armée italienne en Afrique de l'Est. Il utilise un appareil photo Leica et son article ainsi que ses images seront publiées dans le journal *L'Ambrosiano*.

À partir de 1939 il se dévoue exclusivement à la photographie et commence sa collaboration avec Alberto Mondadori qui dirige l'hebdomadaire *Tempo*. Ses reportages auront un large impact sur le style du magazine, pour lequel il a inventé le «**phototexte**», des dossiers complets accompagnés de *photographies légendées par le photographe lui-même*. Façonné par cet esprit d'**implication totale et interdisciplinaire** dans les moyens d'information qui, selon Patellani, devrait inspirer le «journaliste de la nouvelle formule».

**Observateur** attentif de la **société** italienne, Patellani a **rendu compte** de l'état d'après-guerre du pays, de sa relance économique, ses industries, la mode et la vie culturelle. En 1952, il commence à travailler en indépendant, contribuant à de grandes publications étrangères et italiennes (*Epoca, Storia Illustrata, Successo, La Domenica del Corriere, Atlante*). Durant cette période, il combine son activité de photojournaliste avec des travaux dans les médias du cinéma et de la télévision: en 1953, il est assistant réalisateur du film *La lupa (La Louve)* d'Alberto Lattuada; en 1955, il réalise deux documentaires pour la télévision

Dès lors, et avec une détermination toujours plus grande, le travail de Patellani était de se concentrer sur la dimension du voyage (avec chaque voyage planifié dans les moindres détails), et il a choisi d'utiliser la couleur, laissant la photographie en noir et blanc aux assistants et collaborateurs.



*Bagno al Canale Villoresi, Milano, 1948  
(Bain dans le canal Villoresi, Milan)*

SIMMONS Mary-Evelyn, née en 1943 Lubbock (Etats-Unis).



*Série sans titre, 1981.*



## FAIRE DU SOUVENIR UNE FORME

«Un souvenir est une survivance dans la mémoire d'une sensation, d'une impression, d'une idée, d'un événement vécu.

C'est dans l'**accumulation de ses souvenirs** que l'Homme trouve la **matière constitutive de son passé**, passé qui se présente comme une matrice du présent et du futur, comme moyen essentiel de s'inscrire dans une continuité.

De même que ce passé, cette mémoire, est **un socle de construction**, il tient aussi de l'ordre du fantasme, car il est intangible. Tout comme Narcisse se perd dans la contemplation de son propre reflet sans jamais pouvoir le saisir, l'Homme ne peut complètement appréhender son passé dans le détail; vues sous le prisme de la mémoire, **les images issues de ses souvenirs restent glissantes et impénétrables.**

Cette difficulté à retrouver en soi ce dont on garde pourtant le souvenir a été merveilleusement illustrée par François René de Châteaubriant dans *Les Mémoires d'outre-tombe* : « *Les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau.* » »

«En **décomposant** le temps en images, en strates, les médias de captation de la réalité nous offrent la **possibilité de le recomposer**, de le mettre en harmonie avec nos propres perceptions et nos propres fantasmes. Ces nouvelles formes du **temps sculptées** par les artistes nous donnent à voir des images qui parfois font échos à nos **images intérieures.**

En nous appuyant sur la philosophie d'Henri Bergson et sur les intuitions de Sigmund Freud, nous avons proposé une conception de la mémoire qui, à l'instar du cinéma, reconstruit des images complexes qu'elle associe à son passé. Plus qu'un simple écho, les images et l'agencement de ces images proposés par l'art vidéo et cinématographique, trouvent parfois la force, la puissance de faire surgir en nous **des troubles et des bouleversements esthétiques**, en révélant sur l'écran l'étrangeté formelle de nos souvenirs.

L'exemple de *Long Goodbye* de David Claerbout, est empreint de cette puissance, son image aussi complexe que difficilement pénétrable en apparence, se doit d'être analysée comme nos propres souvenirs, comme notre propre mémoire se doit de l'être.

