

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de MASTER 2

L'image du feu et photographie.

De l'image cendre à l'image flamme.

Martin VARRET

Promotion photographie 2020

Mémoire réalisé sous la direction de

Mme Claire BRAS, enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury

Claire Bras, Véronique Figini, Franck Maindon, Pascal Martin.

Mémoire de MASTER 2

L'image du feu et photographie.

De l'image cendre à l'image flamme.

Martin VARRET

Promotion photographie 2020

Mémoire réalisé sous la direction de

Mme Claire BRAS, enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury

Claire Bras, Véronique Figini, Franck Maindon, Pascal Martin.

Mots clés

Feu, incendie, flamme, temporalité, brûlure, expérimentation, installation, *image cendre*, *image flamme*.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Claire Bras pour ses conseils, son soutien et ses relectures. Claire Mathon, Steaven Richard, Christian Jaccard, Damien Lebigot et Philippe de Parme pour m'avoir consacré des entretiens et pour certains s'être prêté au jeu du portrait. Meera Shenoy et Adrien Zanni d'avoir réalisé les prises de sons pour ma partie pratique de mémoire. Merci enfin à Marcel Varret.

RÉSUMÉ

C'est grâce au feu domestiqué il y a quatre cent mille ans, que notre évolution technique et culturelle a été possible. Le feu est avec l'héliographie à l'origine de la photographie. Que ce soit en photographie de presse, en photographie plasticienne ou encore dans le genre documentaire, l'embrasement se glisse dans toutes les écritures des photographes. De la peinture à l'huile, à la photographie argentique puis aux installations mêlant vidéo et son, les flammes sont l'expression d'un sentiment passionné et donnent chez les artistes visuels naissance à de nombreuses formes d'expression. Mais comment face à l'afflux de technologies toujours plus accessible, qui semble épuiser la photographie par la profusion d'images, passer d'une *image cendre* à une *image flamme* ?

ABSTRACT

Fire has allowed humanity to progress in numerous ways, since it was brought under control four hundred thousand years ago. This is especially true in the development of language and culture: from oil painting to analog photography or even works with sound and video, fire has become a tool in the hands of visual artists, used to express a multitude of feelings. In the news, in art or documentary photography, fire is ubiquitous. The advent of accessible technologies, allowing the multiplication of images, has endangered the professional photographer. What is left of the Golden Age of photography? After an examination the images of fire in art from a historical perspective, this paper will question how fire photography can be revived.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
TABLE DES MATIÈRES	6
INTRODUCTION	9
I. Le feu vivant	10
1. <i>Le phénomène physico-chimique</i>	10
Le phénomène	10
Les phases du feu	11
2. <i>La transformation de la matière</i>	14
Source de vie	14
Marqueur historique	14
3. <i>La symbolique</i>	16
Le feu sacré	16
Le feu expression de vie	17
Le feu expression du passage vie / mort	21
Le feu purificateur	22
4. <i>Le feu et l'esthétique</i>	26
Un phénomène esthétique à l'état pur :	26
Un moteur pour l'imagination	33
II. Les traces, brûlures et cendres	37
Introduction	37
1. <i>En Analogique</i> :	37
Les origines	37
Les ombres	40
Les arts plastiques	42
2. <i>En numérique</i>	46
A la prise de vue	46
Au stockage	48

3. <i>En argentique comme en numérique, dans les deux cas une déception de l'image cendre</i>	49
.....	49
Stéphane Duroy	49
III. Animer la photographie, d'une <i>image cendre</i> à une <i>image flamme</i>	52
Introduction	52
1. <i>La lumière ponctuelle du foyer</i>	55
Les fantasmagories	55
Le diorama	57
La projection lumineuse	60
Christian Boltanski	64
2. <i>Le « spectateur-travailleur » au centre de l'œuvre</i>	67
Jean-Jacques Gay	67
Le « pyronaute » Christian Jaccard	68
3. <i>Partie Pratique de mémoire</i>	69
L'installation	69
Les personnages	71
CONCLUSION	72
BIBLIOGRAPHIE	73
WEBOGRAPHIE	75
TABLE DES ILLUSTRATIONS	76
ANNEXES	79

« *Les poètes mettent en vie, en pleine vie, en vie poétique par l'image des flammes.* »¹

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Folio, Essais, 1961, 184p.

INTRODUCTION

Selon le mythe, Prométhée, après avoir volé le feu sacré de l'Olympe, le confie aux hommes et leur dit : « Voici le feu, prenez-en soin, il sera votre meilleure protection ». À la fois effrayant et fascinant le feu est un phénomène physique qui se présente d'abord comme un danger que l'être humain a appris à maîtriser pour en exploiter les bienfaits. La maîtrise du feu a permis de se chauffer, cuisiner, transformer la matière pour fabriquer des objets en terre cuite ou en métal. C'est grâce au feu domestiqué, il y a quatre cent mille ans, que notre évolution technique et culturelle a été possible. Pour autant le phénomène de l'embrasement n'en reste pas moins impressionnant car il est toujours potentiellement un danger, celui d'une énergie qui peut devenir incontrôlable et destructrice. De manière métaphorique, le terme d'embrasement est associé à toute sorte de débordements qui menacent l'ordre social, écologique ou économique. De manière symbolique aussi, le geste de mettre le feu est souvent associé à ce type de débordement : incendies de biens matériels, actes criminels ou suicidaires.

En photographie, le feu se traduit sous de nombreuses formes. Que ce soit en photographie de presse, en photographie plasticienne ou encore dans le genre documentaire, l'embrasement se glisse dans toutes les écritures des photographes. La représentation du feu, suit étroitement l'évolution des techniques de représentation picturales. De la peinture à l'huile, à la photographie argentique puis aux installations mêlant vidéo et son, les flammes sont l'expression d'un sentiment passionné et donnent chez les artistes visuels naissance à de nombreuses formes d'expression. Il est possible de voir dans l'embrasement une métaphore de l'état émotionnel général qui se dégage de la société dans un contexte de crise. L'emballage économique du monde occidental est sensible à la moindre étincelle. Les flux se tendent et le moindre élément perturbateur peut mettre en danger des centaines de milliers de personnes. Comme un méga feu qui met en péril la capacité de la nature à se régénérer, *l'homo oeconomicus* met en péril les ressources du monde qu'il habite. La crise du COVID-19 qui a lieu pendant la rédaction de ce mémoire et en a troublé le contexte d'écriture illustre bien que nous vivons sur un fil. La photographie se voit alors dotée d'un rôle décisif : celui d'alerter et de rendre compte. Les axes de réflexions qui alimenteront notre propos seront d'abord d'ordre historique et anthropologique puis nous étudions les traces du feu qui constituent l'image photographique et enfin comment ranimer la photographie par l'animation de la flamme à travers l'installation pour passer d'une *image cendre* à une *image flamme*.

I. Le feu vivant

1. Le phénomène physico-chimique

Le phénomène

« L'histoire de la combustion reste jusqu'à Lavoisier, une histoire de vues préscientifiques »². Bachelard, penseur autodidacte, à la fois scientifique et poète nous rappelle qu'il faut attendre les études de Lavoisier pour connaître un changement de paradigme vis-à-vis du feu. Avant 1783 et la publication des *Réflexions sur le phlogistique* de Lavoisier, perdure cette théorie proposée par Georg Ernest Stahl en 1702 selon laquelle les éléments combustibles sont constitués d'un « élément flamme » appelé « phlogiston », théorie ancienne de la philosophie naturelle développant l'idée d'un élément "fluide" présent dans tous les matériaux combustibles.

La phlogistique admet la composition de toutes les choses matérielles en quatre éléments : l'eau, la terre, le feu et l'air comme l'ont pensé les philosophes grecs et notamment Empédocle au Ve siècle avant J.-C. Les combustibles détiendraient plus ou moins de « phlogiston » ce qui expliquerait leur différente capacité à brûler. Cette théorie est mise à mal avec l'observation de différentes réactions de combustion notamment de métaux comme le magnésium qui voient leur masse augmenter alors qu'elle devrait se réduire avec la perte de « phlogistons ». Le feu a un rôle central dans les pratiques alchimistes. Dès 1770 Lavoisier affirme le rôle fondamental du dioxygène dans la combustion et propose de remplacer le « phlogiston » par le « calorique ». Il continue ses recherches et en 1780 avec l'aide de Laplace, autre physicien, et démontre que la combustion provient de l'agitation de molécules et non de la mutation d'éléments au sein d'un corps combustible. Ce qu'on appelle désormais thermodynamique moderne se met en place dans cette période et va connaître un développement significatif au XIXe siècle.

² Qui a trait aux façons de penser, aux raisonnements antérieurs à l'avènement des sciences.

Nous savons aujourd'hui que la combustion est une réaction chimique exothermique, - c'est-à-dire produisant de la chaleur - d'oxydoréduction. Le modèle du « triangle du feu » est utilisé pour synthétiser les éléments indispensables aux incendies. Ce triangle est constitué d'un comburant, d'un combustible et d'une « énergie d'activation » que l'on peut nommer « chaleur ». À partir des années 1980 un nouveau modèle théorique appelé tétraèdre du feu est apparu. Il s'agit d'ajouter aux trois éléments précédemment cités les « radicaux libres ». Ce sont des espèces chimiques avec un électron libre sur leur couche externe et donc particulièrement instables et amenées à provoquer des réactions en chaîne de différentes vitesses : lente, on parle d'oxydation, rapide, on parle de feu, très rapide, on parle de déflagration, et instantanée, on parle d'explosion.

Ce n'est donc qu'au XIXe siècle que les mécanismes du feu ont été décrits scientifiquement.

Les phases du feu

Un incendie se développe en quatre étapes : La première phase est dite « d'initiation ». Les gaz et fumées apparaissent des combustibles. La deuxième phase est la « propagation », le foyer est vif et le rayonnement de chaleur atteints les matières proches. La troisième phase est celle « d'embrassement généralisé », les gaz chauds s'embrasent et la chaleur atteint son maximum. La dernière phase est celle du « déclin ». Privé d'un des trois éléments du triangle du feu, l'incendie commence à s'éteindre.

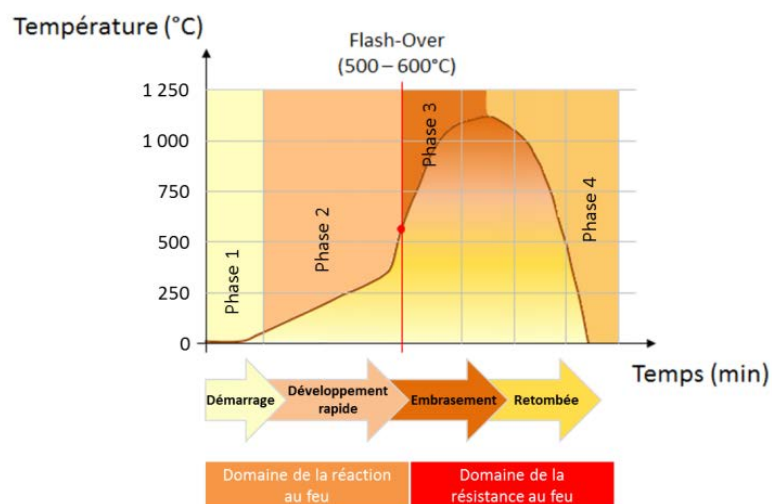


Figure 1 VINCENT, Chloë Caractérisation du comportement au feu des matériaux de l'habitat : Influence de l'effet d'échelle, Université de Montpellier, 2016.

Finalement le feu, comme phénomène naturel, possède une dynamique propre : il est déclenché par un événement extérieur, se propage spontanément jusqu'à son apogée puis s'éteint faute de combustible, comme un cycle de vie. Nous pouvons d'un point de vue métaphorique rapprocher ces phases du feu de l'évolution de nos sociétés. Provoqués par des irresponsabilités environnementales, politiques et économiques, « les mégafeux (qui sont) le symptôme d'une société malade »³ ne cessent de se multiplier. Ce terme désigne les feux de forêts d'une étendue et d'une puissance sans précédent : nul ne parvient à les anticiper et à les contrôler.

En 1970 le Club de Rome, groupe de réflexion d'économistes et de scientifiques commande au MIT (Massachusetts Institute of Technology) un rapport sur l'avenir des sociétés occidentales. Les chercheurs travaillent pendant les Trente Glorieuses, la croissance économique est alors très importante tout comme l'accroissement démographique.

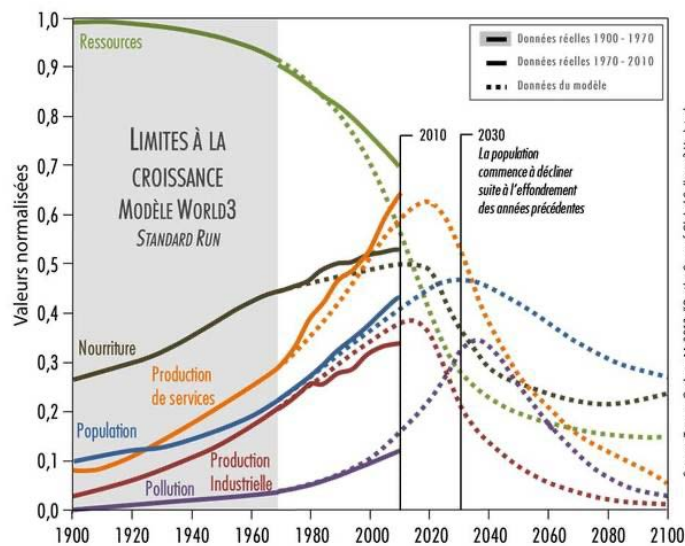


Figure 2 TURNER, Graham, *On the Cusp Of Global Collapse ?*, 2012

Publié en 1972, ce rapport donne naissance au modèle de Meadows qui se dessine facilement sur un graphique. Sur celui-ci, six courbes représentent les données essentielles qui caractérisent nos sociétés contemporaines : population mondiale, stock de nourriture, production industrielle, production de services, mais aussi pollution et ressources naturelles. Ce modèle décrit une phase de croissance globale quasi exponentielle des productions de service et de l'industrie, de la population ainsi que de la pollution. Inversement, les ressources ne cessent de diminuer. La croissance globale atteint son maximum autour des années 2020, puis une crise, que certains qualifient « d'effondrement », produit l'inversion des courbes puis un déclin rapide.

³ ZASK JOËLLE, *Quand la Forêt Brûle*, Paris, édition Premier Parallele, 2019, 193 p.

À l’instar des phases du feu que nous avons présentées précédemment, nous pouvons penser que l’effondrement est la conséquence de l’embrasement juste après un développement rapide et avant la retombée.

Ce rapport donne naissance aux théories économiques de développement durable qui répondent au besoin d'adaptation lié à la prise de conscience des enjeux liés à l'avenir de la planète et les risques provoquant une angoisse qui s'exprime à l'extrême dans la collapsologie.

Le terme collapsologie est un néologisme qui désigne l’étude de « l’effondrement de la civilisation thermo-industrielle ». C’est un courant de pensée interdisciplinaire apparu en France en 2015 avec la publication de l’essai : *Comment tout peut s’effondrer. Petit manuel de collapsologie à l’usage des générations présentes* de Pablo Servigne et Raphaël Stevens.

La crise du Coronavirus et la mise en garde contre un éventuel « écroulement » de l’économie par le premier ministre Édouard Philipe le mardi 28 avril 2020 a conforté les théories des collapsologues. L’avenir de l’économie mondiale et de la santé publique est encore incertain pendant cette période de rédaction du mémoire.

Mais la nature sait renaitre de ses cendres et le feu n’est pas que synonyme de destruction.

2. La transformation de la matière

Source de vie

Le feu primaire, celui de notre soleil est la source de la vie sur Terre. Cette étoile permet via les rayons UV de maintenir une température à la surface de la terre d'environ 19°C et ainsi la présence d'eau liquide sur notre planète. Aussi, la photosynthèse des végétaux, indispensable à la vie est intimement liée aux rayons solaires. Sans apports d'énergie lumineuse, elle serait impossible. Les rayons UV permettent aussi de désinfecter naturellement les eaux de surface et de supprimer certains micro-organismes indésirables. Si l'on arrivait à mieux capter l'énergie solaire, l'espèce humaine pourrait en grande partie s'affranchir des énergies fossiles pour vivre.

Marqueur historique

La domestication du feu par les hommes est un marqueur historique important de l'anthropocène ou "ère de l'humain", époque de l'histoire de la planète depuis laquelle les activités humaines ont une incidence sur l'évolution de la Terre. L'utilisation primaire du feu il y a quatre cent mille ans a permis dans un premier temps aux pré-Néandertaliens de se chauffer, de cuire des aliments et de s'éclairer la nuit. En Europe, les foyers les plus anciens ont été découverts dans la grotte littorale de Menez-Dregan, dans le Finistère par des archéologues et permettent de dater avec précision cette première utilisation. La cuisson des aliments a permis l'évolution rapide et essentielle de l'humanité. La cuisson permet d'assimiler les nutriments d'une façon beaucoup plus efficace par l'organisme et de stocker les aliments en les fumant. Cette augmentation du rendement métabolique permet l'augmentation du volume cérébral des humains. Le feu a été un allier essentiel à l'élaboration d'outils plus performant pour la chasse. Il permet de durcir les lances en bois puis de fabriquer poteries et céramiques. Le feu permet aussi d'ouvrir des clairières et de cultiver la terre enrichie par les cendres.

Le feu permet de fondre les métaux et donc d'accroître grandement la productivité de l'humanité alors dotés d'outils. Les fouilles archéologiques et l'étude de ces outils retrouvés donnent naissance à des périodes historiques en fonction des alliages majoritairement utilisés : âge du cuivre, âge du bronze, puis âge du fer.

Le feu domestiqué va permettre la révolution industrielle par l'utilisation de la vapeur puis du pétrole : mais aujourd'hui les flammes sont cachées. Invisibles dans nos moteurs à explosion,

nos réacteurs d'avions, centrales thermiques ou incinérateurs, elles sont au cœur de notre système de production énergétique et alimentaire qui conditionne tout le système économique moderne. Les incendies de l'Amazonie qui ont choqués l'opinion publique et donné lieu à de nombreuses cagnottes sur internet ont en 2019 émis 140 millions de tonnes de CO₂. Ce chiffre paraît énorme, mais il représente à peine les émissions de CO₂ liées à quatre jours de la consommation mondiale de pétrole. ⁴



Figure 3 EDELSON, Josh, photographie numérique, des pompiers combattent un incendie en Californie en octobre 2019.

⁴ Selon Jean-Baptiste Fressoz, l'historien et chercheur au CNRS in Télérama N°3649-3650, décembre 2019.

3. La symbolique

Le feu sacré

Dans la mythologie grecque, Zeus, le dieu suprême, a dans sa main droite le foudre⁵. C'est un faisceau de dards de feu en zigzags terminés par une flèche, l'allégorie de sa puissance divine. À tout moment ce foudre est capable d'anéantir le monde et déclencher la fin des temps. Cette métaphore du feu comme moyen de guerre ultime est reprise dans la mythologie nord-coréenne.

À la frontière entre la Chine et la Corée du Nord se dresse le mont Paektu. C'est un super volcan qui est à l'origine de la plus grande éruption de notre ère en 946. Il est depuis 1999 surveillé car la crainte d'une éruption est grande dans le monde scientifique. Le mont Paektu est sacré et tient une place de choix dans la mythologie du régime nord-coréen. Selon la propagande, le fondateur du régime Kim Il-Sung s'est battu contre l'envahisseur japonais à son sommet entre 1930 et 1940. Le leader actuel nord-coréen Kim Jong-un utilise souvent ce symbole du volcan éteint, prêt à érupter dans sa propagande. Quelque jour avant l'annonce d'une décision importante ou d'un acte politique fort, il gravit son sommet sous le regard des caméras et appareils photo de l'agence de presse du régime KCNA (Korean Central News Agency).⁶

Le régime utilise donc le pouvoir évocateur de la puissance des volcans. Comme s'il était maître à tout moment d'ordonner à un torrent de lave de fondre depuis son sommet et de tout emporter sur son passage.



Figure 4 Peinture du régime nord-coréen représentant Kim Il-sung et Kim Jong-il au sommet du mont Paektu, technique et date inconnue.

⁵ Nom masculin du grec ancien *kerainós*.

⁶ <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/15388/reader/reader.html#!preferred/1/package/15388/pub/22369/page/6>

Le pouvoir évocateur des flammes est donc couramment utilisé par les partis politiques et dirigeants d'extrême droite mais comme nous le dit Vincent Bontems : « On aurait bien tort de laisser la puissance de la flamme être accaparé par ces idéologies⁷. »

Les flammes accompagnent en plus de la mythologie de nombreuses pratiques religieuses. Dans la religion juive où le *Menorah*, le chandelier sacré porte sept chandelles, ou dans la religion catholique où les messes se font devant un autel sur lequel sont allumée des cierges. Sur cet autel brûle nuit et jour une discrète lampe, souvent de couleur rouge qui est l'allégorie divine de la présence constante du Seigneur sur terre.

Les flammes peuvent donc tout autant être l'expression de la mort ou de la vie.

Le feu expression de vie

Dans la culture populaire occidentale, le feu est au cœur de nombreuses traditions. Le foyer, centre d'un cercle autour duquel les familles, se réunissent est au cœur de nombreux rites. Le plus connus est la « fête de la Saint-Jean » aussi appelé *Midsummer*.

Cette fête a lieu au solstice d'été entre le 21 et le 25 juin. Cet événement était avant son appropriation par l'Église Catholique, une fête païenne lié au culte du soleil. Pour l'occasion, à la tombée de la nuit, un feu de joie⁸ est allumé au point le plus haut de la région. Ainsi, les feux se répondent sur des kilomètres. Les habitants d'un même village se retrouvent pour faire la fête avec des concerts, des spectacles et autres réjouissances. Jusqu'en 1648, tous les ans, le roi de France allume personnellement un brasier place de Grève à Paris. Cette pratique du feu de joie est commune à de nombreuses cultures en Europe et est, outre-Atlantique devenue la fête nationale du Québec depuis 1977.

⁷ Entretien avec Vincent Bontems le jeudi 26 mars 2020, cf annexes.

⁸ Feu qu'on allume en signe de liesse.



Figure 5 ARUN, Mali, *Saliunt Venae*, (battements de Cœur), installation et vidéo 2015.

<https://vimeo.com/107628368>

Entre la fiction, le cinéma documentaire et la vidéo d'art, Mali Arun réalise en 2015 *Saliunt Venae*, (battements de cœur). C'est un feu au cœur de la nuit que des silhouettes masquées déchirent dans un mouvement ralenti. La scène uniquement éclairée par les lueurs des flammes a une forte puissance fascinateur. La musique envoûtante plonge le spectateur dans un rêve qui risque à chaque instant de se transformer en cauchemar. Et pourtant nous sommes loin de la fiction. *Saliunt Venae* est un film documentaire sur la traditionnelle fête de la Saint-Jean dans un village d'Alsace. Ce film immortalise le rite de passage à l'âge adulte pour certains jeunes de la région. Dans d'épais habits, le visage protégé par une couronne de rose, ces jeunes pendant le solstice d'été défient un feu de joie. Ils l'apprivoisent petit à petit, commencent par le contourner en courant, puis sautent au milieu des flammes. Les plans rapprochés et le ralenti permettent de capturer la beauté saisissante des flammes. On sent la chaleur et le danger qu'elles représentent à chaque instant. C'est toute la dualité vie / mort qui est palpable dans cette vidéo d'art. Cette vidéo est présentée dans plusieurs centres d'art et notamment au Palais de Tokyo. Elle fait revivre au spectateur les sensations produites par les flammes : dans une pièce obscure seule la lumière du feu de joie les éclaire.