Dans cette quête intérieure, ces œuvres se présentent comme des supports, des pistes d'interprétation et de compréhension qui nous aident à délier en nous, les images parfois confuses qui nous habitent. *Tree women* de Bill Viola (qui exprime de par sa forme une nature composite — où deux images se lient, s'initient l'une à l'autre) est un chemin, une porte ouverte, dans l'interstice de l'image. Un hybride temporel où l'image se fissure comme dans les peintures de Luciano Fontana. Et c'est dans la griffure, dans la déchirure de l'espace que l'esprit passe au travers de l'image et s'ouvre à d'autres dimensions.

En observant ces œuvres, c'est l'œuvre de notre mémoire, l'œuvre de notre vie qui prend forme sur l'écran.

Nous concluons cette réflexion par ces quelques mots de Nicolas Bouvier où citant son ami l'écrivain Henry Miller dans un court texte *Souvenir, souvenir*, il affirme: « *La mission de l'Homme sur terre est de se souvenir* ».

**Plus que de se souvenir, c'est en embrassant ses souvenirs, en les explorant, que l'Homme trouve en lui, les réponses à ses interrogations.»**

## LA PHOTOGRAPHIE ET SON ÉVOLUTION

La naissance de la photographie est attribuée à Louis Daguerre et son daguerréotype en l'année 1838 qui est une évolution des recherches menées par Nicéphore Niepce.

Ce nouveau procédé n'est pas le premier procédé photographique mais c'est le premier à pouvoir fixer les images dans le temps, à créer des images permanentes. Le daguerréotype est un procédé uniquement positif ne permettant **aucune reproduction** de l'image. Il est constitué d'une plaque, généralement en cuivre, recouverte d'une couche d'argent. Cette plaque est sensibilisée à la lumière en l'exposant à des vapeurs d'iode qui, en se combinant à l'argent, produisent de l'iodure d'argent photosensible. Lorsqu'elle est exposée à la lumière, la plaque enregistre une image invisible, dite « image latente ». Le temps d'exposition est d'environ vingt à trente minutes, soit beaucoup moins que les méthodes précédentes qui nécessitaient plusieurs heures d'exposition. Pour que l'image soit la plus nette possible il est indispensable que le sujet soit immobile, un mobilier spécialement conçu pour les daguerréotypes voit le jour.



*Daguerréotype du général suisse Guillaume-Henri Dufour 1850.*



*Chaise avec système permettant de tenir le buste immobile utilisé pour les prises de vues avec daguerréotypes 1840.*

Daguerre présente son «invention» de façon officielle à Paris en 1839, Paris qui restera pendant plus d'une décennie le principal lieu de recherche et de production de daguerréotypes. Au croisement de l'art et de la science (c'est la première fois que l'on peut produire des images «objectives», «exactes» puisqu'elle ne passent pas par la partialité de la main humaine) le daguerréotype intrigue et attire le public. La commercialisation du procédé est prometteuse et très vite des ateliers de daguerréotypes voient le jour. Ces daguerréotypistes (c'est comme cela qu'on appelle les personnes qui pratiquent le daguerréotype) sont majoritairement issus de formations étrangères à la photographie (photo = la lumière, graphie = l'écriture), parmi eux on trouve bon nombre de peintres ou d'opticiens qui poursuivent leur autre activité en parallèle. Une grande partie des productions de daguerréotype se concentre sur les portraits en intérieur ou extérieur mais on trouve aussi quelques paysages. Il reste assez peu de daguerréotypes, en effet les plaques doivent être conservées dans des écrins hermétiques sans quoi elles s'oxydent au contact de l'air.

Dès 1841, les avancées techniques et scientifiques permettent de réduire le temps de pose à 1 minute ! La daguerréotypie se répand dès lors de plus en plus et est un véritable succès commercial. Le coût reste cependant assez élevé mais le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et son essor industriel voit l'émergence de «nouveaux riches», issus non pas de riches familles bourgeoises au passé glorieux mais de familles peu illustres (et peu illustrées) voire pauvres. C'est surtout cette nouvelle classe dirigeante qui voit dans le daguerréotype l'occasion de se constituer une galerie de portrait, une iconographie. Là où les familles issues de la «vieille bourgeoisie» avaient des galeries de portraits peints, représentant le passé glorieux de la famille, «les nouveaux riches» eux **se mettent en scène** (prise de vue dans de riches toilettes ou des intérieurs luxueux) dans des daguerréotypes, se fabrique une histoire. Le daguerréotype devient un témoin et un outil crucial de la hiérarchie sociale, du «roman familial» et de la réussite sociale.



*Daguerréotype vers 1850. Probablement, Marie Guy-Stéphan, à Madrid. Photothèque, Institut du patrimoine culturel d'Espagne.*



*Camera obscura et plaques pour daguerréotype 1840.*

En 1868 apparaissent les premières photographies couleurs (suite aux recherches de Louis Ducos du Hauron et Charles Cros qui inventent chacun le procédé photographique de la trichromie). La photographie couleur ne sera pas commercialisée avant l'année 1907, elle ne rencontre alors pas un grand succès auprès du public, le procédé étant fastidieux, coûteux pour un rendu couleur assez fade.

En 1888 c'est la révolution : Georges Eastman lance sur le marché le premier appareil photographique compacte : **Le Kodak**, avec une devise «You press the button, we do the rest» («vous appuyez sur le bouton, nous nous chargeons du reste»). L'appareil, vendu à l'époque 25 \$ est chargé d'une **pellicule** pour 100 vues, il faut ensuite le retourner à l'entreprise qui se charge du développement et renvoie le tirage plus l'appareil chargé pour 100 nouvelles vues le tout pour 10\$. Pour la toute première fois la prise de vue est séparée du procédé scientifique permettant son développement. La photographie devient donc à la portée de tout un chacun. Le Kodak est un succès commercial immédiat et la photographie réservée jusqu'alors aux plus riches se démocratise et endosse plusieurs rôles.



*Premier appareil Kodak avec pellicules, 1888*

Auparavant lourd et encombrant le procédé photographique n'était le plus souvent utilisé que pour des scènes d'intérieur, des portraits. Désormais léger et transportables le monde entier devient un terrain de jeu et d'expérimentations pour les photographes, professionnels ou amateurs. La photographie peut tout : photographier des paysages, des portraits, des scènes de la vie quotidienne, des scènes de la vie familiale, professionnelle... Bien que plus accessible la photographie amateur est encore réservée aux grands moments de la vie (naissance, baptême, communion, mariage, photographie de groupe lors de réunion de famille...) il faudra attendre le début de la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale pour que son usage se démocratise réellement.

La photographie donne l'idée d'**une représentation «objective» du monde** : on appuie sur un bouton et l'appareil retransmet exactement ce qui a été photographié, c'est ainsi qu'on confère aux photographies l'idée d'**une vérité figée sur pellicule**. La photographie devient LE medium de référence pour illustrer les reportages, pour rendre compte objectivement des situations décrites. La photographie est utilisée comme témoin historique, il donne à voir les habitudes sociales d'une époque, d'une classe... La photographie permet également de rentrer dans l'intimité des sujets représentés, on assiste à des scènes de la vie quotidienne, des vacances...

Pensez-vous que les photos argentiques sont une représentation objective du monde ?  
(piste de réflexion : cadre, cadrage, hors champ, point de vue, trucages...)

La multiplication des sujets représentés permet de voir des lieux, des personnes issues de tous milieux sociaux et professionnels. Elle met aussi en lumière des catégories sociales oubliées ou très peu représentées dans les toiles de maîtres. Aux Etats-Unis le réformateur social Jacob Riis voit en la photographie le moyen de montrer au plus grand nombre le quotidien, la pauvreté et la souffrance qui touchent les habitants de certains quartiers New-Yorkais. Cette série de photographie serait à l'origine d'une partie des réformes sociales prises par Roosevelt à son arrivée à la Maison Blanche en 1901.