Dans les carnivals européens il y avait souvent un char nommé « enfer » qui était brûlé à la fin des cérémonies. Le carnaval de Rome est jusqu'au XIXe considéré comme le plus grand au monde. Ses participants se prêtent au rite des *moccoli*, c'est-à-dire bougies en italien. Chaque participant porte un cierge allumé et essaye d'éteindre celui des autres en criant : « sois mort ! ».

En 1986 apparaît *Burning Man* aux États-Unis. Décrit à l'origine plus comme une communauté qu'un simple festival par leur créateurs, son nom vient du premier bucher, allumé à la fin de l'évènement qui avait une effigie humaine. Le *Festival Burning Man* attire chaque année de plus en plus de personnes. Une fois par an, à la fin de l'été, des hommes et des femmes viennent de toute la planète pour y participer. Principalement occidentaux, on peut observer dans ce festival une volonté des participants de vivre une sorte de rite tribal en mettant de côté pour quelques temps tous les codes de la société contemporaine : commerce interdit, liberté d'expression sans bornes, bénévoles etc. Paradoxalement, le prix du billet pour participer à l'évènement ne cesse d'augmenter.

La flamme a donc une place importante dans les rites traditionnels et la culture populaire. Cet usage très courant du feu lors de célébration marque fortement notre imaginaire collectif.



Figure 6 l'Émoji "flamme" de Facebook, s'utilise couramment pour accompagner une publication ou dans la messagerie directe de la plateforme.

Sur les réseaux sociaux, déclarer sa flamme n'a jamais été aussi simple. L'Émoji « flamme » est présent sur tous les smartphones ou plateformes de discussions en ligne. Que ce soit sur Messenger, WhatsApp, Facebook ou Instagram il peut revêtir différentes significations. Généralement il est utilisé pour féliciter ou décrire un état d'excitation sexuel ou non. On peut le traduire par « bravo » « super » « félicitation ». Il peut aussi évoquer le côté épicé d'un plat. Les Émojis sont un langage universel, ils traversent les cultures et les langues et sont utilisés aux

quatre coins de la planète. Comme il le fait avec des photographies, l'utilisateur va projeter ses émotions à travers son Émoji.

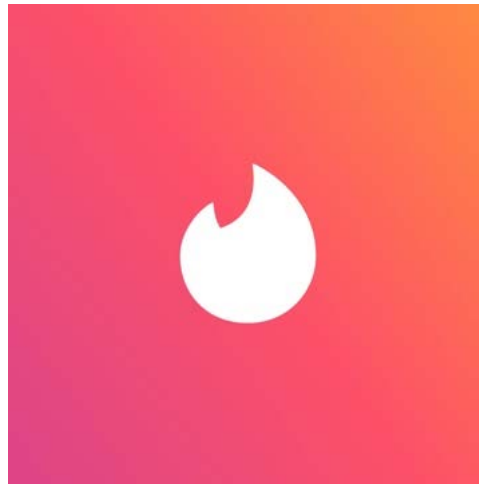


Figure 7 Le logo de l'application de rencontre Tinder.

Depuis 2012, la flamme est aussi le logo de l'application de rencontre géolocalisée Tinder. En fonction des critères renseignés par l'utilisateur, l'application propose des profils d'hommes ou de femmes non loin de l'utilisateur. Il doit alors « swiper » c'est-à-dire balayer son écran vers la droite ou la gauche pour indiquer si la photo de la personne lui plait ou non. Le design de l'application la rend addictive notamment par le caractère aléatoire de la récompense. L'application déclenche des sécrétions de dopamine chez les utilisateurs surtout en cas de « match » c'est-à-dire quand les deux utilisateurs ont aimé réciproquement la photo de l'autre. Tout comme le feu qui a un caractère hypnotique, cette application suscite une addiction chez de nombreux utilisateurs. La flamme de son logo évoque naturellement la passion amoureuse, la flamme du désir mais évoque au plus profond de nous cet attrait pour la flamme du foyer. Ce logo est efficace est particulièrement bien choisi car les différents types d'utilisateurs peuvent s'y projeter : que l'on cherche un coup d'un soir ou à rencontrer l'âme sœur pour fonder un foyer, on peut s'approprier l'expression d'emballement associée à ce logo.

Le feu expression du passage vie / mort

Aux États-Unis, et dans de nombreux pays de culture occidentale a lieu fin octobre la fête d'Halloween. Ce nom est la contraction de l'expression anglaise « *all hallows eve* » qui signifie la veille de tous les saints. Pendant cette fête, des bougies sont posées à l'intérieur de citrouilles dans le but d'éloigner les mauvais esprits et fantômes alors que les enfants revêtent des costumes effrayant de fantômes ou de sorcières et vont sonner aux portes des maisons de leur quartier pour réclamer des friandises. Ces costumes servent à donner l'illusion que les esprits maléfiques d'autrefois reviennent hanter les rues des villes. Halloween est célébré pendant la Fête des morts de la Toussaint. Cette fête s'est exportée outre atlantique et se célèbre partout en Europe depuis les années 1990. Elle est souvent accompagnée de feux de joie. Son origine remonte à plus de deux mille cinq cents ans sous le nom de la fête de la Samain. Fête Celte et Gauloise, elle est célébrée pour accueillir la nouvelle année mais aussi les esprits des défunts. Cette fête est destinée à créer une passerelle entre le monde des vivants et le monde des morts. Le feu a une place essentielle puisque qu'il permet aux esprits de communiquer.

On retrouve cette utilisation du feu pour faire voyager l'esprit avec le rite de la crémation.

La crémation est au cœur de nombreux rituels funéraires. Elle consiste en l'incinération du corps du défunt. C'est un rite de passage vers l'au-delà, le point de départ du voyage et ce depuis le paléolithique. L'incinération du corps permet pour de nombreuses religions de purifier le défunt. Les milliers de degrés des flammes réduisent en cendres les corps. La crémation est une pratique très courante en Asie avec les philosophies hindouiste et bouddhistes. La pratique de la crémation, récente en occident modifie l'apparence de nos cimetières. C'est un rite autorisé par l'église catholique à partir de 1963. Des « jardins du souvenirs » sont créés ainsi que des « columbarium » où sont entreposés les urnes. Les cendres recueillies dans une urnes sont ensuite dispersées dans la mer pour les marins, ou dans des endroits choisis par les proches.

Le feu purificateur

Le feu oscille entre « deux valorisations contraires : le bien et le mal⁹ » selon Gaston Bachelard. Toute l'ambivalence du feu est qu'il peut être notre meilleur allié comme notre pire ennemi. Dans l'Hindouisme, le Dieu du Feu Agni est représenté avec un visage double celui du feu sacrificiel d'un côté, et celui du feu qui permet la vie de l'autre.

D'un côté le feu est un bienfait pour l'humanité : il permet de désinfecter les instruments de chirurgien ou de suturer les plaies. De l'autre, le feu est utilisé pour détruire les corps.

Cette ambivalence se retrouve dans les utilisations du feu. Il peut être un moyen au service de la justice transcendante comme avec les bûchers de l'époque médiévale, amas de bois destinés à tuer par le feu une ou plusieurs personnes condamnées pour sorcellerie ou hérésie. C'est à l'époque une condamnation pénale courante d'une grande portée symbolique : on pense que le bûcher peut éradiquer et purifier. Cette mise à mort organisée en place publique fascine. C'est un exutoire pour ceux qui y assistent. Les sorcières qui ont jouées avec le feu de leur vivant sont précipitée en enfer par les flammes. Selon le théologien chrétien du XIIe siècle Honoré d'Autun, « la mer entière ne suffirait pas à éteindre le feu qui brûle en enfer. » Des pratiques de sorcelleries utilisent la flamme notamment pour le « Désenvoûtement par le feu » ou pour faire chauffer le chaudron des sorcières qui en est aujourd'hui encore le symbole. Or à la fin de l'époque médiévale, du XIVe au XVIIIe siècle la chasse aux sorcières est déclarée en Europe et plusieurs dizaines de milliers de personnes finiront au bûcher.

La place du feu dans les conflits moderne est aussi importante : lance-flammes pendant la seconde guerre mondiale ou napalm dans les années 1960 lors de la guerre du Vietnam. La peur des flammes en fait un moyen de destruction mais aussi de dissuasion. Plusieurs centaines de champs pétrolifères koweïtiens sont aussi incendiés pendant la première guerre du Golfe en 1990 marquant fortement l'opinion publique de ce premier conflit transmis en direct à la télévision.

⁹ **BACHELARD, Gaston**, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio, Essais, 1938.

L'utilisation spectaculaire du feu a, dans un autre registre, servi la cause nazie. Organisée tels des rituels religieux dans l'Allemagne des années 1930 et retransmises via les actualités cinématographiques, les cérémonies nationales socialistes usent des flammes pour accroître les passions et la ferveur des spectateurs. La flamme est dans sa verticalité symbole de l'ascèse propre au peuple arien voulu par Hitler. Toutes les grandes cérémonies nazies utilisent le feu : via des torches ou vasques enflammées. Les nazies organisent aussi des autodafés. Ce sont des cérémonies publiques pendant lesquelles les autorités allemandes organisent la destruction de plusieurs milliers d'ouvrages par le feu dans un brasier spectaculaire. Le feu aux mains des extrêmes devient un moyen d'épuration ethnique. Au comble de l'horreur, dans les camps d'exterminations, des fours crématoires sont utilisés pour brûler les cadavres des déportés. Les cendres sont ensuite dispersées et les traces de ces crimes disparaissent.

Dans tous les conflits le feu est un outil stratégique. De la Guerre des Gaules à la Guerre du Golfe, la politique de la terre brûlée a toujours une place dans les stratégies militaires.

Le feu purificateur est aussi un allier de l'agriculteur. Les brûlages dirigés se pratiquent depuis la nuit des temps et permettent de régénérer les sols en brûlant les mauvaises herbes. Après le défrichage par le feu, la terre est mise en culture. Ce feu intentionnel n'est pas un mégafeu mais un feu léger, superficiel qui va brûler les couches supérieures d'herbes. Des peuples autochtones d'Amazonie ont l'habitude de ces pratiques pour permettre aux grands arbres de ne pas être envahis par des espèces invasives et de calciner brindilles, arbustes ou autres herbes particulièrement inflammables. On retrouve cette pratique dans le monde entier. Cette utilisation du feu permet d'entretenir la forêt et d'éviter que les incendies accidentels ne prennent des conséquences dévastatrices à cause de l'accumulation de matière végétale prête à s'enflammer. Les tribus amérindiennes ont durant des milliers d'années entretenu par la récolte, l'élagage et le brûlage les forêts américaines. Or l'administration leur a peu à peu interdit de réaliser leurs brûlages dirigés, et la forêt se transforme à son tour en poudrière. Comme l'indique le chercheur autochtone Franck Lake : « le feu est la médecine de la forêt. »¹⁰

¹⁰ Télérama N°3649-3650, décembre 2019



Figure 8 Inconnu, sans titre, Photographie argentique, cérémonie de l'organisation suprématiste blanche aux États-Unis, lieu inconnu le 13 décembre 1939.

Outre atlantique, le feu est aussi utilisé pendant les cérémonies du Ku Klux Klan. Alors que les nazies s'attaquent au peuple juif, le Klan, fondé en 1866 dans le sud des États-Unis lutte contre l'émancipation des noirs américains. L'utilisation des flammes par le Klan a une portée symbolique forte et est gravé dans l'imaginaire collectif.

Le feu est le principal outil des membres du Klan qui brûlent croix et habitations lors de leurs expéditions punitives nocturnes. Les bombes incendiaires et croix géantes brûlées font régner la terreur dans la communauté afro américaine à l'apogée du Klan qui compte dans les années 1920 près de cinq millions de membres. Après les diverses offensives du FBI dans les années 1960-1970, les activités du Klan deviennent plus discrètes, et les cérémonies se déroulent en intérieur. Les ampoules électriques remplacent peu à peu les flammes.

Cette symbolique du feu destructeur et purificateur perdure.



Figure 9 Photographie inconnu, « Les affiches du Front National, collées samedi 8 et dimanche 9 avril 2017 à Vaudry (Calvados), occupent tout l'espace sur les panneaux électoraux. Les militants ont mélangé leur colle à du verre brisé, photographie numérique, 2017.

Créé en 1972 par Jean-Marie Le Pen, le Front National, parti politique d'extrême droite français porte depuis le 1^{er} juin 2018 le nom de Rassemblement National. Dans sa propagande, le parti reprend la flamme nationaliste du MSI, le *Movimento sociale italiano*, le Mouvement social italien, qui est un parti néo-fasciste pour en faire son insigne. Bien que ce parti ait aidé au financement du FN, Jean-Marie Le Pen se défend de tout rapprochement entre l'idéologie de son parti et celle du MSI il affirme en 1973 avoir repris la flamme tricolore parce qu'elle lui « paraissait la plus jolie présente sur le marché graphique ».¹¹ L'emblème du FN puis du RN est abondamment collé via des affiches à chaque rendez-vous électoral français. Cette flamme est pour les militants symbole du combat qu'ils mènent. À l'occasion du changement de nom, le parti c'est offert une nouvelle charte graphique optant pour une flamme modernisée avec des traits lissés.



Figure 10 Logo du rassemblement national depuis 2018.

Finalement émoji ou logo, le petit dessin d'une flamme synthétise visuellement la charge symbolique du phénomène de l'embrasement : passion et violence populaire ou personnelle.

¹¹ *Konopnicki Guy, Manuel de survie au Front.* Paris Ed. Milles et une nuits 1988.

4. Le feu et l'esthétique

Un phénomène esthétique à l'état pur :



Figure 11 TURNER, William, L'incendie de la Chambre des lords et des communes, huile sur toile, 1835, 92,7 cm x 123 cm, Cleveland Museum of Art 2008.

La fascination esthétique accompagne la sidération du spectateur face à une situation extraordinaire. La lumière invasive de l'incendie fige le regard du spectateur qui se sent comme dans un « état second ».

La nuit du 16 octobre 1834, la foule se presse sur les bords de la Tamise pour assister au spectaculaire incendie qui détruit le parlement de Londres. Attiré par la fusion magistrale du feu, de l'air et de l'eau, le peintre romantique anglais William Turner (1775 - 1851) se rend sur place et réalise des études au crayon et à l'aquarelle qui lui permettent de réaliser deux huiles sur toile sur cet évènement historique.¹²

¹² *LOCHNAN Katharine*, (sous la direction), *Turner Whistler Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, Tate Publishing, 2004, 262 p.

Le 15 avril 2019 c'est un autre incendie historique qui va marquer l'histoire d'une ville. En fin d'après-midi, la cathédrale de Notre-Dame de Paris s'embrase. Autour du brasier qui dure une bonne partie de la nuit, cette capitale ultra connectée s'arrête. Des milliers de touristes, de parisiennes et parisiens se retrouvent sur les ponts ou le long de la Seine pour assister au désastre. Fascinés par l'incendie, ils restent longtemps obnubilés. L'origine du foyer est inconnue, et la taille de l'édifice est telle que les nacelles des pompiers armés de lances à eau de part et d'autre semblent dérisoires. Pendant plusieurs jours, on ne parle que de cet incendie mais très rapidement, la reconstruction est évoquée. L'image du Phénix et la renaissance de Notre Dame devient avec la déclaration du Président de la République Emmanuel Macron un outil politique. « Nous sommes ce peuple de bâtisseurs. Nous avons tant à reconstruire. [...] Nous rebâtirons Notre-Dame plus belle encore. Je veux que ce soit achevé d'ici cinq années. »¹³ Pour mener ce combat est nommé à la tête de l'établissement public pour la reconstruction de Notre-Dame le général Georgelin. Le choix de nommer un militaire à la tête d'un chantier du patrimoine à une symbolique forte c'est un moyen de répondre à la sidération suscitée par l'incendie et d'écrire une nouvelle page du roman national.



Figure 12 CASTANIER, Yann, sans titre, incendie de Notre Dame de Paris, photographie numérique, le 16 avril 2019.

¹³ Emmanuel Macron, mardi 16 juin 2019

Alors que dans un premier temps, on est saisi, pétrifié et fasciné par les brasiers gigantesques, dans un second temps, s'opère dans une prise de distance la contemplation. C'est ce qu'a voulu transmettre Turner dans cette toile et ce que l'on ressent avec la photographie de Yann Castanier.

De la flamme d'une chandelle au plus gros des brasiers, le feu favorise l'état contemplatif. « Les rêveries devant la chandelle se constitueront en tableaux. La flamme nous maintiendra dans cette conscience de rêverie qui nous garde éveillés. On s'endort devant le feu. On ne s'endort pas devant la flamme d'une chandelle. »¹⁴ La flamme d'une chandelle a tout autant un pouvoir évocateur que le plus gros des brasiers, en effet il paraît difficile de rentrer en méditation en présence d'un désastre à grande échelle tandis que la petite flamme agile rapide, souple invite à la méditation, à la rêverie et au travail du philosophe solitaire. Pourtant, aussi petite soit-elle, réside dans la flamme tout le potentiel destructeur du feu. Les artistes selon Mona Bessaa¹⁵ s'impliquent différemment lorsqu'ils utilisent comme moyen le feu ou la flamme au singulier. Le feu est d'un côté en puissance, capable de se déployer en brasier, en monstre brûlant et destructeur en un instant alors que la flamme est elle, discrète et intime.

Cette contemplation de la destruction peut même devenir malade avec la pyromanie. Il est important de séparer le pyromane qui met le feu de manière récurrente sans recherche de gain ou de récompense de l'incendiaire criminel qui met le feu pour un gain personnel, idéologique, politique, terroriste ou économique.¹⁶

La pyromanie constitue une jouissance dans la perte de contrôle. C'est un trouble de la personnalité. Il y a d'un côté des pyromanes qui mettent le feu sans réels motifs et qui agissent de la sorte pour tenter de communiquer leur frustration, et d'un autre côté des pyromanes pervers, très sensible à la médiatisation à la manière d'un tueur en série. La pyromanie provient d'un problème de gestion des émotions et de l'excitation. Beaucoup de pyromanes ont subi de fortes frustrations pendant leur enfance. La mise à feu est devenue pour eux le seul moyen de s'exprimer. La médiatisation des feux de forêt procure pour les pyromanes une grande satisfaction. Et alors que des outils relativement simples : une boîte d'allumettes et un peu d'essence suffisent à créer un brasier inarrêtable, c'est un balai de moyens industriels et humains

¹⁴ **BACHELARD, Gaston**, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Folio, Essais, 1961, P.10.

¹⁵ **BESSAA, Mona**, *Le feu et la flamme dans l'art contemporain*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2019, P11.

¹⁶ <https://www.revmed.ch/RMS/2015/RMS-N-486/Incendiaires-et-pyromanes#B1>

digne d'une armée qui se met en œuvre pour tenter d'éteindre le brasier créé : centaines de soldats du feu, camions de plusieurs dizaines de tonnes, avions bombardiers d'eau ou encore hélicoptères.

Mais sans être pyromane et avoir l'envie d'incendier la terre entière, on constate que le feu fascine. Nous sommes tous traversé par un attrait trivial face aux flammes, une sorte de court-circuit mental s'opère au plus profond de nos être.

Ce mécanisme de fascination est utilisé par l'artiste performeur russe Piotr Pavlenski. Réfugié politique en France depuis 2017 il incendie à quatre heures du matin le 16 octobre 2017 une succursale de la Banque de France place de la Bastille à Paris. Très vite arrêté par une patrouille de police, il déclare aux journalistes présents : « La Bastille a été détruite par le peuple révolté ; le peuple l'a détruite comme symbole du despotisme et du pouvoir. Sur ce même lieu, un nouveau foyer d'esclavage a été bâti. [...] La Banque de France a pris la place de la Bastille, les banquiers ont pris la place des monarques. [...] La renaissance de la France révolutionnaire déclenchera l'incendie mondial des révolutions ». Artiste performeur il maîtrise parfaitement le pouvoir de fascination des flammes : alors que son action ne dure que quelques minutes, cela suffit pour réaliser vidéos et photos qui auront un fort impact sur l'opinion publique.



Figure 13 HENRY, Capucine, photographie numérique, Associated Press, 2017.

George De La Tour peint vers 1642 *La Madeleine à la veilleuse*. La Madeleine pénitente est un motif récurrent du peintre qui en proposera deux autres. C'est un parfait exemple de contemplation. On y voit Marie Madeleine, qui d'une main soutient sa tête vivante et de l'autre un crâne symbole de la mort. « C'est l'occasion de contempler une beauté sensuelle dans son dialogue muet avec la mort. »¹⁷ C'est sans doute la dernière Madeleine du peintre parvenue jusqu'à nous.

C'est l'ultime étape de la pécheresse qui après s'être convertie entre dans la voie du silence et du renoncement, comme le fait également la peinture de La Tour qui nous propose avec cette toile un *memento mori*.

Toute la lumière de la toile ne vient que d'une seule source : une veilleuse. Madeleine est obnubilée par cette flamme qui semble être la seule source de vie qui la sépare des ténèbres. Le tableau en lui-même n'existe que grâce à cette flamme. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, toutes les peintures en clair-obscur sont réalisées avec des éclairages à la chandelle. De La Tour choisi d'intégrer le dispositif d'éclairage dans le cadre. Le peintre travaille la lumière pour éviter qu'elle ne soit trop dur, ou trop rouge. Nous avons ici une sorte de vision idéalisée de la lumière de la flamme : ni trop rouge ni trop blanche, ni trop contrastée ni trop douce.



Figure 14 DE LA TOUR, George, La Madeleine à la veilleuse, huile sur toile, v.1642-1644, 128 x 94 cm. Département des peintures du musée du Louvre.

¹⁷ ROSENBERG, Pierre, FERTÉ, Bruno, *George De La Tour*, Ed Gallimard, 1999 135p.

Presque quatre-cents ans plus tard, au cinéma le travail sur la lumière de la flamme est encore une gageure.

Claire Mathon, cheffe opératrice, réalise l'image du film de Céline Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu*. « C'est un processus d'essai et de recherche. (...) pour filmer ensemble la source et la lumière qu'allait faire cette source. »¹⁸ La difficulté de filmer les flammes est de créer la sensation que la lumière ne vient que des sources dans le cadre. Pour arriver à cela, hors champs, plusieurs autres sources sont utilisées : vraie flammes, led ou encore tungstène. « J'ai fait beaucoup d'essais. J'ai beaucoup cherché, en amont justement exactement quels rendus, quelles envies correspondaient au film. Ça a été une manière de découvrir la force et les contraintes qu'amenait le fait de travailler avec du feu. »



Figure 15 Photogramme du film de Céline Sciamma *Portrait de la Jeune fille en Feu*, 2019.

« Le vrai travail de recherche, mes premières envies sont de pouvoir filmer le feu, de pouvoir filmer ces flammes, sans qu'elles soient trop fortes, en gardant de la matière, de la texture, de la couleur. » Comme la fait De La Tour, Claire Mathon et son équipe ont refroidi la lumière

¹⁸ Entretien avec Claire Mathon, directrice de la photographie. Cf annexes.

des flammes pour laisser « de la couleur dans toutes les couleurs ». La difficulté est d'éviter que le rouge des flammes ne l'emporte sur le reste des couleurs.

« Comme en peinture, qui était une de nos références à savoir garder la couleur des étoffes, les variations sur la peau malgré cette lumière très chaude. C'était le grand dosage, le grand challenge, c'était dur jusqu'au bout entre le fait d'y croire et le fait de l'avoir rendu tellement peu naturel, parce que mon feu n'est pas très naturel. Mon feu est très doux, mon feu ne bouge pas. »

Au cinéma et en photographie, la photométrie permet de normer les mesures de lumière. Pour quantifier l'intensité lumineuse perçue par l'œil humain, on utilise le *candela*, terme latin qui signifie chandelle et qui est l'une des sept unités de base du système international.