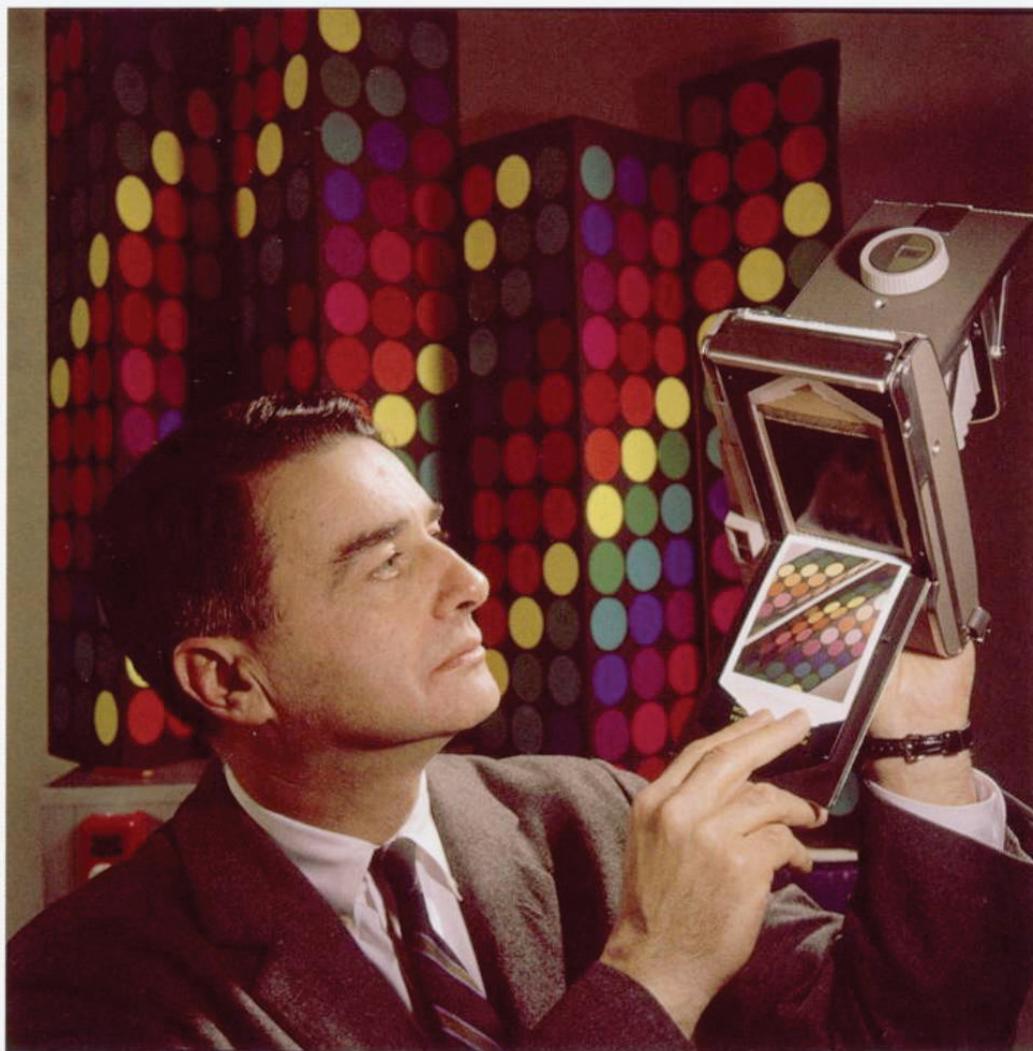


*Appareils photo Nikon, Zenit et Zeiss Ikon  
avec pellicules et négatifs.*

En 1948 le premier appareil photographique à tirage instantané est lancé sur le marché. Il s'agit du **Polaroid 95** : on prend une photo, celle-ci sort immédiatement sur papier dans un format carré, il faut ensuite attendre é à 3 minutes afin de voir apparaître l'image sous son aspect définitif. Plus besoin de développement ! Mais comme il n'y a pas de pellicule, et donc de négatif les photos créées sont **uniques** et **impossible à reproduire**. En 1963, la marque lance le **Polacolor**, premier Polaroid couleur, dont le succès commercial est immédiat.

**Figure 7.2**

Fritz Goro, Edwin Land and  
the Polacolor, 1963. LIFE.