La flamme est donc au cœur de nos systèmes de représentations.

Un moteur pour l'imagination

Comme nous l'avons vu avec les feux de joies, les liens entre feu et culture sont fort. Quoi de plus universel que de se retrouver autour d'un feu pour un temps de veillée ? L'anthropologue Polly Wiessner de l'université d'Utah au États-Unis a, en 2014, travaillé sur les relations d'un groupe ethnique d'Afrique Austral : les *!Kung* autour du feu¹⁹. Elle constate que le jour, les conversations du groupe porte sur des questions économiques, autour des stratégies de chasses, de la cueillette et la fabrication d'outil. Mais la nuit, autour du feu, plus de 80% des conversations sont des histoires ou des contes relatifs au monde des esprits. Le foyer est ainsi créé. Le feu permet d'allonger

les journées sociales par un temps de veillée. Cette observation contemporaine explique comment le feu permet pour l'humanité l'émergence de la culture par la transmission d'histoires, de légendes, de danses et de chants.

On peut aussi penser que le temps de veillée est au cœur de l'apprentissage de la langue, de l'augmentation du nombre de mots et de la précision du vocabulaire. Associé aux nouveaux apports énergétique que permet la cuisson dans l'alimentation, ces temps de veillées accélèrent le développement de l'espèce humaine. Le feu permet la sortie de la nuit et marque le début de l'artificialisation de la vie humaine.²⁰

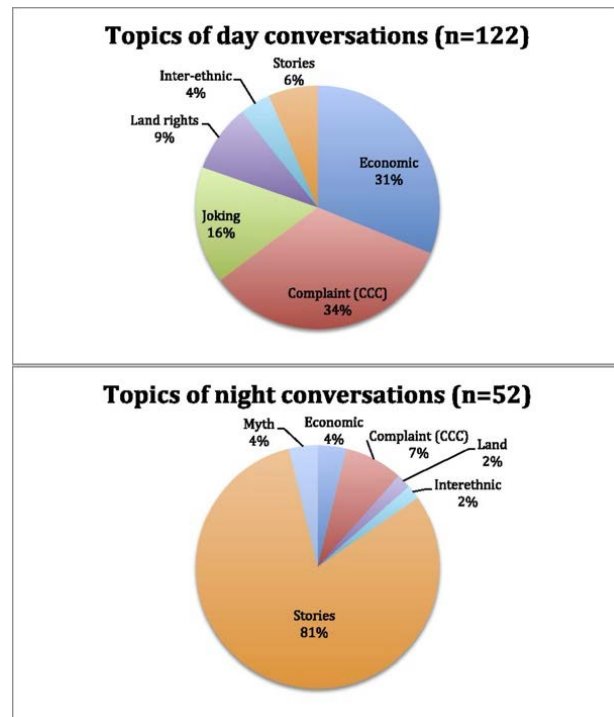


Figure 16 WIESSNER, Pauline, graphique représentant les sujets de conversation le jour et la nuit, National Academy of Science 2014.

¹⁹ <https://www.pnas.org/content/111/39/14013.abstract>

²⁰ Entretien avec Vincent Bontems le jeudi 26 mars 2020, en annexe.



Figure 17 *Tobit and His Wife*, Rembrandt, huile sur panneau de bois, Pays-Bas, 1659.

À partir des années 1950-1960, dans les sociétés occidentales de consommation arrive le poste de télévision. Il remplace peu à peu les cheminées. Lieu de rassemblement de la famille à heure fixe, le poste de télévision dicte avec les nouvelles du soirs une temporalité à la nation. « On pouvait être sûr que 80 à 90% de la population mange le soir à huit heures en écoutant les nouvelles. (...) Il y a vraiment eu un parallèle fort entre l'image et l'apport d'information et ce qui était autrefois l'apport de chaleur et de lumière. »²¹ Aujourd'hui, internet et les nouveaux objets connectés remplacent progressivement les postes de télévisions. Les smartphones, tablettes, ordinateurs, ces écrans qui s'utilisent individuellement réduise le temps de veillé passé en commun. Nous pouvons dire que ce sont des foyers lumineux animés non pas autour desquels mais à travers lesquels des histoires sont racontées. Il en va de même avec la transmission des connaissances. Les conversations avec les aînés sont de plus en plus remplacées par des tutos et autres vidéos YouTube.

²¹ Ibidem

Parallèlement à des usages purement pratiques, le feu a permis l'émergence des premières formes de représentation et d'un usage esthétique avec l'art rupestre qui apparaît plusieurs milliers d'années avant notre ère.

La première forme d'art apparaît il y a environ 40 000 ans. Dans une grotte, des torches éclairent et animent la paroi en projetant des ombres. Les mains dessinent leur forme sur les murs par ces jeux de lumières. Elles sont ensuite utilisées comme pochoir avec des pigments colorés directement soufflés par la bouche. C'est une « image négative » d'une main, à l'instar d'un contact photographique. Le feu y est essentiel puisqu'en plus d'éclairer, les empreintes des mains peuvent être réalisées en soufflant de la cendre. Les dessins sur les parois, qui accompagnent ces premières formes d'art sont faits avec du charbon de bois.

Une fois ces formes fixées sur l'argile tendre des parois, la lumière et les variations d'intensité des flammes des torches tenues en main qui les éclaire semble les animer. Le mouvement de la flamme anime donc dès le début les images fixes, des images fixées sur la paroi et non plus que des ombres mouvantes.

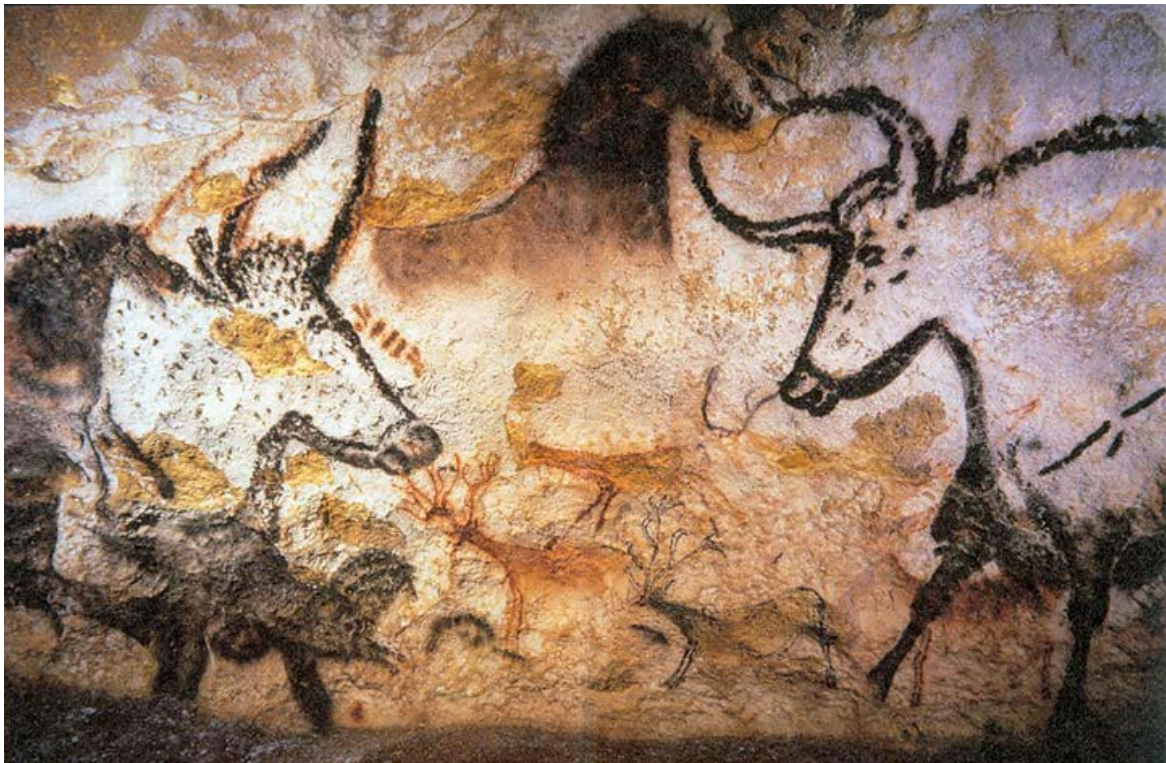


Figure 18 Photographie Argentique, auteur inconnu, Aurochs dans la grotte de Lascaux.

Platon (424-347 av. J.-C.) philosophe antique Grec, propose dans son allégorie de la Caverne une vision plutôt négative de la condition humaine. Enfermés dans une grotte, des prisonniers n'ont à voir qu'une paroi sur laquelle se projette des ombres. Ces prisonniers sont convaincus que la vie se résume à ce qu'ils peuvent voir. Que le monde se limite à cette grotte. Mais un prisonnier qui a pu s'échapper découvre le monde extérieur. Il revient ensuite leur annoncer cette découverte. Platon les considère enfermés dans leur vision limitative, victimes des illusions de l'image, manipulés par leur imaginaire. Éclairés à la seule lumière des flammes, ces prisonniers sont victimes de la puissance des images. En revanche, Platon néglige la dimension suggestive et créative pour l'imaginaire que représente cette lumière projetée sur les parois de la caverne. Cette magie de la lumière manipulée et maîtrisée qui donnera lieu en 1895 à l'invention du cinéma. Cette caverne moderne, devient l'un des lieux culturels les plus plébiscités. En 2019 en France on recense 213,3 millions d'entrée au cinéma.²² Dans ces salles sombres éclairés uniquement par les flammes moderne des images animées, les spectateurs vivent l'expérience du foyer. La crise du COVID 19 et la fermeture inédite des salles de cinéma nous rappelle l'importance des salles. Aucun système de VOD²³ et de home-cinéma ne remplacera ce qui se vit entre spectateurs au sein d'une même salle de projection. Les films prennent avec la réaction et le partage des émotions par un même public une autre dimension.

²² https://www.lexpress.fr/culture/cinema/2019-une-des-meilleures-annees-depuis-1966-pour-le-cinema-grace-a-hollywood_2113043.html

²³ Vidéo à la demande

II. Les traces, brûlures et cendres

Introduction

À l'origine, c'est le charbon de bois brûlé qui fixe ce qui bouge dans l'espace et la lumière : l'empreinte d'une main rupestre. La photographie est une technique qui vise à retenir, à fixer l'ombre et les traces de ce qui est amené à disparaître grâce à la brûlure qui fait négatif et garde ainsi la trace du vivant.

1. En Analogique :

Les origines

La flamme rayonne de tout le spectre de la lumière : du violet au rouge, du visible à l'infrarouge. Le soleil que nous pouvons considérer comme notre feu « ultime », laisse des traces. La photographie est en quelque sorte la dépositaire de ces traces, de ces brûlures. Il est possible de faire un parallèle entre les grottes préhistorique qui abritent les premières formes d'art et nos appareils photographiques. Dans un reflex argentique, la cage du miroir est une sorte de cavité obscure : la lumière n'y atteint la surface sensible que par une action humaine. Cette surface est une « paroi » où est la pellicule est alors illuminée un court instant. Les halogénures d'argents qui la composent sont alors réduits en argent métallique par la lumière. Ces halogénures oxydés deviennent la trace du feu solaire, comme le charbon était la trace des flammes préhistoriques.

Ce phénomène physico-chimique de brûlure par le soleil est à l'origine de la première photographie attribuée à Niepce (1765-1833). Inventeur français natif de Chalon-sur-Saône, Niepce cherche avec son frère aîné Claude, à partir de 1797, à fixer les images obtenues par la *camera obscura* connue depuis la Renaissance. Il continuera ensuite seul ses recherches. À partir de 1816, il commence à tester différentes matières photosensibles. Les premiers tests réalisés sur papier ne sont pas concluants. Niepce se tourne alors vers les pierres calcaires dans le but d'obtenir des matrices d'impression. Mais ses essais n'aboutissent pas. Après des essais non concluant sur verre, Niepce commence à obtenir en 1824 des résultats satisfaisant sur des plaques de cuivre. Ses recherches l'amènent à utiliser des plaques d'étain en 1826. C'est ce matériau qui va

permettre de fixer la brûlure du soleil et de réaliser les premières photographies appelées alors « points de vue ».

Littéralement « écrire avec le soleil » l'Héliographie est le premier procédé qui permet de fixer d'une façon pérenne une image lumineuse. Basé sur l'in-solubilisation du bitume de Judée par l'action de la lumière, l'héliographie se divise en deux procédés aux résultats distincts. D'un côté, un procédé permet de fixer des « points de vue » à l'aide d'une chambre photographique, de l'autre, de reproduire de gravures existantes par contact.

Pour fixer des « points de vue », c'est-à-dire réaliser ce que nous nommons aujourd'hui des « photographies », Niepce enduit une plaque d'étain de bitume de Judée dissout dans l'essence de lavande²⁴. Montée dans la chambre photographique cette plaque est ensuite exposée à la lumière, sûrement pendant plusieurs jours. *In fine*, après cette longue exposition, et après avoir fixé l'image, c'est-à-dire dissout le bitume de Judée qui n'a pas été impressionné, reste sur la plaque les zones où le bitume a reçu le plus de lumière. En 1839 est révélé au public le « daguerréotype », positif direct sur plaque de métal, mis au point par Daguerre après ses recherches entreprises avec Niepce.

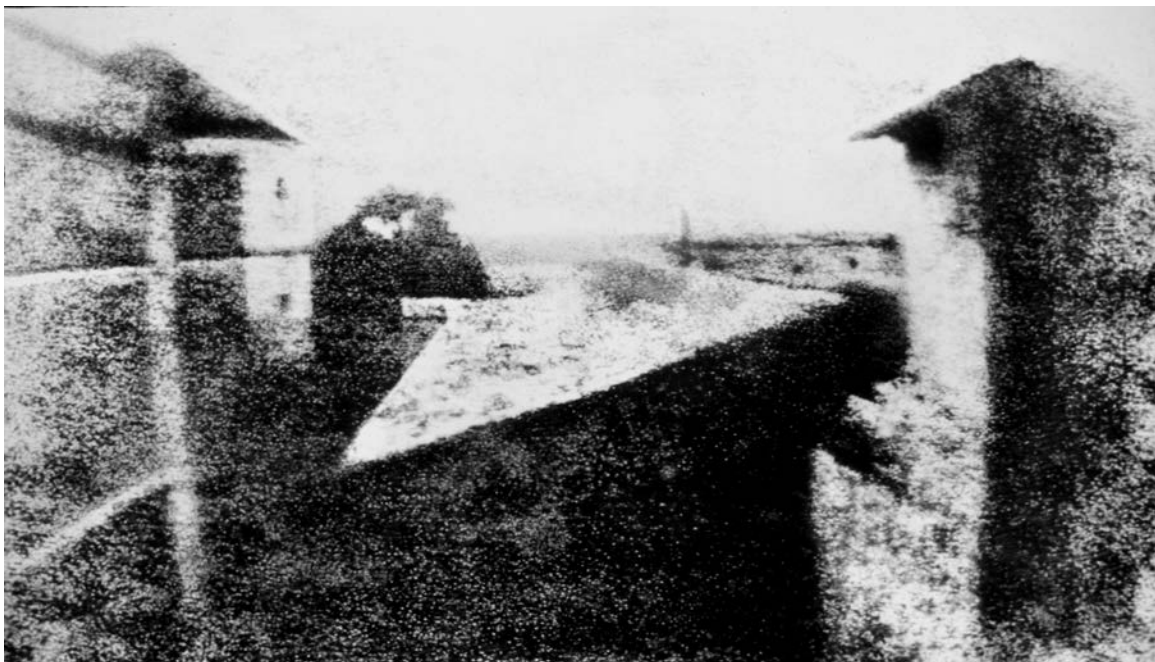


Figure 19 NIÉPCE, Nicéphore, (1826 ou 1827). Point de vue pris d'une fenêtre du domaine du Gras, à Saint-Loup-de-Varennes (Saône-et-Loire, Bourgogne, France). Héliographie 16,2 x 20,2 cm, Université du Texas à Austin. Nb : il s'agit d'une version retouchée et interprétée de la plaque originale

²⁴ NIEPCE, Nicéphore, *Notice sur l'héliographie*, Chalon-sur-Saône, 11p, cahier manuscrit.

Mais comment décrire objectivement cette première photographie ? La version la plus connue est une version retouchée et interprétée de la plaque originale. On y distingue difficilement le sujet, on devine des formes. Cette image à un aspect charbonneux, ne détient que peu d'informations. La surface sensible est extrêmement fragile. De la présence du soleil dans le cadre il ne reste pas grand-chose, il ne reste qu'une image poussiéreuse. Il est très difficile de lire cette image, les reflets sur la plaque métallique sont très importants, en fonction de l'inclinaison on peut voir une image très différente.



Figure 20 NIÉPCE, Nicéphore, Société Eastman Kodak, GERNSHEIM Helmut, Harry Ransom Center, Getty Conservation Institute SCHREIBER, capture d'écran d'une comparaison entre les différentes formes de représentation de la première photographie de Niepce : De face, sur le côté, retouchée et dans son présentoir actuel précieusement conservée dans une atmosphère d'hélium pour la protéger de toute oxydation au Harry Ransom Center, à Austin au Texas.

Dans ces procédés, l'action de la lumière qui brûle une surface photosensible est au cœur de la fabrication de l'image.

Cette brûlure se traduit près de deux siècles plus tard, dans les travaux de Hans-Christian Schink et Chris McCaw, photographes contemporains par une déchirure de la surface sensible. C'est une sorte de paroxysme photographique que les photographes cherchent plutôt à éviter. Comme pour la réalisation de la première photographie, la pose est ultra-longue. Les plusieurs heures de pose engendrent une surexposition et une « solarisation réelle » c'est-à-dire un effet

d'inversion dans le négatif. Ce procédé est théorisé en 1856 par Edmond de Valicourt dans le manuel « Roret » consacré à la Photographie²⁵. Alors qu'elle devrait être blanche, la trace laissée par le soleil est noire à cause de l'effet d'inversion.



Figure 21 Mc CAW, Chris, *Cirkut #6*, photographie argentique à l'émulsion couchée par l'artiste, 2015, 25,4 x 152,4 cm
Galerie Candela, Richmond États-Unis.

Les ombres

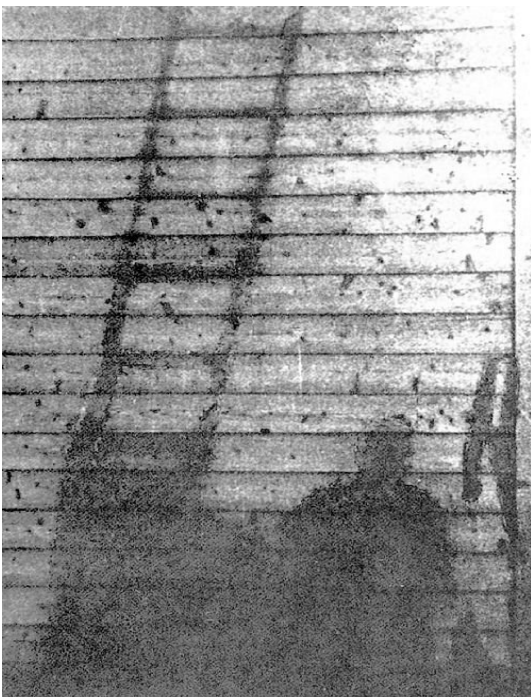


Figure 22 : ELICHI, Matsumoto, photographie argentique, circa 1945, Nagasaki.

Alors que dans les travaux cités précédemment, la brûlure est volontaire, il existe une série « d'ombres » retrouvées à Nagasaki après le bombardement et l'explosion nucléaire du 6 août 1945. Ces « ombres nucléaires » sont des « photographies involontaires » réalisées sans appareils photographique. Elles sont particulières car le sujet disparaît en même temps qu'il laisse une trace. Le « ça a été » si cher à Barthes ne désigne plus ici que le temps révolu mais le sujet même qui disparaît. Nous pouvons dire que ces images sont les plus objectives qui existent : il n'y a pas de « cadre », il n'y a pas d'appareil, donc pas de déformations optiques, il n'y a qu'un instant, le souffle nucléaire étant extrêmement bref. C'est en quelques sortes des photographies

²⁵ Tome 2, p75.

documentaires ultimes. C'est un soleil de mort qui s'abat sur la ville. L'énergie née de la fission nucléaire est transportée par un flash de lumière blanche éblouissante constituée de rayons X se déplaçant à la vitesse de la lumière sur un cercle d'environ un kilomètre de rayon. La température au sol atteint plusieurs milliers de degrés. Ces conditions extrêmes insolent les quelques surfaces où l'on retrouvera ces « ombres », empreintes qui marquent la fin de la seconde Guerre Mondiale le début de la guerre froide et des Trente Glorieuses.



Figure 23 ARAI, Takashi, *Cent Soleils*, le dôme du mémorial de la paix à Hiroshima, Daguerrotypage, 25,2 x 19,3, 2014.

Comme les *Ombres* découvertes à Nagasaki, les daguerrotypes de Takashi Arai sont le résultat de l'action du soleil sur une surface d'argent exposée à la lumière, sans négatif, sans rien pour s'interposer entre le soleil et l'image unique obtenue. Dotée d'une très grande précision, cette technique est le parfait écho des *ombres* en fixant avec exactitude le « ça a été ». Cette image née de l'impact direct de la lumière, possède une mystérieuse aura. Le photographe cadre les dernières traces de l'impact de la bombe, les bâtiments gardés pour se souvenir. On a l'impression de voir à travers ses daguerrotypes Hiroshima quelques minutes après l'impact,

comme si planait encore le smog nucléaire. Pourtant ces images réalisées soixante-neuf ans après l'explosion sont bien actuelles.

Les arts plastiques

À mi-chemin entre peinture et photographie, Noël Dolla, peintre et plasticien français propose ses *Instantanés de fumée sur plaque sensibilisée*. Réalisés sur des plaques d'aluminium peintes en blanc d'une façon extrêmement précises, l'artiste dessine sur la plaque grâce aux volutes de fumées. Ces plaques sont recouvertes de peintures fraîches où la fumée vient marquer la surface. « Ce ne sont pas les photons qui viennent impressionner la plaque mais directement les particules de carbone qui se déposent à la surface. »²⁶ L'artiste fait des allers-retours entre l'application de la peinture et l'exposition à la fumée. Ensuite, elles sont vernies et polies, pour que le rendu soit au plus proche de celui du Cibachrome²⁷. « Ce qui me ferait le plus plaisir, c'est qu'on me dise que ce sont des photographies, qu'on pense que ce sont des photographies de fumée alors que ce n'est que de la peinture²⁸ ».



Figure 24 DOLLA, Noël, *Sale Blanc*, fumée, aluminium, peinture et vernis automobile, 1997, 80 x 100 cm.

²⁶ Entretien Noël Dolla / Mona Bessa Paris ; 18 mars 2003.

²⁷ Procédé de tirage couleur depuis un film inversible caractérisé par son extrême brillance due à un état de surface du support extrêmement lisse et à un vernis / glaçage très brillant.

²⁸ Ibidem

Après ce travail en atelier, l'artiste gravit les volcans Stromboli ou Vulcano et y dessine sur des plaques sensibilisées de la sorte grâce aux volutes de fumées de ces volcans actifs. Il n'allume plus de feu dans son atelier mais recueille les traces du feu des entrailles de la Terre.

Dolla n'est pas le seul à utiliser le feu. À partir de 1961 Yves Klein réalise à grand renfort de communication sur ses réalisations les *Peintures de feu*. Comme l'est Bachelard, Klein est attiré par les forces en présence avec les flammes : le bien et le mal. En un instant, toute son œuvre peut s'embraser ou les flammes dessiner des motifs contrôlés. Dans une sorte d'alchimie des contraires le peintre utilise en même temps l'eau et le feu sur le carton qu'il utilise comme support.

L'artiste utilise parfois des modèles nus comme pochoir, il les positionne sur la toile et les asperge d'eau. Les corps mouillés laissent des traces invisibles sur le support que le feu révélera. Comme des rayogrammes photographiques, ces empreintes ne donnent qu'un original²⁹ puisqu'il n'y a pas de moule ou de négatif pour les reproduire.



Figure 25 Auteur et technique inconnu, 1962. Yves Klein travaillant sur les *Peintures de Feu*.

²⁹ **KLEIN Yves**, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris : École supérieure des beaux-arts, 2003, p. 305.

Claudio Parmiggiani, plasticien italien utilise quant à lui la fragilité du noir de fumée pour réaliser ses *Delocazione* qui comme en photographie laisse des traces négatives et révèlent sur les parois d'un espace les traces d'une réalité passée. Il réalise des œuvres in situ éphémère : le noir de fumée est très fragile et ne peut s'observer qu'un temps limité avant son irréductible disparition. Il dit à propos de son travail : « Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie, et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima. »³⁰



Figure 26, photographie d'une *Delocazione* de Claudio Parmiggiani.

Son œuvre, par un processus violent de destruction, conduit à une construction : la naissance d'une image. Telles les mains de nos lointains ancêtres projetées dans les grottes préhistoriques, la cendre et la suie ont dessiné des contours par empreintes négatives sur les murs. Dans le même temps, le feu en lui-même est invisible, il n'éclaire pas, ne lui pas, il agit dans le secret et ne laisse que des cendres. Ces traces de suies sont assimilées dans notre culture à la

³⁰ C. Parmiggiani, *Stella, sangue, spirito*, Parme, Nuova Pratiche Editrice, 1995



Figure 27 HUGUENIN, David, *Ombres de suies, partitions Bénédictines* de Christian Jaccard, photographie numérique de l'œuvre réalisée in situ dans l'Abbaye de Lagrasse en 2017.

matière ultime : celle de la mort. « Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière »³¹

Les installations *in situ* caractérisent aussi le travail de Christian Jaccard, plasticien français qui a troqué le pinceau pour une fiole « gel thermique³² » avec laquelle il dessine puis enflamme des murs entiers de différentes galeries, musées ou dans des « friches industrielles et autres lieux en déshérence »³³. L'artiste qui se définit lui-même comme un « pyronaute » revendique de pratiquer un art pariétal, comme les premiers hommes dans des lieux où « l'on n'attend pas forcément la peinture. (...) le cadre traditionnel de la peinture déborde et s'émancipe. » L'artiste agit donc par la projection de ses concepts et idées dans l'espace et ainsi déplace la problématique du tableau en questionnant son rapport à l'espace

et au temps. Il mobilise, il redonne vie le temps d'une installation à des lieux déshérités. C'est justement cette tension entre l'œuvre d'art et le lieu qui l'intéresse dans son travail :

« L'art pariétal ou art rupestre exprime un état des lieux insolite et singulier dans des espaces non appropriés bien à l'écart de la peinture telle qu'elle est définie maintenant. Mais c'est un art pratiqué « au charbon de bois » en relation avec la combustion, son noir de fumée et c'est justement parce que ce n'est pas le lieu de la peinture que je m'y intéresse toujours autant. »³⁴

³¹ Expression liturgique de l'Église catholique.

³² Christian Jaccard a mis au point son propre combustible qu'il utilise comme peinture en quelque sorte.

³³ Entretien réalisé par téléphone le mercredi 18 mars 2020, cf annexe.

³⁴ Ibidem

Ces expérimentations posent la question du geste et de son empreinte : alors qu'avec le fusain, ce morceau de bois brûlé utilisé comme un outil rigide qui permet le contrôle de la forme et de diriger le graphisme de la forme, que ce soit chez Parmiggiani ou Jaccard, la suie laissée par une flamme produit une sorte de dessin spontané, souple et vaguement contrôlée. Cette forme de vie graphique ne laisse qu'une trace fragile et légère. Au moindre souffle, au moindre contact elle disparaît.

Bien qu'il soit plutôt facile de se représenter le phénomène de brûlure sur une surface analogique, la brûlure est aussi au cœur de processus numériques.

2. En numérique

A la prise de vue

Caché dans la « black box » de l'appareil reflex numérique, rarement observé directement par son utilisateur, le capteur numérique qui remplace les films argentiques est lui aussi exposé à l'échauffement de la lumière. L'appellation « photographie numérique » nous fait oublier que le phénomène photoélectrique³⁵ qui se joue sur le capteur est bien analogique.

Il existe deux modèles pour décrire le comportement de la lumière :

- Un modèle ondulatoire qui explique les interférences, la diffraction et la polarisation.
- Un modèle corpusculaire qui explique l'absorption, l'émission et l'effet photoélectrique qui nous intéresse ici.

Mêmes si les technologies de capteur diffèrent, l'effet photoélectrique est au cœur de leurs architectures. Les capteurs sont tous composés de silicium photosensible qui converti en un faible courant électrique, l'énergie des photons incidents qui composent la lumière.

Le but des fabricants est de perpétuellement augmenter l'efficacité quantique des capteurs, c'est-à-dire d'augmenter le nombre d'électrons créés par le photosite pour une même quantité

³⁵ Correspond à l'émission d'électrons par un matériau soumis à l'action de la lumière. Il a été interprété par H. R. HERTZ en 1887.

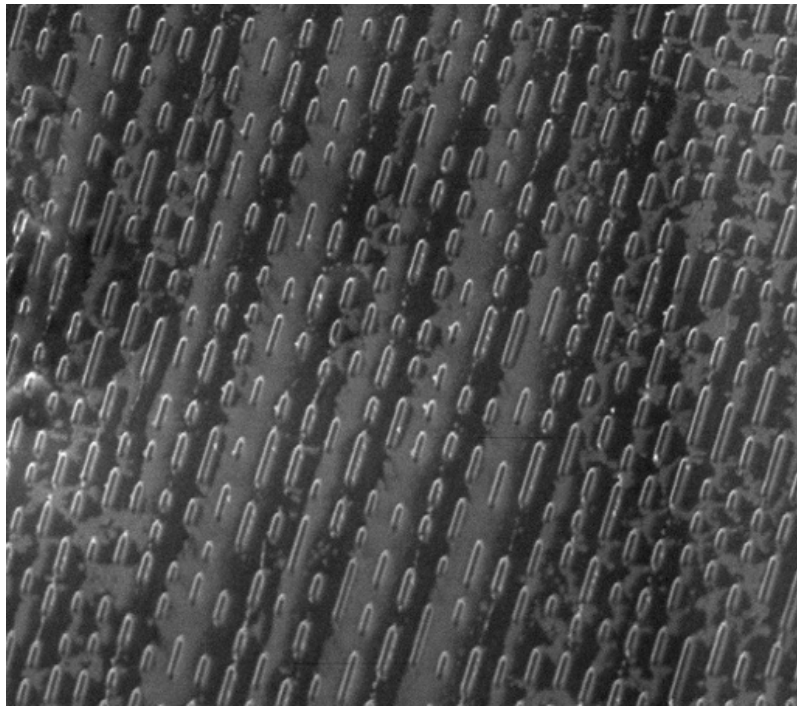


Figure 28 KRASNOW, Ben, Electron microscope image of a CDROM, photographie numérique à partir d'un microscope électronique, 2015.

de photons incidents. Le photosite est un nano élément assimilable à un point à la surface du capteur. Il n'est pas capable de discriminer les couleurs et nécessite d'être recouvert d'un filtre coloré pour réaliser la « discrimination » colorée. Le photosite est accompagné d'un CAN, un convertisseur analogique numérique, qui va traduire en langage numérique la quantité d'électrons issus des photons incidents.

Les tentatives de photographie d'éclipse solaire avec du matériel inadapté sont un bon exemple du potentiel destructeur de la lumière. Concentrée par un téléobjectif, la lumière du soleil, riches en UV est capable de détruire en quelques secondes, le fragile capteur opto-électronique.

La température est un élément déterminant dans l'efficacité quantique d'un capteur numérique. Le rapport signal bruit qui permet de quantifier cette efficacité diminue lorsque la température du capteur augmente. Visuellement cela se traduit par l'apparition de bruit coloré sur l'image et la « mort » de certains photosites qui crée des « pixels morts », qui s'apparente à l'effet de brûlure. La « chauffe capteur » est un phénomène connu des vidéastes. En effet, le capteur est une fois la caméra allumée en utilisation permanente pour permettre la visée numérique par l'opérateur. Les caméras numériques ont un capteur similaire à celui des APN mais sont équipées d'un imposant système de dissipation thermique et de ventilation pour réduire au minimum la chauffe capteur. D'ailleurs, pour réaliser des prises de vues vidéos, on utilise la technique du « pixel tournant » : sur un capteur composé de plusieurs millions de photosites, seul un petit nombre est utilisé pour réaliser un photogramme. Ainsi, à chaque image, ce sont

des photosites différents qui travaillent permettant de répartir uniformément l'échauffement du capteur. L'algorithme interprétera ensuite les informations pour livrer une image entière.

Au stockage

Comme nous avons constaté que le terme numérique nous fait oublier la matérialité des outils, les supports de stockage dits « numérique » ont aussi une matérialité analogique propre.

La « brûlure » permet aussi de stocker des informations « numériques ». C'est le cas avec le CD et le CD-ROM³⁶, galettes de polycarbonate et d'une fine couche d'aluminium qui ont été pendant plusieurs décennies un support de choix pour stocker des informations : pistes de musique avec le Compact Disc ou fichiers divers avec le CD-ROM. Pour graver ce support, un rayon laser vient frapper la couche d'aluminium et y former un creux. Ce laser est éteint ou allumé en fonction de l'information à stocker. C'est l'alternance « bosse / creux » qui permet de coder les 0 ou 1 et non la simple profondeur de la gravure. Les premiers lecteurs CD utilisent une diode laser du proche infrarouge d'une longueur d'onde de 780 nm. Les industriels cherchent alors à augmenter la capacité de stockage sur une même « galette ». Leur recherche les pousse à considérer un autre type de lumière pour la lecture et la gravure. En 2006, Sony développe le *Blu-ray*. Disque Optique de haute densité, ce support permet d'augmenter considérablement la quantité d'informations stockées³⁷. Son nom vient du type de laser utilisé par le lecteur : un rayon bleu-violet de 405 nm.

Utilisé par un très large public depuis son invention, ce procédé de stockage commence à être critiqué pour sa pérennité aléatoire : les promesses d'un support centenaire n'ont pas été tenues. De plus, les premiers CD ne sont gravables qu'une fois. En 2020, l'essentiel des données numériques sont stockées sur des disques durs. Ces derniers reprennent dans la forme le principe du CD. Ils sont constitués d'un disque en aluminium recouvert d'un composant métallique sur lequel se déplace une tête de lecture / écriture. En revanche, ce n'est plus l'interaction entre la lumière et une couche d'aluminium qui permet le stockage mais les variations magnétiques locales engendrées par la tête. Par un petit courant électrique il est en effet possible de changer localement le champ magnétique pour le faire correspondre à un 0 ou 1. Et inversement, le champ magnétique va engendrer au niveau de la tête un courant électrique.

³⁶ « Compact Disc Read Only Memory » signifiant « disque compact dont la mémoire est à lecture seule »

³⁷ De 7 à 25 Go en simple couche, 50 Go en double couche, 100 Go en triple couche, 128 Go en quadruple couche alors que les CD permettent de stocker 0,74 GO et les DVD de 4 à 8 Go.

Après l'enregistrement de l'image se pose la question de sa restitution. C'est sur ce point que la photographie se trouve limitée.

3. En argentique comme en numérique, dans les deux cas une déception de l'image cendre

Stéphane Duroy

Après avoir couvert de nombreux conflits en tant que photojournaliste, l'artiste commence un travail d'expérimentation plastique sur les conséquences de l'histoire contemporaine sur les individus. Il troque la posture classique du photographe de presse pour celle du peintre et de l'écrivain qui l'occupe à plein temps aujourd'hui. Il expose au Bal en 2017 une installation créée avec des tirages photographiques d'une très grande dimension sur lesquels il peint et en détruisant et reconstruisant ses propres livres.



Figure 29 Inconnu, photographie numérique, vu de l'exposition au Bal en 2017.

« Elle m'emmerde parce qu'elle est limitée. (...) Quand j'ai entamé mon travail de transformation de livres photo, j'ai découvert un territoire d'une liberté infinie. La photographie pour la photographie, c'est quelque chose de dépassé. Depuis toujours, j'ai eu un flottement par rapport à elle. Le problème, c'est la frustration. Je n'arrive pas à connecter ce que je ressens intérieurement au résultat. Je le trouve toujours pauvre. Et comme la photographie sert à passer quelque chose aux autres, si je ne passe qu'un dixième de ce que je ressens, ma frustration est monstrueuse. »³⁸

« Je préfère la peinture ou le cinéma comme moyens d'expression. Ils sont plus riches pour l'imagination et la sensibilité, ils ont un autre souffle »

Si Stéphane Duroy critique son art à l'occasion de l'exposition *Again and Again* au Bal en 2017, il ne faut pas oublier qu'il a pendant sa carrière, marqué ses pairs par son œuvre riche et ses images qui deviendront des icônes d'une période du photojournalisme. Dans cette interview donnée au journal Libération, c'est un photographe désabusé qui confie sa frustration avec la photographie. Il ne se revendique d'ailleurs pas photographe et ne s'est jamais considéré de la sorte. L'artiste est dans une reconsidération permanente des moyens d'expression. Mais la vraie question selon la scénographe de l'exposition Fannie Escoulen à l'occasion d'une discussion dans l'émission regardez-voir sur France inter est plutôt : « qu'est-ce qu'il a à dire et quels moyens utilise-t-il pour le dire ? »³⁹ Duroy veut dépasser la photographie dans sa forme imprimée. Il exprime la frustration que l'on ressent en s'approchant des limites de la photographie, notamment dans sa forme d'exposition muséale classique ou des cartels accompagnent des images encadrées. Pendant l'exposition, l'artiste déploie dans l'espace son livre⁴⁰ en collant, déchirant et taguant ses images. Il vient plusieurs fois pendant le temps de l'exposition compléter les collages et agencements dans l'espace. « La photographie doit aller beaucoup plus loin »⁴¹. Les œuvres exposées vont de ses débuts en tant que photographe à la fin de sa pratique. Le spectateur ne découvre pas seulement des images imprimées en grand formats, mais des objets, des textes dans

³⁸ DUROY Stéphane, « La Photographie m'emmerde parce qu'elle est limitée » Entretien dans le journal Libération, janvier 2017.

³⁹ <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-05-fevrier-2017>

⁴⁰ DUROY Stéphane *Unknown #2*. Tentative d'épuisement d'un livre, éd. Filigranes, 64 pp

⁴¹ Stéphane Duroy dans *Regardez Voir*. <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-05-fevrier-2017>

une sorte d'art total où l'artiste est maître de toutes les dimensions de son exposition. Le nombre d'images est assez limité et sont présentés uniquement des pièces soigneusement choisies.

Il y aurait donc une déception devant le résultat d'une simple photographie. Quelque chose lui manquerait comme l'énergie, l'animation du vivant qui se perçoit dans la trace d'un geste pictural ou le mouvement cinématographique de la peinture ou du cinéma. Duroy revendique la nécessité d'accompagner la photographie dans sa forme finale, ultime : contrôler l'espace de monstration et ne pas la laisser se découvrir uniquement sur un écran ou dans un livre. L'artiste s'oppose donc à la surconsommation d'image que nous connaissons aujourd'hui et propose une façon de donner un nouveau souffle en déployant la photographie dans l'espace, et en y associant le geste pictural du peintre qui peut-être une façon d'animer la surface inerte de la photographie.

Mais cette tentative de Duroy n'apparaît être qu'une solution parmi d'autres pour ranimer la photographie, de nombreuses autres techniques peuvent être mises à profit.

III. Animer la photographie, d'une *image cendre* à une *image flamme*

Introduction

La définition des concepts *d'image cendre* et *d'image flamme* m'est apparu indispensable avec mon expérience de visiteurs de musées, d'institutions et de festivals de photographie. Souvent, les images sont présentées encadrées, accompagnées d'un cartel et éclairées selon les normes en vigueur c'est-à-dire avec quelques sources tungstènes et d'une façon homogène. Pendant de nombreuses années, à la Maison Européenne de la photographie, rue de Fourcy à Paris, les rares innovations scénographiques consistent au changement de couleurs d'une cimaise ou à l'installation d'un vidéoprojecteur et d'un système son poussif. Si Jean-Luc Monterosso va donner la part belle aux grands photographes français, jusqu'à son ultime exposition en tant que directeur : « la photographie française existe... je l'ai rencontrée », il faut attendre l'arrivée du nouveau directeur Simon Baker pour une offre photographique plus internationale mais surtout plus enclin à expérimenter de nouveaux supports de monstrosités.

Le concept d'*image cendre* m'est aussi venu après mes propres expérimentations et mes débuts en tant que photographe qui s'accompagnent d'une grande frustration.

En juillet 2014 je réalise mon premier reportage photographique sur le théâtre d'une manifestation parisienne, nous sommes dans le quartier de Barbès, une manifestation pro-palestinienne est interdite par la préfecture par craintes de débordements. C'est l'été, la tension est palpable, l'émeute commence. Je n'ai qu'un boîtier et quelques films noir et blanc. Quelques jours après, face au résultat, je suis satisfait mais je ne sais que faire de ces images : le noir et blanc interdit toute utilisation en presse traditionnelle, ce sujet est de la « hot news », il n'a de valeur que s'il est publié le jour même ou le lendemain. C'est une image cendre à plusieurs titres : le contenu « refroidi » dès le lendemain. Je cherche donc un moyen de faire revivre cette série, j'en tire des cartes postales et vient les confronter au réel quelques mois après. Mais à part être un témoin de l'invisible tension et pression policière dans ce quartier, cette petite image en noir et blanc ne peut pas grand-chose pour redonner vie à ce qui est passé.



Figure 30 VARRET, Martin, *La Mémoire et Barbès*, photographie numérique et tirage argentique NB, 2015.



Figure 31 VARRET, Martin, *La Mémoire et Barbès*, photographie numérique et tirage argentique NB, 2015.

À la fin des manifestations, après un embrasement populaire bien réel, tout est nettoyé, il ne reste guère plus de traces. Le feu a en quelque sorte été étouffé, mais le volcan de la colère couve encore. Ne pourrait-on pas ranimer cette flamme dans un dispositif de monstration ?

L'image cendre est une image inerte qui stimule l'esprit par son contenu certes, mais dont la faible visibilité peine à retenir l'attention face aux nouveaux médias. Je regroupe dans *l'image cendre* la photographie académique, qui est présentée en exposition muséales sans réelles tentatives d'innovation scénographique. *L'image cendre* est subtilement touchante certes, c'est celle des beaux tirages argentiques, d'originaux en petit nombres qu'elle que soit leur taille. Il n'existe pour faire vivre *l'image cendre* qu'une possibilité de jeu sur son format, sa technique ou le type de cadre dans laquelle elle sera présentée. *L'image cendre* c'est l'image photographique muséale. Elle est poussée dans son paroxysme par Andreas Gursky et notamment sa photographie Rhein II qui est la plus chère jamais vendue : environ 4,3 millions de dollars en 2011. Cette transaction consacre la place de la photographie comme art majeur et sa place dans le marché de l'art contemporain. Moins cher que des œuvres issues des beaux-arts, comme des peintures ou des sculptures, la photographie d'art est un investissement de choix pour les primo acquérant.



Figure 32 GURSKY, Andreas, Rhein II, tirage argentique, 190 cm × 360 cm 1999.

S'il est plutôt facile de s'entendre sur ce que regroupe *l'image cendre*, définir *l'image flamme* s'avère beaucoup plus complexe. On peut tenter de la définir en contradiction avec *l'image cendre* : elle vit du début à la fin, elle n'est pas prisonnière d'un schéma de monstration classique ; elle touche un public beaucoup plus large. *L'image flamme* est une image qui se vit,

elle s'accompagne en installation de son et de vidéo, elle est fluide et instable. L'*image flamme* n'est en effet pas que photographique : elle peut être générée par ordinateur, être en 3D etc...

Passer d'une *image cendre* à une *image flamme* c'est ranimer des images inertes, c'est produire des effets sensoriels analogues aux formes archaïques des jeux de flammes et d'ombres qui ont marqué le début de l'histoire des représentations. C'est actualiser dans des formes d'installations contemporaines les mécanismes émotionnels déclenchés par la fascination devant le feu ou la contemplation d'une flamme, réinventer les dispositifs primitifs grâce aux nouveaux outils.

1. La lumière ponctuelle du foyer

Avec l'utilisation de la lumière ponctuelle, on peut transformer une simple visite en exploration. C'est le cas chaque année pendant la nuit des musées où de nombreux établissements proposent des visites nocturnes éclairées uniquement à la lampe torche. Les jeux d'ombres et de lumières permettent un regard nouveau sur les œuvres. Le faisceau d'une lampe torche, source très ponctuelle et directive permet de mieux se rendre compte des reliefs d'un tableau, de la surface d'une sculpture. Ce mode de visite attire aussi beaucoup de jeunes visiteurs, l'effet « jeu » peut-être une vraie motivation chez les enfants. Et la lumière vivante et vibrante, des faisceaux semble animer comme il y a des milliers la découverte des peintures rupestres avec une torche de feu.

Les fantasmagories

Une des premières formes *d'image flamme* a été possible grâce à l'apparition des lanternes magiques au XVIIe siècle. Une lanterne magique est une boîte qui laisse passer la lumière naturelle d'un côté ou qui est munie d'une source lumineuse interne. La lumière traverse ensuite une plaque de verre peinte à la main puis est projetée par un système optique sur un mur ou un drap qui sert d'écran. À l'origine, c'est la flamme d'une bougie ou d'une mèche trempée dans de l'huile qui fait office de source lumineuse. Plus tard ce sera le pétrole, l'hydrogène et enfin la fée électricité qui feront office de source lumineuse.

L'apogée technique de la lanterne magique permet à Etienne Gaspard Robertson (1763-1837) de créer au XVIIIe siècle les fantasmagories. C'est la projection dans l'obscurité de figures animées simulant des apparitions surnaturelles grâce à des lanternes magiques « augmentées ». ⁴² Ces lanternes sont équipées pour permettre de réaliser des fondus enchainés et autre trucages visuels comme l'augmentation ou la diminution de la taille de certains éléments ou des travellings. Les fantasmagories sont les premières formes d'immersion du spectateur. C'est déjà à l'époque un dispositif immersif transmédia puisque le Fantasmagore réunit en effet le spectacle vivant, avec les acteurs et la lumière, la magie, les effets visuels : lanterne magique sur rails, miroirs, fumée etc ... La force du dispositif de Robertson réside dans le fait d'asseoir les spectateurs au centre de l'histoire et ainsi de pouvoir jouer sur leurs sentiments et leurs peurs.