La pratique photographique a beaucoup évolué au cours des deux dernières décennies. L'apparition et le développement de la **photographie numérique** et l'**apparition des smartphones** y sont pour beaucoup. Désormais il est possible de prendre une quantité importante de photographies sans avoir à les développer ni à attendre pour découvrir le résultat. Tout un chacun peut prendre des photos, la surabondance de photo et de support sur lesquels on peut les consulter (téléphones portables, ordinateurs, tablettes, écrans divers...) tendent à rendre le tirage papier presque obsolète, et la photographie perd peu à peu son caractère «sacré». Pour les photographes amateurs, plus d'album de vacances ou de famille à consulter, tout est stocké dans le cloud, le smartphone, dans des disques durs externes où les images s'entassent, avant d'être perdues ou tout simplement oubliées. Il est loin le temps où l'on se réunissait autour d'un **album photo** pour se remémorer des bonheurs passés, se montrer les lieux découverts en vacances etc etc, désormais un **flux continu** de photos est partagé via les **réseaux sociaux**, aux proches, moins proches et parfaits inconnus...

# LA PHOTOGRAPHIE ARGENTIQUE

Depuis l'avènement de la photographie numérique, la photo argentique n'était plus aussi couramment utilisée, devenue presque réservée aux passionnés et aux collectionneurs. Cependant, l'argentique revient à la mode. Par nostalgie ou lassés du numérique et de ses clichés en rafale, les photographes renouent avec les anciennes techniques. Goût du mystère, de l'imperfection et de l'attente, l'argentique est une forme de résistance à la précision et à l'immédiateté du numérique.

Retour sur ce qui définit la photographie argentique.

Le terme argentique est très récent. Il a en effet été créé au début des années 2000 pour distinguer ce type de photographie, jusqu'alors classique, de la photographie numérique. Le mot argentique renvoie à la technique employée et aux procédés chimiques actifs dans le développement et le tirage photographique. Plus précisément, il fait référence aux cristaux d'halogénure d'argent présents dans l'émulsion qui recouvre le film plastique de la pellicule.

## Pourquoi choisir l'argentique ?

Beaucoup diront que l'argentique est plus coûteux et nécessite plus de temps. Alors qu'aujourd'hui un cliché numérique, le plus souvent pris avec un téléphone portable, ne coûte guère plus que les quelques milliers d'octets qu'il occupera sur le disque dur de stockage, le prix d'une photo argentique est incomparablement plus important. Il faut acheter le film (« la pellicule ») auquel il faut ajouter le prix du développement et celui du tirage. La photo argentique nécessite plus de patience que la photo numérique. Il faut compter plus de temps avant de pouvoir contempler le résultat de sa prise de vue, que l'on doit développer soi-même ou par le biais d'un studio. La photographie argentique exige donc de repenser le temps de l'image. D'autant qu'il est impossible d'en vérifier instantanément la qualité puisque le résultat ne sera visible qu'au minimum quelques heures plus tard. Sauf à disposer d'un appareil photo instantané du type "Polaroid". Mais dans ce cas la photo est unique et demande à être numérisée pour pouvoir être reproduite.

L'argentique est finalement un petit bijou pour le passionné de photographie qui passera plus de temps à étudier les paramètres de son appareil et s'appliquera cliché après cliché, plutôt que de multiplier les photographies dont les loupés seront effacés plus tard. Shooter moins peut-être, mais shooter mieux.

## Et le développement ?

Que l'on développe soi-même ou en studio, les étapes du développement et du tirage restent les mêmes. Pour le noir et blanc comme pour la couleur, il se fait en plusieurs temps et sous lumière rouge (afin de ne pas impressionner le papier photosensible) :

- Le mouillage ou rinçage de la pellicule
- L'agrandisseur (qui permet d'agrandir l'image et de choisir le cadrage)
- L'exposition (qui permet de fixer l'image sur le papier)
- Le bain révélateur (qui révèle l'image)
- Le bain d'arrêt (qui empêchera la photo de noircir une fois exposée)
- Le bain fixateur (qui, sans surprise, fixe l'image finale)