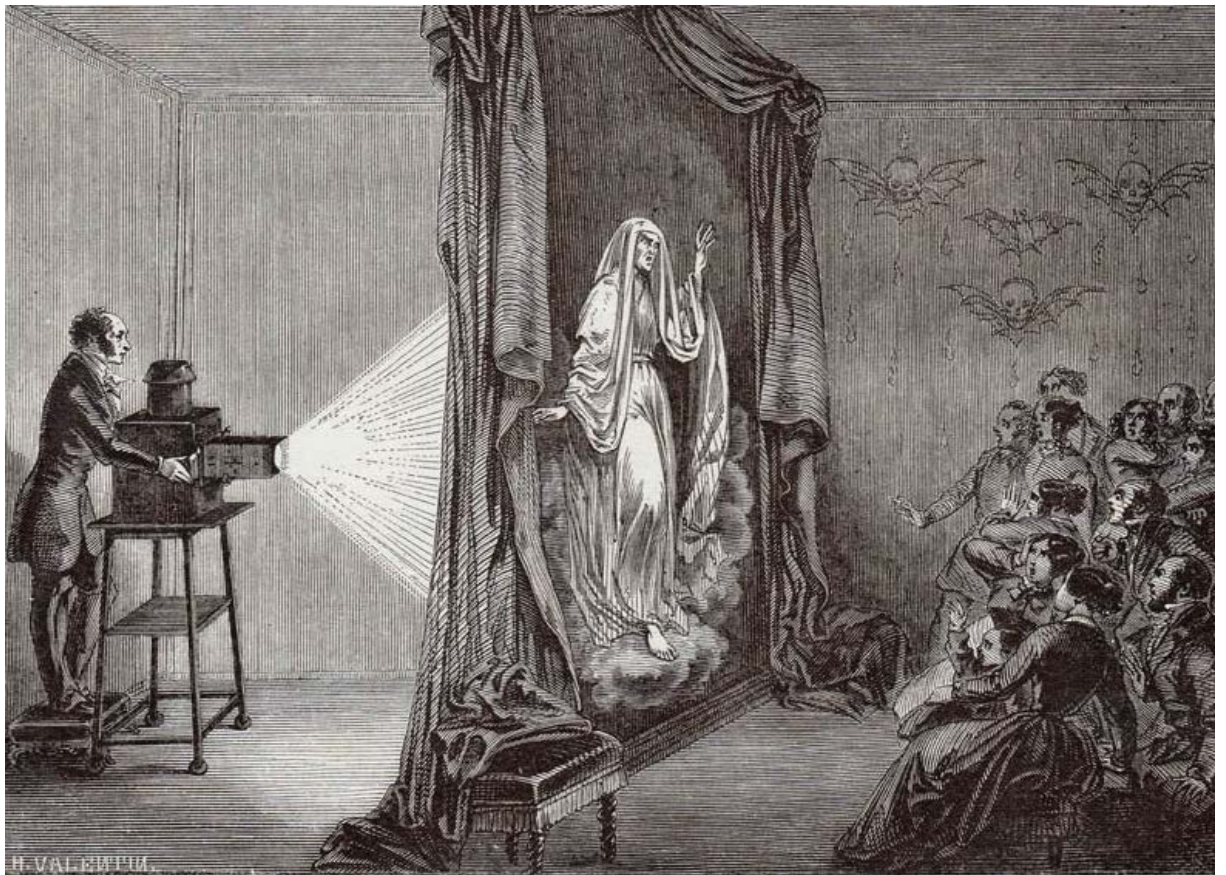


Figure 33 VALENTIN, Gravure, Représentation de fantasmagorie au début du XIXe siècle d'après Moreau – Paru dans “Le Magasin Pittoresque” de 1869.

⁴² Selon le centre national de ressource textuelles et lexicales.

Le diorama

L'apogée de ces expériences technologico-magiques est au XIX^{ème} le Diorama.



Figure 34 MULATIER, Jean, photographie d'un Diorama de Daguerre, La baie de Naples avec le Vésuve qui passe du jour à la nuit et du calme à l'éruption, 2007.

Daguerre inaugure en plein centre de Paris en 1823 le Diorama. Alors qu'il est peintre de décor de théâtre, et que ses décors connaissent un succès grandissant, il décide avec le peintre Bouton de consacrer un espace à ses toiles monumentales. C'est un dispositif de spectacle inspiré des panoramas, des décors de théâtre, des vues d'optiques et autres réalisations illusionnistes dont est friand le public parisien au XIX^e. Le bâtiment abrite trois toiles de vingt-quatre mètres par treize : plus grand que les écrans de cinéma que l'on peut voir aujourd'hui dans des multiplexes. Le public est captivé par les jeux de lumière du diorama. C'est là tout le génie de l'invention, simplement avec de la lumière, Daguerre et Bouton sont capable de suggérer des mouvements dans leur spectacles : éruption volcanique comme avec la vue du Vésuve, orages et évènement climatiques ou crépuscule grandiose. Il ne faut pas oublier qu'au XIX^e siècle, les seules images d'actualités sont des gravures d'illustrations commandés par les rédactions ou des peintures historique. Les premières photographies d'actualités apparaissent autour de 1843 avec le début de la photogravure d'après Daguerréotype. Faire découvrir alors l'éruption d'un volcan animée et en couleur au public parisien est un véritable évènement. Le public peut ressentir l'énergie et la vitalité de la lave en fusion. Le Diorama connaît donc un succès quasi constant jusqu'en 1839. À cette date, Daguerre vend à l'état son procédé photographique ainsi que les principes du Diorama. Ironie du sort, un incendie bien réel ravage le laboratoire de Daguerre et la plupart

des dioramas qu'il a produit. Aujourd'hui, la seule trace de ce dispositif est visible dans l'église de Brie-Sur-Marne où Daguerre réalise sa dernière œuvre. Restauré, il permet d'apprécier l'intérêt de cette technique et de comprendre l'engouement qu'elle suscita au XIXe.

Cet exemple permet de comprendre que la lumière permet de ranimer l'*image cendre* pour arriver à une *image flamme* qui va captiver le spectateur. C'est ce que nous avons vu avec l'éruption du Vésuve. Sans renoncer à la qualité photographique, ni à la profusion de détail que comporte une image grand format, la lumière, par son mouvement donne une dimension vivante à l'image. En revanche, j'ai pu me confronter aux difficultés techniques de réalisation d'un diorama, ce système est très lourd à mettre en place.

J'expérimente en janvier 2020 pendant le projet d'exposition au 6B à Saint-Denis de notre promotion une première piste de partie pratique de mémoire (PPM) : *Les feux à éteindre ne sont pas toujours là où l'on croit.*



Figure 35 VARRET, Martin, vue de l'installation *Les feux à éteindre ne sont pas toujours là où l'on croit* présentée au 6B à Saint Denis en janvier 2020.

Ce diorama contemporain comme j'ai tenté de le nommer, met en œuvre de la vidéo projection, du vidéo mapping, un tirage jet d'encre sur papier japonais et des éléments de décors.

Je filme l'incendie d'une maquette que j'ai réalisée en studio puis imprime un photogramme de la vidéo sur un papier jet d'encre très fin. Le papier japonais choisi permet de rétroéclairer le tirage à l'aide d'un vidéoprojecteur.

Je constate la difficulté de « mapper » c'est à dire superposer correctement l'image vidéo projetée à l'image imprimée malgré un logiciel dédié à la pointe dans ce domaine. En effet, outre les déformations créées par le système optique du vidéo projecteur, le tirage fin et léger n'est pas rigoureusement tendu. De plus, les courants d'air dans l'espace d'installation peuvent créer des mouvements légers de la toile. Dès lors, l'image numérique projetée ne se cale pas parfaitement avec le tirage. Un phénomène de bordure apparait et brouille la lecture du Diorama. En revanche, pour les besoins de l'installation, j'ai plongé le spectateur dans l'obscurité totale seul une source lumineuse venait les éclairer. C'est une source led simulant la lumière d'un feu en face du Diorama. C'est plus précisément un Sky Panel S60-C prêté pour l'occasion par la société Arri France. Cette source lumineuse placée face du tirage permet lorsque la rétroprojection est éteinte de penser qu'il s'agit d'une simple image fixe.

Finalement, c'est cet éclairage mobile sur les visages des visiteurs qui va m'intéresser. Je reviendrai sur cette lumière d'un foyer fictif sur ma PPM définitive.

La projection lumineuse

Il existe toujours aujourd'hui un vrai engouement pour l'image projetée. Dans le 11^e arrondissement de Paris s'ouvre en 2018 « L'atelier des Lumières ». Cet espace se définit comme un « centre d'art numérique ». Il est créé dans une ancienne fonderie de plusieurs milliers de mètres carrés et permet d'accueillir simultanément plusieurs centaines de personnes. L'atelier des Lumières propose des séances de projections immersives.



Figure 36 Illustration de l'Atelier des lumières, photographie numérique 2020.

C'est grâce à plus d'une centaine de vidéoprojecteurs et de haut-parleurs et un important système informatique que l'espace prend vie grâce à la projection lumineuse. Le concept est de mettre les toutes dernières technologies de video mapping et du son spatialisé au service de la tradition artistique en projetant des reproductions de détails de toiles de grand maître dans tous l'espace murs et sol compris. Le succès est au rendez-vous et plusieurs milliers de personnes

visitent tous les jours le site. Les créateurs veulent toucher un public plus large que celui qui visite habituellement les musées. La cible est un public familial qui n'oserait peut-être pas franchir la porte d'un musée. « Notre point de vue, c'est qu'une image, une expérience artistique visuelle, combinée à de la musique, va créer chez le spectateur une émotion particulière, qu'il n'aurait pas forcément eu en contemplant simplement l'œuvre »⁴³. Le spectateur devient acteur de sa propre visite : il est libre de se déplacer dans l'espace, de choisir son point de vue et d'interagir avec la projection. Cette volonté de rendre accessible à tous des œuvres picturales est critiquée par certains. Certains montages vidéo peuvent paraître assez lourd avec des effets de démesure, l'exagération chromatique et le pathos d'une musique pompeuse.

Malgré tout, avec plus d'un million de visiteurs sa première année d'ouverture, il ne faut pas négliger les possibilités offertes par les nouvelles technologies pour rendre l'art accessible au plus grand nombre à travers une expérience immersive et familiale.

En 2018 a lieu une autre exposition immersive de vidéo mapping : *TeamLab Au-delà des limites* dans la grande Halle de la Villette de mai à septembre.

TeamLab est un collectif international d'artiste pluridisciplinaire, regroupant des programmeurs, des mathématiciens, des architectes ou encore des animateurs 3D. L'exposition présentée à la Villette est d'un point de vue technique très proches du système utilisé par « L'atelier des lumières ». En revanche, les motifs projetés sont pour la quasi-totalité interactifs. C'est-à-dire que le spectateur façonne l'œuvre par ses déplacements dans l'espace à l'aide d'un système de caméra et un algorithme qui modifie en temps réels les visuels projetés. L'expérience est subtile et bluffant.

Alors que « L'atelier des lumières » pour réaliser ses projections utilise des motifs issus des reproductions en haute définition de tableaux, le TeamLab a choisi l'abstraction avec des motifs floraux inspirés de l'iconographie japonaise réalisés par ordinateurs. Au son, des nappes enveloppantes, subtiles et abstraites accompagnent le spectateur.

TeamLab propose à Tokyo une installation permanente similaire et déclare y accueillir plus de 2,3 millions de visiteurs par an.

⁴³ Michael Couzigou, le directeur du site, in *Télérama* <https://www.telerama.fr/sortir/atelier-des-lumieres-des-chefs-doeuvre-de-la-peinture-projetes-en-tres-grand-format.n5568353.php>



Figure 37 TeamLab, collectif, Au-delà des limites, photogramme issu de la vidéo de promotion, 2018. La spectatrice interagit avec la projection en plaçant sa main sur le mur.

Ce genre d'installation montrent bien tout le potentiel de l'image flamme. Interactive et immersive, elle a le pouvoir de toucher un très large public.

J'ai aussi testé le principe d'animation par ondulation d'une image fixe pour réaliser une série de photographies pendant le partenariat entre Louis-Lumière, les musées d'Orsay de l'Orangerie et Aéroport de Paris. Flashés sur diapositives⁴⁴, les *Nymphéas* de Claude Monet sont projetés sur la Seine à mi-chemin entre les musées d'Orsay et de l'Orangerie à l'aide du Visio, appareil créé par Clément Briend⁴⁵. Ce dispositif utilise le principe de retour inverse de la lumière. Clément Briend est parti du constat que, si la lumière dessine une image sur la surface sensible d'un appareil photo, on peut, en ajoutant une source de lumière derrière une diapositive placée à la place de la surface sensible, l'utiliser comme un projecteur. Son système, ultra léger et compact permet de projeter des images d'une très grande taille et d'une très grande définition partout. La résolution du système est très élevée puisqu'elle dépend du pouvoir résolvant de la diapositive flashée et de l'optique utilisée. Or il est possible de monter sur le Visio, livré d'origine en monture Canon toutes les séries d'optiques Canon EF dédiées à la photographie numérique. De fait, le pouvoir résolvant est très élevé et permet une qualité d'image optimale. Bien que j'aie

⁴⁴ Les fichiers numériques ont été reproduit sur des diapositives via la technique du « flashage ».

⁴⁵ Étudiant de la promotion photo 2008. Cf son mémoire : *Projection d'une image – Exploration des opérations projectives mises en œuvre dans la photographie* <http://weareprojectors.com/>

utilisé cet appareil à la prise de vue, il est tout à fait possible de l'associer à une installation multimédia puisque l'image est projetée d'une façon continue.

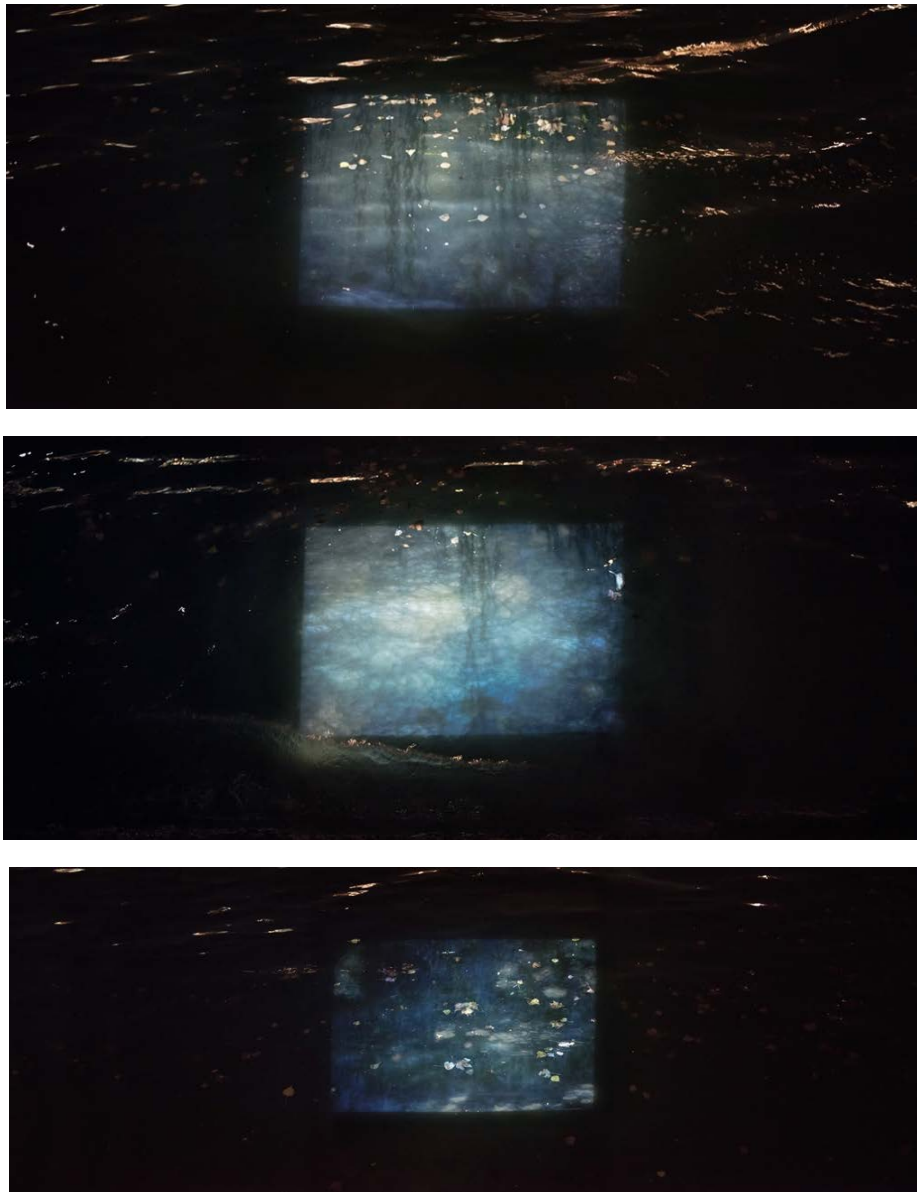


Figure 38 VARRET, Martin, Projections, photographie numérique panoramique et projection argentique, octobre 2018.
© ENS L Lumière pour EPMOO pour groupe ADP.

Christian Boltanski



Figure 39 BOLTANSKI, Christian, *Théâtre d'ombres*, dix-sept figurines en fil de fer, cartons, tissus suspendus à un portique, cinq projecteurs, un ventilateur, un transformateur. Col. Franc Bourgogne, Dijon, 1984.

Photographe, sculpteur ou encore cinéaste, ce plasticien français associe souvent dans son travail des sources de lumière ponctuelles. Ces sources de lumières chaudes, tungstènes sont associés dans *Théâtre d'ombres* à des figurines en fil de fer et à un ventilateur pour faire vibrer l'œuvre comme si elle était animée par les esprits. Comme il aime le rappeler, c'est le spectateur qui fait l'œuvre en la regardant avec sa propre histoire. Son *Théâtre d'ombres* résonne avec l'art pariétal où les torches animent les dessins des parois. Cette œuvre dialogue avec ce qui est enfoui au plus profond de nous. Elle fait aussi penser aux fantasmagories.

La lumière chez Boltanski mobilise les imaginaires des regardeurs. Elle peut être d'un faisceau dur et intense, d'un côté, douce et faible de l'autre. L'utilisation qu'en fait l'artiste est frappante par l'économie de moyen nécessaire : quelques ampoules, du fil de fer et quelques bouts de tissus. Cette sobriété de l'œuvre l'universalise et permet donc au spectateur de se projeter comme les ombres qui se projettent sur les murs.



Figure 40 BEAUGRAND Chloé,
l'installation *Cœur* de Christian
Boltanski présentée du 1er au 30 juin
2017 à Paris.

Dans *Cœur* c'est encore une simple ampoule qui est accrochée par son fil au plafond et qui varie en intensité comme les battements de cœur de l'artiste que l'on entend. Au centre d'une pièce dont les murs sont recouverts de miroirs noirs, l'unique ampoule baigne tous les spectateurs dans une lumière contrôlée et donne l'impression de présence vivante.

Bien que dans n'importe quelle exposition muséale d'œuvre picturales, la lumière est régie en termes de quantité et de qualité par des normes strictes, son appropriation par l'artiste en détournant ces codes peut créer un effet immersif singulier et inattendu. Les regardeurs interagissent avec la lumière, l'œuvre vit avec eux, elle n'est jamais tous les jours la même. Chez Boltanski, la lumière n'est pas seulement utilitaire, la source est

intégrée à l'œuvre, elle y participe jusqu'à devenir comme dans *cœur*, un objet de regard elle-même. Le jeu entre l'obscurité est la lumière ponctuelle qui s'anime est particulièrement intéressant. Cette lumière vacillante, comme l'est celle de la flamme d'une chandelle qu'a décrit Gaston Bachelard, agit comme une présence magique sur le spectateur. Elle agit autant sur les murs de la pièce que sur les visages des spectateurs.

La mobilisation de la lumière par les artistes en installation est particulièrement intéressante. Chez Boltanski, *Cœur* fait écho à la flamme de la vie. La lumière d'un côté synonyme de vie et de l'autre l'obscurité de mort. L'artiste connaît parfaitement les mécanismes cognitifs qui s'opèrent avec la flamme, le court-circuit mental que nous avons déjà évoqué avec le mécanisme de fascination. Le regard du spectateur est alors capté, happé par la lumière vacillante.



Figure 41 ELIASSON, Olafur, *The weather Project*, installation, 2003, Tate Modern, Londres

Il existe d'autres cas où la lumière n'est pas seulement au cœur de l'œuvre, mais devient l'œuvre elle-même, notamment avec l'installation monumentale d'Olafur Eliasson au Tate Modern, à Londres en 2003. Plusieurs dizaines de lampes au sodium composent ce soleil artificiel qui plonge la salle des turbines du Tate dans une atmosphère orangée. La particularité de ce type de source est d'avoir un spectre d'émission de seulement deux raies. C'est-à-dire que les seules couleurs produites par ces sources sont orangées. Lors de sa visite, le spectateur est alors plongé dans une atmosphère où tout n'est que noir ou orange. À l'instar des couleurs produites par un feu de camp.

Ces œuvres où la flamme de la lumière joue une place centrale vont inspirer mon travail de partie pratique de mémoire (PPM). L'idée est de mobiliser toute la fascination qu'exerce la lumière vacillante de la flemme pour l'amener sur des tirages photographiques.

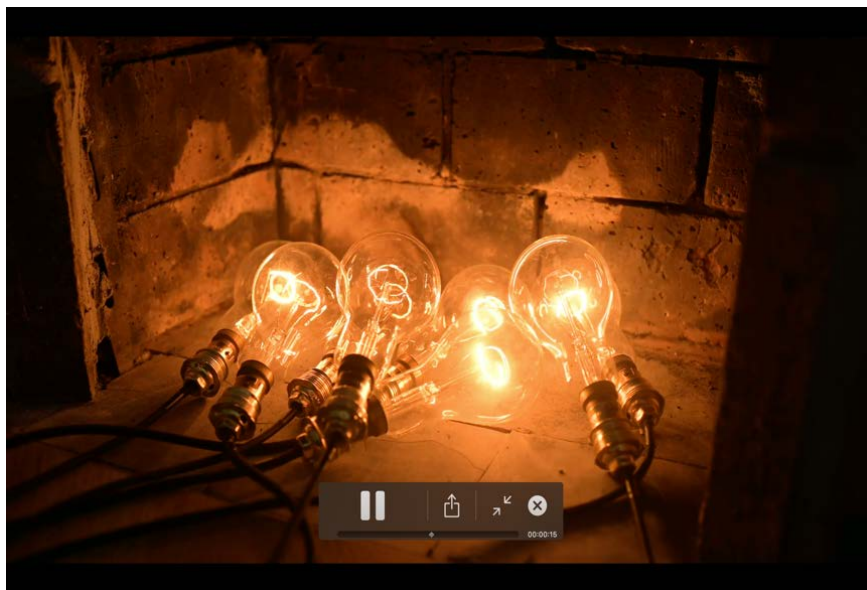


Figure 42 VARRET, Martin, illustration du « foyer imaginaire » constitué d'ampoules électriques animées par un logiciel informatique, photogramme d'une vidéo numérique, 2020 à Paris.

2. Le « spectateur-travailleur » au centre de l'œuvre

Jean-Jacques Gay

Pour passer *de l'image cendre à l'image flamme*, la place du spectateur est déterminante. Dans le Cahier de Louis-Lumière N°13⁴⁶ Jean-Jacques Gay définit ce qu'il nomme le spectateur-travailleur. Cette théorie est valable pour des œuvres dites immersives, qu'elles soient des installations de plasticiens avec des boucles vidéo-sonore, des œuvres *in situ* dans l'espace public ou encore des pièces de réalité virtuelle, diffusées au moyen de casque VR. « *Ces œuvres placent le spectateur au centre du dispositif, comme l'une des pièces de cette mécanique des émotions immersives* ». ⁴⁷ Depuis les débuts de l'informatique, les artistes et industriels redoublent d'ingéniosité pour proposer des expériences immersives et capter une nouvelle audience. Cela a été le cas au cinéma qui connaît depuis son invention de perpétuelles évolutions technologiques. Écran Imax gigantesque, son stéréo, puis Dolby et Dolby Atmos, siège vibrant avec le cinéma dynamique et enfin projection en 3D sont autant de tentatives des industriels pour captiver les spectateurs. Or Jean Jacques Gay se demande « si cette immersion totale se passait en définitive, et depuis toujours, uniquement dans la tête du spectateur ? »⁴⁸

On peut en effet critiquer les dispositifs de VR actuels qui proposent très peu d'interactivité : le spectateur, a uniquement la possibilité de choisir la direction de son regard mais rarement son point de vue, il subit l'expérience. Le spectateur de VR est dans un « petit théâtre » comme le nomme Gay, au milieu de la scène où se passe le spectacle. Avant le XIXe siècle, en effet, le spectateur est essentiellement un spectateur de théâtre. Il est debout, turbulent, il entre et sort de la salle à sa guise, peut interpeller les acteurs sur scène. Plus tard dans l'histoire il sera assis dans la salle et les théâtres deviennent alors compartimentés par classe sociale : parterre pour les plus pauvres, loges pour les riches.

⁴⁶ Cahier Louis-Lumière N°13 *Les dispositifs immersifs : vers de nouvelles expériences de l'image et du son ?*

⁴⁷ **GAY, Jean-Jacques**, in Cahier Louis-Lumière N°13 *Les dispositifs immersifs : vers de nouvelles expériences de l'image et du son ?* P.105

⁴⁸ Ibidem

Dans les lieux de cultes existe aussi depuis longtemps un environnement immersif avec une scénographie qui porte à la méditation. C'est particulièrement vrai dans la religion Catholique où les églises sont très ornementées. Il est intéressant de noter que les églises sont que généralement éclairée par les cierges allumés par les fidèles, où la lumière naturelle qui est filtrée par des vitraux : la place de la lumière y est donc parfaitement contrôlée.

Le « pyronaute » Christian Jaccard

Comme nous avons pu l'étudier précédemment, l'œuvre de Christian Jaccard est marqué par ses expérimentation *in situ* et la tension qui se crée alors entre les lieux et les réalisations du plasticien. Mais l'aspect théâtrale de la flamme est aussi au cœur de sa pratique. Jaccard se définit comme un « pyronaute, celui qui amène un signal pyrogène ».⁴⁹ Bien qu'à l'aide de son gel thermique ce soit lui qui donne vie aux flammes, il nous explique que ce n'est pas lui qui fait la performance, son seul rôle est de guider la flamme performatrice. Il canalise le feu mais ne le contient pas vraiment : cela est impossible. « Je laisse à la flamme le soin d'agir et de gesticuler, de jouer sa scène éphémère, de développer une forme d'expression théâtrale et je prétends qu'elle exprime et réalise une performance, sa performance. (...) C'est pourquoi j'estime que je ne suis pas un performeur puisque je ne me manifeste pas au cours de la combustion. »⁵⁰ On comprend donc que la flamme, source de vie joue son propre spectacle. Le but de l'artiste est donc de lui offrir une scène, un lieu où elle peut performer, tout cela en acceptant qu'on ne maîtrise jamais vraiment la flamme.

Métaphoriquement, on peut rapprocher la vie de la flamme à celle de *l'image flamme* : le rôle du photographe-artiste est alors de donner une scène à « l'être flamme » de la laisser s'exprimer sans pouvoir toutefois la maîtriser totalement. C'est ici toute la richesse de *l'image flamme* : libre, vivante et aléatoire. On doit alors permettre à l'espace d'exposition de mobiliser toute la passibilité du regardeur pour qu'il deviennent enfin « spectateur-actif » comme l'est le fidèle lorsqu'il visite une chapelle. Le fidèle dans ce cas se rapproche d'une image sainte pour entrer en dialogue avec lui, aidé par la lumière vacillante des flammes.

⁴⁹ Entretien réalisé par téléphone le mercredi 18 mars 2020, cf annexe.

⁵⁰ Ibidem

3. Partie Pratique de mémoire

L'installation

Pour illustrer le passage d'une *image cendre* à une *image flamme*, je choisis un moyen métaphorique pour illustrer la flamme. Je réalise alors plusieurs essais pour animer un feu métaphorique constitué de plusieurs dizaines d'ampoules tungstènes. Ce feu est placé au centre d'un foyer imaginaire. Le spectateur est mené par un couloir dans une pièce sombre et austère, le manque de lumière par rapport à l'extérieur lui fait perdre ses repères. Il découvre alors un foyer qui semble éteint, comme les braises d'un feu qui n'attendent que d'être réanimées. L'installation est à l'arrêt, c'est au spectateur qu'il convient de la faire vivre. Il est invité à se rapprocher « du foyer » et à ranimer les flammes en soufflant dessus ou en agitant un carton comme on le ferait pour un véritable feu. C'est alors que l'installation prend vie, le souffle crée un éclat blanc qui va encore perturber les sensations des visiteurs. Le foyer vit à nouveau et les flammes s'animent. Au son, un témoignage d'un des quatre portraits se lance, il sera suivi d'une ambiance composée par Adrien Zanni à partir des sons enregistrés pendant les interviews.

L'œuvre est générative et doit être attisée pour continuer à fonctionner : les portraits présentés passent de *l'image cendre* à *l'image flamme* grâce au spectateur. Ils ne prennent vie que grâce à sa présence.



Figure 43 VARRET, Martin, photographie numérique, vue de mon installation de partie pratique de mémoire le 24 octobre 2020.

Pour animer les ampoules, d'un point de vue logiciel, j'utilise Mad Mapper et l'interface Usb DMX de Garage Cube. Cette interface plug and play et très facile à utiliser avec le logiciel. L'animation des flammes est faite grâce à l'interprétation d'une vidéo d'incendie : le logiciel est capable d'interpréter les informations numériques sur une zone choisies de la vidéo et de les convertir en un signal DMX de luminance. Ces informations sont envoyées à trois gradateurs. Le rôle de ces boîtiers est de convertir le signal numérique reçu en DMX à une tension électrique.

Au son, Adrien Zanni utilise Reaper et Max/MSP. Nos deux ordinateurs sont connectés en OSC (open sound control) par câble Ethernet. Ce protocole permet de s'échanger des données entre machine, bien qu'elles soient différemment sur Mac et Windows. Ainsi l'ordinateur d'Adrien avec Max/MSP peut contrôler MadMapper sur mon poste. L'intérêt d'avoir deux machines qui gèrent différemment la lumière et l'audio permet une grande souplesse de travail et une modification simultanée des différents paramètres.

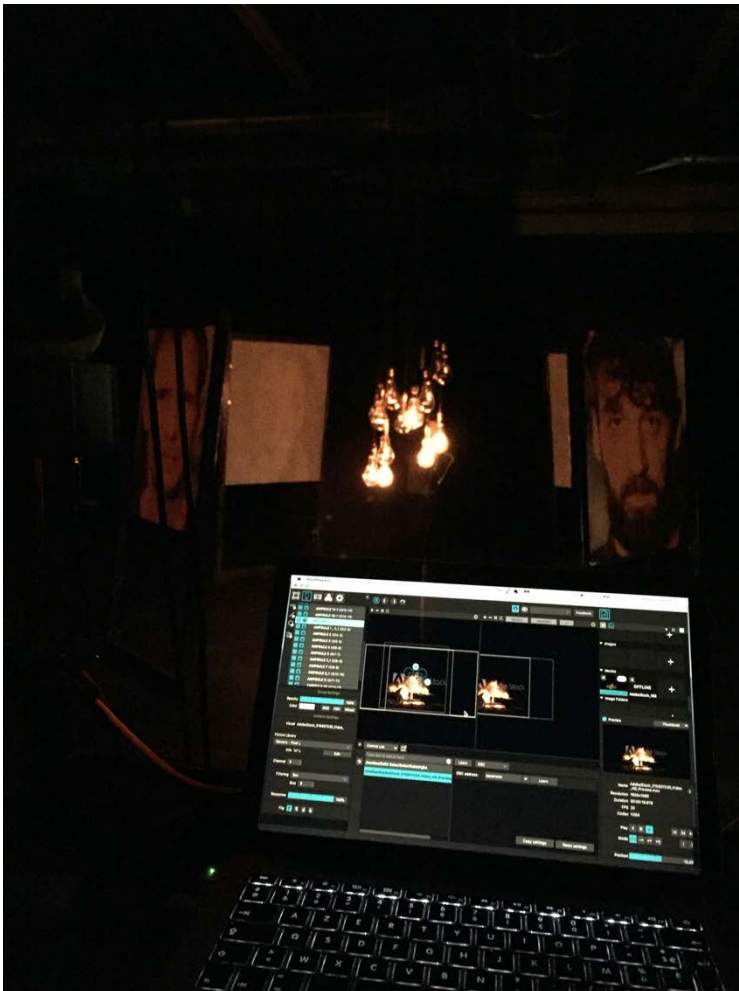


Figure 44 VARRET, Martin, illustration de l'installation de la partie pratique de mémoire en octobre 2020.

L'interaction entre le spectateur et l'œuvre est détectée par un micro omnidirectionnel qui est suspendu au milieu des ampoules. Le son du souffle est filtré informatiquement et déclenche un éclat lumineux. Ce souffle va ensuite lancer aléatoirement un témoignage suivi d'une ambiance sonore. Ce principe génératif permet aux spectateurs de vivre une expérience différente à chaque visite : parfois les sons d'ambiances correspondent au témoignage qui le précède, parfois non, cela permet de s'immerger dans des univers sonores et métaphorique très riches.

Les personnages

Je développe une pratique photographique professionnelle autour du portrait en situation et du studio mobile. Ainsi ancrer ma PPM avec ce genre photographique est un choix naturel. J'ai l'idée de constituer un recueil de « portraits documentaires » autour de ma thématique de mémoire : *L'image du feu en photographie*. Constitué de rencontres avec différents personnages ayant tous un lien différent au « feu ». Ces portraits sont autant visuels que sonores⁵¹ puisque chaque rencontre donne lieu à une interview enregistrée. Qu'ils soient ferronnier, coupeur de feu, politicien ou cheffe opérateurs, ils nous décrivent leur rapport passionné au feu. J'ai choisi de les imprimer sur un papier japonais fin et translucide pour laisser l'ondulation de la flamme leur donner vie.

Lorsque le spectateur découvre l'installation à l'arrêt, il a face à lui des *images cendres* anonymes. Ce n'est que lorsqu'il va attiser la flamme et donner vie aux images qu'il pourra découvrir l'histoire et le témoignage de Claire, Damien, Steaven ou Philippe.



Figure 45 VARRET, Martin, portraits de Claire Mathon, Steaven Richard, Damien Lebigot et Philippe de Parme réalisés pour la PPM.

⁵¹ Cf entretiens en annexes.

CONCLUSION

Alors que nous continuons de jouer avec le feu et que la crise du COVID 19 vient troubler l'avenir professionnel de toute une profession déjà menacée, le photographe voit sa place de témoin et de lanceur d'alerte se renforcer. Malgré cela, *l'image cendre* déçoit et peine à toucher un très large public et à mobiliser l'opinion comme elle a pu le faire auparavant, supplantée par les courtes vidéos que délivrent nos smartphones ou perdue dans le flux incessant des images dont nous abreuve internet.

Rédigé dans un contexte troublé, ce mémoire a tenté de trouver les moyens de donner à la photographie un nouveau souffle. Il a tenté de montrer comment passer *d'une image cendre* à une *image flamme* pour toucher un nouveau public. Ce passage se traduit par la présence vivante de l'image qui vibre, ondule semble respirer, renaître de ses cendres... *L'image flamme* mobilise d'autres sens chez les regardeurs, sens laissés de côté dans les scénographies traditionnelles. Investir et faire participer les regardeurs à l'œuvre apparaît comme une piste majeure pour redonner vie à la photographie. Tout l'enjeu est donc de lui procurer une sorte de mouvement mais surtout de susciter chez le regardeur le même frisson qui existait il y a quatre cent mille ans, lorsque le mouvement de la flamme des torches restitua la vie un instant à *l'image cendre* dont l'ambition était d'en conserver la trace sans en éteindre la vitalité.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio, Essais, 1938, 184p.

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Folio, Essais, 1961, 184p.

BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*,

JENNY, Laurent, *La Brûlure de l'image, l'imaginaire esthétique à l'âge photographique* Paris, Éditions mimésis, Essais, 2019, 141 p.

MULLIE-CHATARD, Sylvie, *De Prométhée Au Mythe Du Progrès*, Paris, l'Harmattan, 2005, 218p.

CHIK, Caroline, *L'image paradoxale, fixité et mouvement*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2011.

PAINI Dominique (sous la dir.), *Projections, les transports de l'image*, Paris, éditions Hazan, Tourcoing, Le Fresnoy, 1997, 236 p.

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

TISSANDIER Gaston *Les merveilles de la photographie*, Paris, édition Hachette, 1874, 291 p.
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64587896.texteImage>)

ZASK Joëlle, *Quand la Forêt Brûle*, Paris, édition Premier Parallèle, 2019, 193 p.

NIEPCE, Nicéphore *Notice sur l'héliographie*, Chalon-sur-Saône, 11p, cahier manuscrit.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, *Histoire de la Photographie*, Paris, Éditions Larousse 1993, 296 p

BESSAA, Mona, *Le feu et la flamme dans l'art contemporain*, Paris, Éditions l'Harmattan 2019, 235 p

SCHNEIDER, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, 384p, éditions Hazans, 2001.

LOCHNAN, Katharine, (sous la direction), *Turner Whistler Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, Tate Publishing, 2004, 262 p.

CHATELET, Claire, (sous la direction), Anna Caterina DImasso, hélène Laurichesse, Philippe Boissard, Marc Ries, Vincent Ciciliato, Christl Lidl, Roderick Coover, Jean-Jacques Gay, Mathieu Pradat, Benoît Labourdette, Teddy Aymard, *Les dispositifs immersifs : vers de nouvelles expériences de l'image et du son ? 2020*, 157p.

WEBOGRAPHIE

Musée Nicéphore Niepce en partenariat, avec une équipe du Centre de recherche sur les Arts et le Langage - CRAL (UMR EHESS-CNRS 8566), sous la direction de Michel Frizot. URL : <http://archivesniepce.com/index.php/Nicephore-Niepce-inventeur/Chronologie-invention> Consulté en février 2020.

Cours de l'Université de Genève URL : https://www.unige.ch/uni3/files/7915/1119/4748/Les_quatre_elements_cours_4.pdf
Consulté en février 2020.

VINCENT, Chloë, Caractérisation du comportement au feu des matériaux de l'habitat : Influence de l'effet d'échelle. Chimie. Université de Montpellier, 2016. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01444795/document>
Consulté en février 2020.

Espace des sciences, décembre 2009 URL : <https://www.espace-sciences.org/sciences-ouest/271/dossier/ici-brulait-le-feu-des-ancetres> Consulté en février 2020.

JACQUE-CHAQUIN, Nicole, « Feux sorciers », *Terrain* [En ligne], 19 octobre 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/3042> consulté le 16 février 2020

WIESSNER, Polly W. , 30 septembre 2014, URL : <https://www.pnas.org/content/111/39/14027> Consulté en février 2020.

L'Atelier A, entretien réalisé en mai 2012 URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/049921-000-A/christian-jaccard/> Consulté en mars 2020.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 VINCENT, Chloë Caractérisation du comportement au feu des matériaux de l'habitat : Influence de l'effet d'échelle, Université de Montpellier, 2016.....	11
Figure 2 TURNER, Graham, <i>On the Cusp Of Global Collapse ?</i> , 2012.....	12
Figure 3 EDELSON, Josh, photographie numérique, des pompiers combattent un incendie en Californie en octobre 2019.....	15
Figure 4 Peinture du régime nord-coréen représentant Kim Il-sung et Kim Jong-il au sommet du mont Paektu, technique et date inconnue.	16
Figure 5 ARUN, Mali, <i>Saliunt Venae</i> , (battements de Cœur), installation et vidéo 2015. https://vimeo.com/107628368	18
Figure 6 l'Émoji "flamme" de Facebook, s'utilise couramment pour accompagner une publication ou dans la messagerie directe de la plateforme.	19
Figure 7 Le logo de l'application de rencontre Tinder.	20
Figure 8 Inconnu, sans titre, Photographie argentique, cérémonie de l'organisation suprématiste blanche aux États-Unis, lieu inconnu le 13 décembre 1939.	24
Figure 9 Photographe inconnu, « Les affiches du Front National, collées samedi 8 et dimanche 9 avril 2017 à Vaudry (Calvados), occupent tout l'espace sur les panneaux électoraux. Les militants ont mélangé leur colle à du verre brisé, photographie numérique, 2017.	24
Figure 10 Logo du rassemblement national depuis 2018.....	25
Figure 11 TURNER, William, L'incendie de la Chambre des lords et des communes, huile sur toile, 1835, 92,7 cm x 123 cm, Cleveland Museum of Art 2008.	26
Figure 12 CASTANIER, Yann, sans titre, incendie de Notre Dame de Paris, photographie numérique, le 16 avril 2019.....	27
Figure 13 HENRY, Capucine, photographie numérique, Associated Press, 2017.	29
Figure 14 DE LA TOUR, George, La Madeleine à la veilleuse, huile sur toile, v.1642-1644, 128 x 94 cm. Département des peintures du musée du Louvre.	30
Figure 15 Photogramme du film de Céline Sciamma Portrait de la Jeune fille en Feu, 2019.	31
Figure 16 WIESSNER, Pauline, graphique représentant les sujets de conversation le jour et la nuit, National Academy of Science 2014.	33
Figure 17 <i>Tobit and His Wife</i> , Rembrandt, huile sur panneau de bois, Pays-Bas, 1659.	34

Figure 18 Photographie Argentique, auteur inconnu, Aurocs dans la grotte de Lascaux.	35
Figure 19 NIÉPCE, Nicéphore, (1826 ou 1827). Point de vue pris d'une fenêtre du domaine du Gras, à Saint-Loup-de-Vareennes (Saône-et-Loire, Bourgogne, France). Héliographie 16,2 x 20,2 cm, Université du Texas à Austin. Nb : il s'agit d'une version retouchée et interprétée de la plaque originale.....	38
Figure 20 NIÉPCE, Nicéphore, Société Eastman Kodak, GERNSHEIM Helmut, Harry Ransom Center, Getty Conservation Institute SCHREIBER, capture d'écran d'une comparaison entre les différentes formes de représentation de la première photographie de Niepce : De face, sur le côté, retouchée et dans son présentoir actuel précieusement conservée dans une atmosphère d'hélium pour la protéger de toute oxydation au Harry Ransom Center, à Austin au Texas.	39
Figure 21 Mc CAW, Chris, <i>Cirkut #6</i> , photographie argentique à l'émulsion couchée par l'artiste, 2015, 25,4 x 152,4 cm Galerie Candela, Richmond États-Unis.	40
Figure 22 : ELICHI, Matsumoto, photographie argentique, circa 1945, Nagasaki.	40
Figure 23 ARAI, Takashi, <i>Cent Soleils</i> , le dôme du mémorial de la paix à Hiroshima, Daguerrotypage, 25,2 x 19,3, 2014.	41
Figure 24 DOLLA, Noël, <i>Sale Blanc</i> , fumée, aluminium, peinture et vernis automobile, 1997, 80 x 100 cm.	42
Figure 25 Auteur et technique inconnu, 1962. Yves Klein travaillant sur les <i>Peintures de Feu</i>	43
Figure 26, photographie d'une Delocazione de Claudio Parmiggiani.	44
Figure 27 HUGUENIN, David, Ombres de suies, partitions Bénédictines de Christian Jaccard, photographie numérique de l'œuvre réalisée in situ dans l'Abbaye de Lagrasse en 2017.	45
Figure 28 KRASNOW, Ben, Electron microscope image of a CDR-OM, photographie numérique à partir d'un microscope électronique, 2015.	47
Figure 29 Inconnu, photographie numérique, vu de l'exposition au Bal en 2017.	49
Figure 30 VARRET, Martin, <i>La Mémoire et Barbès</i> , photographie numérique et tirage argentique NB, 2015.	53
Figure 31 VARRET, Martin, <i>La Mémoire et Barbès</i> , photographie numérique et tirage argentique NB, 2015.	53
Figure 32 GURSKY, Andreas, Rhein II, tirage argentique, 190 cm × 360 cm 1999. ..	54

Figure 33 VALENTIN, Gravure, Représentation de fantasmagorie au début du XIX ^e siècle d'après Moreau – Paru dans “Le Magasin Pittoresque” de 1869.....	56
Figure 34 MULATIER, Jean, photographie d'un Diorama de Daguerre, La baie de Naples avec le Vésuve qui passe du jour à la nuit et du calme à l'éruption, 2007.....	57
Figure 35 VARRET, Martin, vue de l'installation <i>Les feux à éteindre ne sont pas toujours là où l'on croit</i> présentée au 6B à Saint Denis en janvier 2020.....	58
Figure 36 Illustration de l'Atelier des lumières, photographie numérique 2020.....	60
Figure 37 TeamLab, collectif, Au-delà des limites, photogramme issu de la vidéo de promotion, 2018. La spectatrice interagit avec la projection en plaçant sa main sur le mur. ...	62
Figure 38 VARRET, Martin, Projections, photographie numérique panoramique et projection argentique, octobre 2018.....	63
Figure 39 BOLTANSKI, Christian, <i>Théâtre d'ombres</i> , dix-sept figurines en fil de fer, cartons, tissus suspendus à un portique, cinq projecteurs, un ventilateur, un transformateur. Col. Franc Bourgogne, Dijon, 1984.....	64
Figure 40 BEAUGRAND Chloé,	65
Figure 41 ELIASSON, Olafur, <i>The weather Project</i> , installation, 2003, Tate Modern, Londres.....	66
Figure 42 VARRET, Martin, illustration du « foyer imaginaire » constitué d'ampoules électriques animées par un logiciel informatique, photogramme d'une vidéo numérique, 2020 à Paris.....	66
Figure 43 VARRET, Martin, photographie numérique, vue de mon installation de partie pratique de mémoire le 24 octobre 2020.....	69
Figure 44 VARRET, Martin, illustration de l'installation de la partie pratique de mémoire en octobre 2020.....	70
Figure 45 VARRET, Martin, portraits de Claire Mathon, Steaven Richard, Damien Lebigot et Philippe de Parme réalisés pour la PPM.....	71

ANNEXES

Entretien avec Christian Jaccard

Réalisé par téléphone le mercredi 18 mars 2020.

M.V. : Votre œuvre est composée de deux axes, le travail sur les nœuds avec le concept « supranodal » et le travail sur la combustion. Bien que nous allons dans cet entretien nous consacrer principalement à votre travail avec le feu, et qu'on pourrait penser ces deux approches radicalement différentes, les nœuds permettent de créer les "outils" de vos combustions. Qu'entendez-vous par « Outils ? »

C. J. : J'appréhende les termes nouer et brûler comme des outils. J'insiste sur le fait que ces verbes sont des verbes transitifs et qu'ils affirment des actions. En tant qu'aspect cognitif, et culturel je noue des pensées tout en brûlant de la matière grise. Comme je noue des pensées censées représenter l'aspect mental, je noue par ailleurs des cordes, des chiffons ou d'autres matières censées représenter l'action, l'activation, la transitivité. Et l'aspect contraire « se nouer » ou « se brûler » de ces verbes intransitifs ne m'occupe absolument pas. Je noue mais je ne me noue pas, je brûle mais je ne me brûle pas. Ce qui est différent. Je considère que Nouer et Brûler sont deux « outils » fondamentaux qui se répartissent des rôles complémentaires suivant un diagramme établi en deux typologies.

Et à la lecture de ces deux entités³³ on saisit cette pratique de la combustion qui consiste à mettre en œuvre des énergies en nouant et en brûlant. Et pour filer la métaphore je dirai que ces deux outils présentent un ensemble de facteurs biologiques qui, sur le plan humain, organique et règnes du vivant est tenu de fabriquer de l'énergie en s'alimentant et donc en « brûlant matières alimentaires et graisses de façon à fournir un potentiel d'énergie qui permet au cerveau de penser, de concevoir, d'agir et dont on sait qu'il « brûle » le quart de l'énergie produite par notre corps ; ce sont là les aspects biologique et cognitif. Un autre aspect est la dimension culturelle, celle qu'on repère dans le diagramme où le « faire » lié à l'imagination et à une éducation, travaillent, produisent différentes actions à travers de nombreuses traces et objets. On lit dans la typologie : Nouer ; *empreintes, boîtes à outils, nœuds, sculptures*, qui développent différents aspects liés

³³ Ce diagramme figure dans le catalogue qui accompagne l'exposition « Christian Jaccard Énergies dissipées » au Centre Pompidou présentée du 4 mars 2020 - 18 mai 2020 à Paris.

aux intuitions de l'artiste. Les métaphores ne sont jamais loin, bien qu'on me reproche d'être abstrait et conceptuel à la lecture d'un *paradigme des énergies dissipées*. Dans la seconde typologie : Brûler ; on remarque *empreintes de feu, outils/combustion, videocombustions*. À travers ces thèmes traités sur différents supports et auxquels vous êtes attentif – la chimie de la photo et ses divers supports – je pense à l'insolation, d'autres solutions apparaissent sans doute liées à l'ère numérique et ses empreintes. Personnellement je suis dans une situation qui matériellement n'est pas numérique et plutôt digitale parce que la fonction de mes mains ont une manière de « faire » importante dans mon travail. Donc on voit dans les *brûlis, les empreintes de feu, les outils de combustions* et en particulier dans les *vidéo-combustions* la sauvegarde d'un théâtre des flammes qui jaillit, qui s'exprime d'une façon fulgurante, braisillante et qui ensuite s'estompe, s'évanouit puis disparaît. Pour capter et enregistrer ces instants sublimes et fugitifs j'ai donc recours à la focale d'une caméra vidéo comme j'ai pu employer ailleurs l'objectif d'un appareil photo pour sauvegarder l'image du feu même si l'appareil rend une image fixe. On sait qu'à travers la chimie de la photo beaucoup d'expérimentateurs et de créateurs photographes brûlent de la matière pour créer des insolutions et autres effets imprévus. Revenant au diagramme c'est une présentation cohérente et assez parlante de la manière dont j'exprime et je situe des faits artistiques qui se démultiplient et s'hybrident de façon récurrente entre ces deux outils : Nouer Brûler.

M.V. : Vous avez appris, comme l'homme, à domestiquer le feu pour créer vos œuvres. Qu'est-ce que le feu pour vous ? Un matériau ?

C. J. : Il convient de définir ce que le terme « feu » terme générique veut dire et exprimer... feu de la passion, feu sacré, feu métaphysique, feu alchimique et autres formes de feu etc. Je l'appréhende comme un moyen né d'un processus singulier qui produit par son précipité chimique des effets de matière dont les résidus créent divers matériaux. Je m'occupe de sa transformation relative à une chimie domestique, c'est-à-dire quelque chose qui par sa combustion laisse des traces. Je m'intéresse par ailleurs au feu par ses aspects métaphoriques, son rapport au soleil, son énergie nucléaire : fantastique source de lumière. Sans ce feu pas de photosynthèse, pas de vie, pas de processus organiques de la faune et de la flore. Si nous ne bénéficions pas de la lumière, de ses effets caloriques de ses énergies et de différents apports vitaux, nous ne pouvons pas exister et croître. Les flammes d'un feu sont bien la lumière de la

vie. Et la mise en pratique artistique de ce matériau qui a besoin d'oxygène pour se consumer est aussi un phénomène de vie dont les nombreuses empreintes incarnent l'aventure humaine depuis la Préhistoire.

M.V. : Le feu comme vous l'avez déjà dit, est « la lumière de la vie » mais, exceptés dans vos *vidéo-combustions* vous forcez le spectateur à deviner, imaginer cette lumière grâce aux traces, que cherchez-vous à lui faire deviner ? ou imaginer ?

C. J. : Je présente au spectateur des formes d'illuminations braisillantes et inflammatoires. Cela lui permet, à travers son imaginaire de penser peut-être autrement la manière ou le moyen d'appréhender le feu et ses flammes dans leur façon fulgurante de s'exprimer à travers des mots³³ emblématiques : « expression irruptive, ignition torride, premières lueurs. »

Ce sont bien des termes signifians que le gel thermique enflamme, se consume et dépose son empreinte carbonée et au cours duquel le traçage de ces mots est capté puis sauvegardé par la caméra vidéo pour être ensuite transcrits, restitué et projeté finalement comme tableau éphémère au public.

M.V. Pouvons-nous dire que ce que vous faite dans vos œuvres in situ comme dans *Block 14* est un art pariétal ? Faites-vous un lien entre les pratiques ancestrales de domestications du feu et votre travail ?

C. J. : Au lieu d'intervenir sur un support défini par des dimensions, comme la toile du peintre tendue sur un châssis avec ses dimensions : hauteur et largeur, tout ce qui rentre dans mes « tableaux éphémères » comme dans *Bloc 14* est une façon d'appréhender une sorte de transition picturale dans des friches industrielles et autres lieux en déshérence et c'est effectivement un regard et une relation avec la préhistoire et sa dimension pariétale. Cet art m'a fortement troublé pendant de nombreuses années et continue toujours à me préoccuper à travers

³³ Dans les *vidéo-combustions*, ces mots sont écrits par l'artiste avec un gel thermique allumé ensuite. Tout ce processus est filmé, mis en son et monté pour créer ces séquences vidéo.

le travail et mes lectures. Le cadre traditionnel de la peinture déborde et s'émancipe. On me dit souvent : « mais quand est-ce que tu vas te mettre à faire de la peinture » ? L'art pariétal ou art rupestre exprime un état des lieux insolite et singulier dans des espaces non appropriés bien à l'écart de la peinture telle qu'elle est définie maintenant. Mais c'est un art pratiqué « au charbon de bois » en relation avec la combustion, son noir de fumée et c'est justement parce que ce n'est pas le lieu de la peinture que je m'y intéresse toujours autant.

M.V. : Par vos œuvres in situ, vous êtes le « pyronaute » qui amène l'étincelle mais vous refusez d'être un artiste performeur. Mais quelle est la part de performance personnelle et la part de celle de la flemme ? Et jusqu'où lui laissez-vous son autonomie ?

C. J. : Je laisse à la flamme le soin d'agir et de gesticuler, de jouer sa scène éphémère, de développer une forme d'expression théâtrale et je prétends qu'elle exprime et réalise une performance, sa performance. Le « pyronaute » qui est un euphémisme, c'est celui qui amène un signal pyrogène. Mais en aucun cas c'est le « pyronaute » qui fait la performance, la pyrogénie. C'est pourquoi j'estime que je ne suis pas un performeur puisque je ne me manifeste pas au cours de la combustion. Les films/tableaux éphémères ou les *vidéocombustions* sont les empreintes de performances improvisées par le feu. Certes, il y a des courts métrages où j'apparais en cours de réalisation ; ce sont des films documentaires pour expliciter le processus de combustion : le public aime bien savoir comment c'est fait et comment l'artiste agit. Les thèmes du tableau éphémère ce sont essentiellement et intuitivement des aventures artistiques in situ émanant du brasillage des flammes libérant leurs traces carbonées

M.V. : Est-ce que le pyronaute est un pyromane ?

C. J. : La pyromanie est cette impulsion irrésistible et maniaque qui pousse à incendier. Le pyronaute, euphémisme que je propose est celui qui est sensé conduire le feu à des fins artistiques. Inspiré par la notion de voyage à la manière de l'Argonaute, de l'Astronaute ou de l'Internaute, je convoie un processus chimique et sa mise en œuvre afin de produire des images carbonées, dont tout un chacun peut envisager les interprétations suivant son imaginaire.

M.V : Pensez-vous que l'on peut, dans un autre registre, redonner vie à la photographie par le mouvement de la flamme ?

C. J. : Il y a certainement des possibilités d'agir avec la flamme effective ou virtuelle avec la chimie touchant la photographie et celle numérisée. Artistes et photographes ont dû s'en préoccuper. N'étant pas formé aux techniques de la photographie et de la vidéo je réalise mes travaux en association avec un vidéaste. Vous parlez de redonner vie dans un autre registre. Permettez-moi d'évoquer les *Anonymes calcinés* : ce sont des tableaux de chevalet dont les représentations et les auteurs sont inconnus et je les ai « revisité » et transposé en brûlant la croûte picturale afin de transcender leur iconographie appartenant à des siècles passés et leur insuffler une seconde vie. Générées par la combustion et ses mouvements ce sont des traces de vie autres.

M.V. : Il est possible de voir dans l'embrasement une métaphore de l'état émotionnel général qui se dégage de la société dans un contexte de crise. Pensez-vous que c'est notre société aujourd'hui qui joue avec le feu ?

C. J. : Il me semble que depuis la découverte du feu et sa maîtrise, que ce soit au propre comme au figuré, les humains sont taraudés par cet élément primordial dont la nature ambivalente est à la fois salvatrice et destructrice. L'homme fasciné voire hypnotisé par ce phénomène et de l'indispensable nécessité de s'identifier à sa force se livre effectivement à ce type de jeu qui ne date pas d'aujourd'hui et qui continue à se manifester de manière récurrente.

Entretien avec Vincent Bontems le jeudi 26 mars 2020

M.V. : Pensez-vous que l'on peut rapprocher métaphoriquement les phases du feu — le démarrage, l'embrasement et la retombée — à l'évolution de nos sociétés, notamment au modèle de Meadows qui est décrit par des courbes très similaires ?

V.B. : Le feu sert de métaphore de toutes façons pour énormément de processus à commencer par celui de la vie. Il y a dans une perspective religieuse une quatrième phase qui est la résurrection symbolisée par le phénix. Cette phase décrit un retour à la vie, elle nous rappelle que le feu peut renaître de ses cendres.

Oui, bien sûr c'est une métaphore prégnante qui peut tout à fait illustrer le sentiment de consommation de la société de consommation et des angoisses de ce type. J'en ai dit quelques mots dans l'interview que j'ai donné à Télérama⁵⁴ en disant que c'est une image assez actuelle, même si je pense que d'une certaine manière, on peut faire fonctionner la métaphore de plein de façon différente. On peut aussi penser que notre absence de réaction face au danger est liée à des conditions d'échelle. On serait plutôt dans la situation de la grenouille⁵⁵ qui finit par être ébouillantée par ce que l'évolution est trop graduelle et ne lui apparaît pas comme un incendie brusque et violent. Il y a par ailleurs des rapports très ambivalent justement à l'incendie. Il y a une fascination, des désirs d'apocalypse, tout ce que Bachelard a identifié comme étant le complexe d'Empédocle : la volonté de se consumer, que le monde entier se consume dans un feu. C'est le propre des métaphores élémentaires chez Bachelard mais aussi de toutes les grandes images, quand elles veulent dire une chose, en général on arrive à leur faire dire le contraire aussi.

M.V. : Les mégafeux ont en Australie dépassés la simple métaphore de l'incendie.

V.B. : Il y a eu un effet de *Synchronicité* comme aurait dit Jung, j'ai donné mon interview⁵⁶ en parlant de ces problèmes et de ces métaphorisations que l'on pouvait faire de la situation. Au moment où il y avait un phénomène réel : les mégafeux en Australie qui illustrent précisément cela d'une façon concrète. Il y a donc eu un hasard objectif comme aurait dit Breton.

⁵⁴ Télérama N°3649-3650, décembre 2019

⁵⁵ Selon la fable de la grenouille, si on la jette dans de l'eau chaude, elle s'échappera d'un bon, alors que si on la jette dans de l'eau froide que l'on chauffe progressivement, elle s'habitue à la température et finira ébouillantée.

⁵⁶ Ibidem.

Le fait est qu'il y a différent type de problèmes. Ce n'est pas simplement une image mais plus une illustration de la perte d'homéostasie dans le système climatique. La fréquence de ces évènements qui sont normalement exceptionnels apparait de plus en plus rapide, trop rapide. Le feu est l'équivalent de l'innovation dans le monde artificiel. Dans le monde naturel, le feu c'est de la destruction créatrice. Le fait que des grands pans de forêt brûle n'est pas du tout une catastrophe ; c'est une façon de re-brasser les cartes et certaines espèces qui sont pyrophile vont pouvoir tirer leur épingle du jeu. Soit, elles résistent mieux aux flammes, soit leurs graines qui auront résisté vont redémarrer plus vite. Le feu fait partie d'un cycle naturel, d'un écosystème. Le fait est que dans un écosystème dégradé comme celui que l'humanité a construit, avec des fréquences plus importantes d'agressions de ce type, la diversité de l'écosystème périclité.

M.V. : La flamme est aujourd'hui encore un symbole guerrier, du Ku Klux Klan aux cérémonies nazies, en passant aujourd'hui par le Rassemblement national. Est-ce que cette symbolique permet de mobiliser nos instincts primaires ? D'opérer un court-circuit en quelque sorte ?

V.B. : En effet il y a une sorte d'appropriation perverse du symbole de Prométhée dans l'extrême droite. La flamme du Front National, flamme qui vient du MSI, un mouvement néo-fasciste italien, diffère du Ku Klux Klan dans la mesure où c'est quelque chose qui a aussi rapport à la messe noire, au fantasme du Sabbat avec la croix enflammée. C'est quelque chose de très ambivalent. D'ailleurs les symboles Nazies sont souvent très ambivalents. Il y a une forme de perversité à conjoindre des valeurs positives et des valeurs négatives ensemble. C'est le propre du caractère pervers de ces idéologies. On aurait bien tort de laisser la puissance de la flamme être accaparé par ces idéologies. La flamme n'est pas du tout un symbole primitif de la violence. La flamme au départ est un symbole de préservation et de transformation de l'environnement. Il y a d'une part le symbole de Prométhée qui est un symbole de civilisation et qui correspond en fait à la domestication, à la maîtrise du feu en régime faible, en régime minimal de l'utilisation du feu. Le feu est le premier des appareils, la première chose à laquelle on a été confrontée et qui a une autonomie. Tout ce qu'on a connu avant étaient des outils, des instruments qui prolongeaient notre corps, notre perception, notre action. Le feu est le premier phénomène qui avait une autonomie. Et la deuxième caractéristique qui donne son pouvoir quasi magique au feu c'est son pouvoir de transformation de la matière. Pas simplement de destruction ou de dégradation. La première technologie maîtrisée par l'être humain ce sont les céramiques. C'est avec les céramiques que commence l'histoire d'une civilisation qui peut thésauriser, écrire etc

... Pendant très longtemps, on a gardé le lien avec cette puissance à travers le personnage du forgeron. Pendant trois millénaires et plus, il y avait parmi nous des artisans qui entretenaient un lien quasiment magique avec la forge, avec la transformation du minerai, la transformation des formes. De nos jours, il a des gens qui peuvent avoir un instinct presque poétique dans leur rapport aux différentes formes de combustion, aux différentes formes de flammes tout un spectre de chose, notamment dans les activités industrielles, techno-chimique. Ce rapport est beaucoup plus fort et profond anthropologiquement que la flamme perverse des idéologies d'extrême droite.

M.V. : À l'opposé du feu guerrier, le feu est à l'origine de la culture, avec l'allongement des temps sociaux avec la veillée et les histoires qui se racontent au coin du feu.

V.B. : Oui c'est l'image du foyer. Dans l'hominisation le feu est extrêmement important puisqu'il apporte chaleur, lumière et puissance. Il y a une triple fonction primitive du feu qui est la sortie de la nuit en quelque sorte, le début de l'artificialisation de la vie humaine.

M.V. : Pensez-vous que l'on peut comparer nos salles de cinémas, aux temps de veillées passés ? Où l'écran remplace le foyer ?

V.B. : Les surréalistes parlent de la flamme du cinéma. Il y a eu une réflexion dans l'entre-deux guerres sur cette fonction-là. Ce n'est pas un hasard si dans l'esthétique du cinéma, il y a un terrible chiasme entre Charlie Chaplin d'un côté et Leni Riefenstahl de l'autre. Il y a eu une lutte pour l'appropriation de ces moyens. On est sorti de ça, et ce qui a pris la place de la cheminée dans le foyer c'est le poste de télévision. Plus que les rites collectifs qui ont lieu dans l'entre-deux guerres, c'est à partir des années 1950-1960 dans les sociétés occidentales de consommation qu'est arrivé le poste de télévision. Ce n'est pas un simple écran mais un poste avec un tube cathodique. Il trônait au centre du foyer et était l'endroit de rassemblement qui dicte une temporalité commune à la nation. On pouvait être sûr que 80 à 90% de la population mange le soir à huit heures en écoutant les nouvelles. Ces rites là ont existés pendant un moment. Il y a vraiment eu un parallèle fort entre l'image et l'apport d'information et ce qui était autrefois l'apport de chaleur et de lumière. Je pense que c'est largement moins vrai maintenant. J'ai tendance à penser qu'il faudrait chercher autre chose.

M.V. : Que pensez-vous du phénomène physique qui se joue sur un capteur numérique d'un appareil photo ou d'une caméra, là où l'objectif concentre les rayons lumineux, qui viennent de notre feu ultime, le soleil ? Sur une surface analogique la métaphore est évidente mais peut-on encore parler de brûlure avec le numérique ?

V.B. : Le lien analogique qui est celui de la flamme et de la lumière s'affaiblit quand on parle de numérique. En philosophie des techniques, on dit qu'avec le numérique on a changé de « lignée technique. » On passe d'un phénomène de concentration à un phénomène de détection. On passe du paradigme analogique au paradigme numérique. Il a deux chaînes : la première est comment on capte le signal et la deuxième est comment on le restitue. La chaîne analogique laisse plus de prise à la poursuite de la métaphore, comme si on avait pris quelque chose de la flamme. La première chaîne de transduction qui amène à la détection connaît un changement d'architecture. Avec le numérique, bien qu'on ait toujours un système de concentration des raies de lumière sur une surface, on passe ensuite à une architecture qui est celle de qualité / résonance. C'est un système qui détecte, qui produit des 0 et des 1. On est dans du numérique qui est ensuite retraité par des circuits imprimés, par des programmes pour restituer quelque chose. Ce qui est frappant c'est qu'on est dans un entre deux dans la mesure où, on essaye de conserver quand même une grande fidélité à ce que sont nos impressions analogiques, puisque notre œil est un mécanisme analogique. On garde une grande fidélité par rapport à la diversité de ce que permettrait le numérique. Notamment avec le développement des images de synthèse, et de notre rapport à l'écran. Est-ce qu'il n'y a pas une forme de distance d'éloignement, et un rapport plus abstrait à la symbolique du feu ?

**Retranscription de l'entretien avec Steaven Richard, ferronnier d'art.
Échange enregistré par Adrien Zanni pour la PPM le 20 mai 2020.**

SR : La maîtrise du feu, la maîtrise de la forge, c'est effectivement le cœur du métier. La métaphore de l'embrasement est très connotée politiquement, dès qu'il y a un mouvement social on entend ça. Dans l'embrasement, il y a une montée en température, il y a un foyer où le feu se propage, mais il est maîtrisé. Ce n'est pas un feu qui peut devenir fou ou qui peut devenir incontrôlable. C'est déjà une limite dans la comparaison avec notre quotidien, de ces derniers moi ou de ces dernières années. C'est un feu qui se délecte de la présence de l'eau. Ce qui n'est pas le cas d'une prairie qui s'enflamme : une prairie qui s'enflamme est tout de suite arrêtée par l'eau.

La rencontre des quatre, éléments, un feu qui se nourrit de l'eau, c'est seulement dans une situation d'incendie. Je n'en ai jamais discuté avec les pompiers, c'est une observation que j'ai faite. Mais j' imagine que c'est quelque chose qu'ils maîtrisent parfaitement. C'est pour ça qu'ils n'utilisent pas toujours l'eau. J'ai observé que ça pouvait concentrer la chaleur et faire en sorte que le foyer monte en température.

Avec le recul je me rends compte qu'il y a vraiment une intelligence de ce façonnage, de cette matière qui est acquise et ne peut être acquise qu'avec le contact de celle-ci dans un façonnage. Ça passe par une formation qui bien souvent est acquise lors d'un voyage itinérant pour aller d'atelier en atelier, au sein ou non d'une société compagnonique. On va y comprendre comment le foyer fonctionne, on y comprend que l'eau peut devenir un allié du feu, que le charbon issu de la terre est plus calorifique que le charbon issu du bois. Se rendre compte que l'air est aussi un élément indispensable pour faire monter une température suffisamment importante et effectivement, on rentre dans une forme de mystique avec les quatre éléments qui cohabitent au sein de ce foyer. C'est vrai qu'on s'en rend compte dès le début qu'on est dans une approche presque archaïque. Cette manière de façonner on sait qu'on peut reprendre des gestes qui s'exécutent depuis des centaines voire des milliers d'années. On est dans le continent des sensations, avoir des sensations et prendre conscience que ces sensations ont été déjà ressenties de nombreuses fois depuis très longtemps, c'est quelque chose de très fort à vivre.

Les outils plus contemporains numériques, ou ceux qui ont fait l'objet d'innovation sont venus compléter. Ils n'ont rien remplacés. Ce sont des métiers où la machine est venue soit soulager dans les tâches où la main n'apporte que peu de valeur ajoutée, soit compléter quelque

chose qui aurait été impossible à réaliser à la main. Donc on n'a pas d'appauvrissement via ces outils numériques. Ils viennent renforcer des savoirs faire qui reste encore très riches. L'atelier dans lequel je vous accueille est une ferronnerie depuis maintenant près de soixante ans. Je l'ai reprise derrière un ferronnier d'art qui s'appelle Bernard Verrau et qui est toujours présent dans les locaux, pour notre plus grand plaisir car c'est quelqu'un qui a cinquante années d'expérience et un savoir-faire qui se diffuse au sein de l'équipe. C'est un atelier de ferronnerie d'art qui était très orientée de manière traditionnelle pour réaliser des rampes d'escalier en fer forgé, réaliser tout ce que le ferronnier et les ouvrages qu'on a en tête lorsque l'on pense ferronnerie d'art, l'image d'Épinal assez traditionnelle. J'ai eu à cœur de déplacer un peu ce métier vers de l'innovation pour le dépoussiérer et donc vous verrez aussi des outils qui n'ont pas forcément leur place dans un atelier d'art. Quand j'étais maréchal Ferrand on commençait un feu avec une poignée de paille. Ici on, prend d'avantage du carton froissé. La matière première qu'est le charbon de terre n'est pas un matériau qui s'enflamme de lui-même, il a besoin d'avoir une assise. Encore une différence avec la prairie. Donc je pense que c'est une image qui pourrait servir à illustrer autre chose que l'époque tumultueuse que nous rencontrons.

Entretien avec Claire Mathon, directrice de la photographie. Échange enregistré par Adrien Zanni pour la PPM le 3 juillet 2020.

Martin Varret : Pouvez-vous nous présenter votre métier et depuis quand vous l'exercez ?

Claire Mathon : Je suis directrice de la photographie, j'ai fait mon premier long métrage en tant que directrice de la photographie en 2005. Je suis sorti de l'école Louis-Lumière à la fin des années 90.

M.V. : Vous avez appris, à domestiquer le feu pour le film de Céline Shiamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, Qu'est-ce que le feu pour vous ? Un matériau ? Qu'est-ce que ça vous évoque ?

C.M. : Pour quelqu'un qui fait de l'image et qui travaille la lumière, j'aurai tendance à parler de source. C'est à la fois une source que l'on utilise comme source et une source que l'on filme et qui devient effectivement une matière. Ce que je trouve très fort c'est que c'est une source vivante. Ça c'est une chose qui m'a beaucoup intéressé dans *Portrait de la jeune fille en feu* j'avais été une amoureuse d'une autre source vivante qui est la lumière naturelle, et donc avec ce film je me suis confronté à cette autre source vivante.

M.V. : Quels ont été les contraintes techniques entre flamme réelles et flammes artificielles ? Comment avez-vous associé les deux, était-ce à proprement parler une confrontation ou est-ce que ça s'est fait d'une façon assez naturelle ?

C.M. : J'ai fait beaucoup d'essais. J'ai beaucoup cherché, en amont justement exactement quels rendus, quelles envies correspondaient au film. Ça a été une manière de découvrir la force et les contraintes qu'amenait le fait de travailler avec du feu. Au cinéma il y en a une toute simple : le feu fait du bruit. Il fallait donc parfois trouver d'autres idées que ce feu qui crépite trop. Le côté danger du feu en tournant dans un monument historique protégé était aussi à prendre en compte. La sécurité aussi quand une comédienne doit prendre un peu feu. Le vrai

travail de recherche, mes premières envies sont de pouvoir filmer le feu, de pouvoir filmer ces flammes, sans qu'elles soient trop fortes, en gardant de la matière, de la texture, de la couleur. De pouvoir travailler c'est-à-dire filmer ensemble la source et la lumière qu'allait faire cette source. Une des premières envies c'est justement d'être assez fidèle. On est dans un film où on essaye de croire justement que ces visages sont éclairés par une bougie tenue dans une main. Mais ce n'est pas si simple que ça. On peut avec les outils d'aujourd'hui utiliser le feu avec d'autres sources, d'autres bougies, d'autres flammes. Dans les essais nous avions envie d'avoir de la matière, de la couleur, du détail autant dans les flammes, que dans les peaux. Rapidement je me suis aperçue que la flamme était une lumière dure, souvent située en bas d'un visage lorsque l'on tient la bougie à la main, que la flamme bouge beaucoup, et que la lumière d'une flamme peut très rapidement prédominer en couleur et donc j'ai essayé de garder l'idée de la bougie, l'idée du feu, mais à la fois les grandes idées du film, une lumière douce, englobante, de la couleur dans toutes les couleurs. Comme en peinture, qui était une de nos références à savoir garder la couleur des étoffes, les variations sur la peau malgré cette lumière très chaude. C'était le grand dosage, le grand challenge, c'était dur jusqu'au bout entre le fait d'y croire et le fait de l'avoir rendu tellement peu naturel, parce que mon feu n'est pas très naturel. Mon feu est très doux, mon feu ne bouge pas. Et à la fois, il y avait d'autres idées, il fallait garder le fait que les flammes éclairent peu, qu'elles éclairaient proches des visages tout en gardant une sorte d'obscurité. Le dosage de cette chaleur est quelque chose à laquelle on s'habitue rapidement à l'œil. D'où la nécessité, parfois l'envie d'amener d'autres type de couleurs pour accentuer la sensation d'une chaleur sans baigner dans trop de chaleur, garder pas non plus de la neutralité mais un peu moins de chaleur sur les peaux. C'est un processus d'essai et de recherche.

M.V. : Il y a quand même une sorte de réponse entre la passion amoureuse, la flamme du désir qui naît entre Marianne et Éloïse et le mouvement de la flamme et cet éclairage ? Tout à l'heure, vous avez évoqué le feu, la bougie qu'on allume sont d'origine interdite sur un plateau de tournage, c'est quelque chose qu'on craint à la base, vous avez en quelque sorte joué avec cet interdit pour évoquer une passion amoureuse qui, on pouvait le penser à l'époque, interdite.

C.M : Ce qui est sûr c'est que ça provoque des moments très particuliers. C'était aussi logique par rapport à l'époque où l'on ne s'éclaire que à la bougie, qu'il y a des feux dans les cheminées, sans encore l'électricité. Que si les femmes se retrouvent en pleine nature, elles font forcément un feu de joie pour se retrouver de nuit. Il n'y a pas d'autres idées de lumière. Ça

partait d'idées à la base assez simple, je pense qu'effectivement la vraie idée était que ce soit un film de désir de visage, plus qu'un film de feu d'une certaine manière. C'est vrai que dans nos discussions, on l'a mise en scène, on l'a filmé tout en le laissant un peu hors champ. À part dans cette fameuse image qui était très importante : le portrait de la jeune fille en feu, avec le feu qui les sépare. Dans cette séquence le feu devient plus qu'utilitaire, il permet qu'elles embrasent, toutes ces idées, symboliques, poétiques. Ça permet une belle distance, entre les personnages c'est beau de voir les positions à tables lorsqu'on éclaire à la bougie. Le feu ressort sans qu'on ait besoin d'être aussi proche parce que le feu les rapproche. Dans les premiers essais, il y a des choses que je n'ai pas gardé, un peu trop artificielles. Mais je pense qu'il y a des choses à faire sur le fait que la bougie isole. Il y a certaines images où l'on a l'impression qu'il y a une découpe alors qu'il n'y a qu'une simple bougie. C'est quelque chose d'assez aléatoire. La flamme concentre, la flamme palpite, il y a quelque chose de très vivant. Dans cette histoire de passion amoureuse la flamme bat comme le cœur. Le regard tout d'un coup élit cette personne seule éclairée par le feu.

M.V. : Le numérique a-t-il été un outil pour vous, la seule solution ? Est-ce que ça aurait été possible de faire ça en film ?

C.M. : Oui dans les tout premiers essais on s'était dit qu'on pouvait tourner en film parce qu'époque, parce que beauté et que s'était possible et tentant. Dans les premiers essais, comparatif assez simple entre les grands paysages du film et un visage en lumière du jour. Mais la vraie question du film était quand même le feu et les flammes, donc à la fin de la bobine j'avais tourné de nuit la flamme en 35 et la flamme en numérique. Dans le cheminement il y avait beaucoup de question. En couleur, c'était très beau en argentique et beaucoup moins subtil en numérique : un peu plus monochrome, un peu plus en aplat, un peu moins nuancé. C'est un vrai challenge, j'avais très vite imaginé que les flammes ne soient surtout pas trop claires, très vite on comprend que ce ne sont pas les bougies seules qui vont éclairer même si par contre, c'est une piste possible et une piste utilisée aujourd'hui en numérique. Mais ce n'était pas mon envie. Au contraire, l'obligation que j'aurai eu en 35 d'éclairer un peu comme on a toujours fait. Il fallait trouver ce mélange. J'ai beaucoup mélangé, avec des sources d'aujourd'hui, avec du tungstène, avec de la led, avec des vraies flammes pour justement inventer ce feu, d'inventer ces textures. En numérique, les bougies sont très claires parfois trop claires, mais aujourd'hui on peut filmer avec la lumière d'une bougie. C'était d'ailleurs la photo de promotion de la Varicam 35 qui permet

de tourner à 5000 ASA, une photo d'un enfant qui dort avec une bougie posée sur la table de nuit. Comme si les outils numériques et les très fortes sensibilités allaient permettre de travailler à la lumière d'une bougie. Dans l'absolu ce n'est pas inintéressant mais une des grandes questions mais on n'a souvent pas qu'à tourner ce qui est éclairé, mais le plan large, la source etc.

M.V. : On pouvait faire le parallèle entre la salle de cinéma et le foyer créé par le feu. Dans la civilisation le feu a permis aux gens de se retrouver, de créer la langue, une culture au coin du feu, avant on ne pouvait pas, le temps de veillée était très court avec la tombée de la nuit. Le feu a permis l'allongement du temps de rencontre. La salle de cinéma, était intéressant au temps de la pellicule de la comparer à ce foyer-là, où tous les gens réunis dans une pièce sombre prolongent leur temps commun et le temps d'un film partage la même histoire. Peut-on encore avec le numérique faire ce parallèle ? Avec la télévision qui a remplacé la cheminée dans le foyer ?

C.M : Après cette période exceptionnelle et contre nature de confinement, le besoin et l'envie de continuer à trouver des foyers, des endroits pour se retrouver et faire briller des images et des idées de choses en communs. D'inventer ou de réinventer des lieux où l'on prolonge, où l'on lutte contre la nuit, ou avec la nuit, ou dans la nuit je ne sais pas. On en a besoin, on va le réinventer. On va voir ce qu'on va faire de nos cinémas, de nos images, de nos envies mais ça nous a trop manqué, tous ces moments ensembles.

M.V. : Il est possible de voir dans l'embrasement une métaphore de l'état de nos sociétés avec ces étapes : un allumage, une montée en température, une apogée, puis une redescente après la crise. Pensez-vous que c'est aujourd'hui notre société qui joue avec le feu ?

C.M : *Rires* Est-ce qu'il faut mettre le feu ? Est-ce qu'on joue avec le feu, je ne sais pas. La même année que le portrait de la jeune fille en feu, quand j'ai tourné *Atlantique*⁵⁷ le film s'appelait encore *la prochaine fois le feu* du titre du livre de James Baldwin. C'était vraiment une année de feu. Une manière de s'embraser, de combattre. Je sentais fort que c'était lié au fait de défendre des idées. Ces envies d'égalités et de libertés chez Céline Shiamma et de rendre visible

⁵⁷ Film de Mati Diop sorti en 2019, Grand Prix du Festival de Cannes la même année.

et de défendre les invisibles chez Mati Diop. Chacun mettait le feu à sa manière, en s'éloignant de ces voitures qui brûlent, c'est une autre manière de s'exprimer. Il faut continuer à mettre le feu.

Le cinéma a tellement pris avec notre société, avec le réel, ça dépend plus ou moins des metteurs en scènes, des pays des périodes, mais je le sens en tout cas dans les scénarios que je lis, dans les rencontres. Ça a toujours été le cas, le cinéma est très politique. Il l'a tjrs été, mais je pense que depuis quelques années il y a quelque chose aussi : on le conscientise plus, on le discute plus, on le met plus en avant. On marque, on défend, on lutte plus fort, plus ouvertement sur ces inégalités. Le cinéma se retrouve encore plus à faire écho même s'il l'a toujours fait. On va voir ce que va devenir le cinéma post-pandémie, ça va inspirer, on va continuer à raconter des histoires de plein de façon, le cinéma ne peut pas non plus être qu'un point levé, avec des films à charge, à thème. Mais je suis sûr que comme certain le faisait déjà, le cinéma est évidemment une manière de regarder le monde, de penser le monde, autrement, différemment d'un autre point de vu. Je sens que c'est là et je suis contente d'y participer.

Entretien avec Philippe de Parme, coupeur de feu et magnétiseur. Échange enregistré par Meera Shenoy pour la PPM le 15 juin 2020.

Philippe de Parme : Bonjour je suis Philippe de Parme, je suis magnétiseur et coupeur de feu. Cela permet de soulager les gens de leur maux physiques, psychiques, et psychologique. Coupeur de feu consiste à enlever la douleur du feu et à faire en sorte que la cicatrisation soit plus rapide. C'est-à-dire que mes patients, le lendemain d'une séance logiquement devraient avoir des cloques beaucoup moins importantes qu'elles ne devraient être.

Cette vocation, ce don m'ont été révélé il y a deux ans lorsque j'ai été voir une magnétiseuse pour un mal que j'avais au niveau du bras. Quand je suis allé la voir, elle s'est approchée de moi, m'a pris les bras et m'a dit : monsieur vous êtes coupeur de feu et magnétiseur. Elle me demande si je sais cela, je lui réponds que je ne savais pas. Mais il possible qu'il y ait une hérédité, mon grand-père paternel était sourcier, trouvait l'eau. Et du côté maternel, ma mère est médium et fait du magnétisme, tout comme ma sœur qui est jeune mais a également beaucoup de magnétisme et de médiumnité. Voilà comment c'est arrivé la première fois. Quinze jours plus tard, on me fait la même révélation. Mais ce n'est pas moi qui suis allé vers cette personne mais cette personne qui est venue vers moi. Elle me dit qu'à chaque fois qu'elle me voit je lui envoi beaucoup d'énergie. On me révèle donc une seconde fois que j'ai ces capacités. C'est assez bouleversant, en quinze jours de temps à quarante-trois ans. (...) Je me suis dit qu'on était en train de me parler et de m'indiquer que ma voie est ailleurs. À la base je suis chef d'entreprise, je n'étais pas du tout dans cette sphère-là. Même si je ne suis pas du tout attiré par l'ésotérisme, j'ai toujours aimé comprendre ce qui se passait au-delà de la matière.

Martin Varret : c'est quelque chose que vous pouvez faire dans le cabinet où nous sommes aujourd'hui mais aussi à distance ?

P. d. P. : Ce sont des soins qui se pratiquent en présentiel dans le cabinet avec la personne à côté de soi. Je mets les mains au-dessus d'elle, entre cinq et vingt centimètres d'elle. J'utilise pour couper le feu des prières qui se transmettent. C'est aussi possible de la faire à distance, à l'aide d'une photo et par téléphone avec la personne. C'est un peu le même principe. Soit on met les mains, au-dessus de la photo avec des prières et par téléphone, juste avec l'intention et

la prière. Ça dépend de la réceptivité de la personne mais dans les minutes, ou dans l'heure qui suit elle ressent vraiment un mieux-être et une baisse significative des douleurs.

M.V. : Comment avez-vous appris comme l'homme à comprendre le feu pour apaiser les brûlures ?

P. d. P. : C'est venu à moi presque tout seul. Je suis arrivé dedans un peu par hasard. Même si j'ai tendance à dire que rien ne se fait par hasard. Ces facultés m'ont été révélées par une magnétiseuse. J'avais un problème à un bras, il y a deux ans, je vais voir cette personne qui quand j'arrive dans son cabinet me prend les bras et me dit : « monsieur vous êtes magnétiseur et coupeur de feu ». Je lui ai dit que je ne le savais pas mais qu'il y a éventuellement un potentiel héréditaire. Mon grand-père paternel était sorcier et trouvait l'eau, ma mère qui est médium et fait également du magnétisme. Moi personnellement, je n'ai jamais eu de ressenti particulier avec les gens. Certain dès l'enfance peuvent appréhender ces facultés et peuvent avoir des ressenti très fort sur les gens. Quinze jours plus tard, je reviens sur la région parisienne et une dame que j'ai rencontré plusieurs fois me dit « écoute Philippe, il faut que je te dise quelque chose, à chaque fois que tu me sers la main tu m'envoie énormément d'énergie. » Je ne le savais pas mais elle est énergéticienne, médium et me révèle que j'ai ces facultés. Je me suis dit qu'on était en train de me dire quelque chose avec ces synchronicités, ces choses qui se mettent en place pour nous indiquer le chemin. Voilà comment j'ai embrasé cette voie. Par le biais de rencontre tout s'est enchaîné. Je suis chef d'entreprise à la base, j'ai une entreprise avec une quinzaine de salarié. Après ces révélations j'ai repris ma vie. Avec toujours ça qui était là. Sachant que j'ai toujours été attiré par l'ésotérisme avec ma mère ma sœur et ma nièce qui ont des facultés aussi. Ce sont toujours des choses qui m'ont intéressées. (...)

Un ami tombe malade et développe une grave tumeur. J'ai entrepris des soins avec lui à distance. Il a ressenti un mieux-être. J'ai commencé à faire des soins de coupeur de feu à distance. J'ai une amie qui s'est brûlé avec une grille de four, elle m'envoie sa photo et quelques minutes plus tard : sa douleur s'envole.

M.V. : C'est devenu votre métier ?

P. d. P. : C'est devenu mon métier, quand ça vient à vous, on ne peut pas faire autrement. C'est devenu une mission pour moi avec cette arrivée dans des circonstances assez incroyable en très peu de temps. Quelque part c'est quelque chose que j'avais en moi. Je m'intéressais au magnétisme, ça m'a toujours fasciné de me dire qu'il y avait plus grand que le corps et la matière et que l'esprit peut avoir une influence sur la matière.

M.V. : Justement, vous parlez d'esprit et de matière mais qu'est-ce que le feu pour vous ?

P. d. P. : Pour moi le feu c'est avant tout la purification. C'est le mal, bien sûr, on l'utilise notamment pour parler de l'enfer. Mais il est également purificateur et représente la lumière.

Nous sommes magnétiseurs des travailleurs de lumière. Il y a l'obscurité et la lumière. Pour moi le feu représente la lumière et l'espoir. Toute la journée pendant mes soins j'ai une bougie allumée, elle représente la lumière et l'espoir. Pour moi c'est aussi la guérison et la purification.

M.V. : J'ai une question un peu plus politique, il est possible de voir l'embrasement une métaphore de l'état général de nos sociétés dans un contexte de crise. Est-ce que vous pensez qu'aujourd'hui c'est aussi notre société qui joue avec le feu ?

P. d. P. : Oui elle joue avec le feu car elle s'enflamme. Il y a une inflammation de la société à tous les niveaux, ça fait peur. Tout le monde est méfiant, se regarde du coin de l'œil, pense détenir la vérité. Les réseaux sociaux sont devenus un fléau parce que les gens ont accès à des informations qu'ils ne savent pas interpréter et qu'ils relaient comme Trump relai les *fake news*. On se base sur des choses qui sont fausses. On amplifie les événements. On monte les uns sur les autres. On crée des communautés et du corporatisme. Du coup ça renforce d'autant plus l'individualisme tout le monde se regarde du coin de l'œil. On l'a vu avec la crise qu'on vient de vivre. Tout le monde se regarde du coin de l'œil. Il y a vraiment la société qui s'embrace. Il y aura une sorte de « purification ». On peut parler de l'apocalypse comme la révélation qui nettoie. Je pense que l'on arrive à la fin d'une civilisation mais ce n'est pas la fin de tout, c'est un nouveau cycle. Il faut prendre ce qu'il se passe en ce moment comme un nouveau départ se dire que ce que l'on a fait jusqu'à présent ne marche pas et qu'il faut reconstruire quelque chose de mieux. Le problème c'est qu'il faut changer de paradigme et quand on a été habitué à vivre dans

un système, c'est très compliqué d'en changer. Mais je pense et beaucoup de personnes le disent que justement les événements que l'on vient de vivre vont permettre de réfléchir à des priorités, à nos façons de travailler, notamment. On voit que le télétravail marche très bien et pourrait permettre à des gens qui passent plus de deux heures dans leurs voitures de rester plus chez eux, d'avoir plus de temps pour eux et leur famille, d'être moins stressé. Le stress est un vrai mal de notre société, je le vois très bien dans mon activité. Le stress est une inflammation du corps et de l'esprit.

On peut être pessimiste sur ce qui se passe mais aussi être optimiste : ce sont des cycles et il y aura forcément des choses meilleures qui arriveront plus tard. Il y aura une prise de conscience et des changements à venir.

Meera Shenoy : Quelles sont les origines de ce métier ?

Peu de personnes détiennent la vérité : c'est spirituel mais pas que. Je suis à la base quelqu'un d'assez cartésien je cherche à comprendre comment cela peut fonctionner. Dans l'univers, tout est vibratoire. D'un point de vue physique quantique, cette table qui est dense, ce n'est que du vide. 99,99% de vide, c'est 99,99% d'énergie. La matière est composée d'atomes. Si vous prenez à l'échelle microscopique la distance entre deux atomes, on arrive à des distances aussi grandes en comparaison que celle de la terre au soleil. Qu'est-ce qui maintient ces atomes en formes, qui fait que ce soit dense et que ça tienne debout : l'énergie. Tout est énergie. Comme le son, la lumière qui est une vibration. Je suppose que le magnétiseur, envoie des vibrations, des informations à la personne qu'elle capte, car nous sommes tous des récepteurs. Ce n'est pas le magnétiseur qui guérit, c'est la personne qui guérit. C'est une auto-guérison. Nous sommes juste des stimulateurs qui vont favoriser la guérison. Il y a aussi un effet placebo. La personne va avoir un aspect psychologique qui va renforcer la guérison. Tout cela montre que l'esprit est capable de guérir mais il est aussi capable de détruire. On voit bien qu'avec le stress se crée des ulcères, des cancers, de l'exéma, du psoriasis. L'esprit a une faculté bénéfique et destructrice. Je suppose que tout est information. Le fait que ça marche en présentiel avec les mains à 30 cm, moi je ne touche absolument pas les gens ça fonctionne aussi à distance. Si on rentre dans physique quantique, on se rend compte qu'il n'y a aucune notion de distance. Il m'arrive de couper du feu à distance et ça a très bien fonctionné.

Pour l'instant personne ne sait réellement comment ça se passe. Nous n'avons pas les instruments de mesures capables de mesurer le magnétisme ou ce genre de chose. Mais c'est comme les Ultraviolets, on est capable de les mesurer que depuis deux siècles. On aurait dit au gens avant que l'ultraviolet existe ils vous auraient répondu que ça n'existe pas puisqu'ils ne les voient pas. Alors qu'en fait ça existait. Il y a plein de choses que l'on ne voit pas. Par exemple, on baigne en permanence dans des informations, on a internet autour de nous, la télé autour de nous. Nous sommes des émetteurs et des récepteurs. Comme un poste de télé, on est capable de recevoir et d'émettre. Tout est une question de fréquence est de vibration. Comme une radio sur laquelle on peut choisir une fréquence. C'est pour cela que l'on parle de don, certaines personnes ont les facultés, les capacités à voir, à capter certaines choses.

Meera Shenoy : Est-ce que le concept d'énergie se rapproche du concept de reiki ?

Pour moi il y a une seule et même énergie qui est là.

On dit que le magnétiseur utilise son énergie lorsqu'il fait un soin. Moi ça ne me fatigue pas. Contrairement à d'autres magnétiseur par exemple quelqu'un qui coupe le feu va être vidé après un soin, il va être brulé et va devoir boire beaucoup d'eau.

On est aussi sur un business, donc il y a malheureusement des déviances, chacun y va de son protocole, de sa méthodologie, mais il ne faut pas se leurrer, c'est plus pour faire de l'argent qu'autre chose. C'est de l'open source, l'énergie est là, il suffit de demander.

Entretien avec Damien Lebigot. Échange enregistré par Adrien Zanni pour la PPM le 11 juin 2020.

M.V. : Peut tu nous présenter en quelque mots ton métier, ton engagement ?

Damien Lebigot : Mon métier actuel vient de mon engagement. Avant j'étais serveur, barman, et tout ce qui peut être métiers alimentaires divers et variés. Je me suis à militer au PCF en 2013. En 2016, un poste à la fédération de Paris se libérait et j'ai commencé à travailler comme secrétaire de direction à la fédération de Paris.

M.V. D'où vient cet engagement et cette passion pour la politique ?

D.M. : pour la politique, c'est depuis tout petit. J'ai toujours été intéressé par l'histoire. Je pense que de toute façon on ne peut pas faire de politique sans connaître l'histoire. L'un est venu après l'autre. Petit j'étais passionné par l'histoire de France, mais cette histoire en est une dans celle du monde. Les rapports entre les groupes sociaux, avec la révolution française par exemple c'est fondateur et hyper intéressant à analyser d'un point de vue politique. C'est cette période qui a fait que je me suis intéressé à la politique. Ça a été une période de bouleversements énormes et de rapports entre les groupes révolutionnaires entre eux, récupérés par la bourgeoisie pour ensuite rétablir l'ordre. La politique est toujours très importante, d'ailleurs tout est. J'ai ensuite beaucoup voyagé à travers le monde. En 2006, j'ai lu : *Fidel Castro: Biographie à deux voix* de Ignaccio Ramonet. Je ne connaissais que le Fidel Castro des médias, celui de la propagande occidentale et j'ai découvert quelqu'un beaucoup plus complexe que ça et j'en suis persuadé, quelqu'un de profondément animé par la justice Sociale. Ses erreurs, les erreurs cubaines, les adversaires en ont suffisamment parlé, je ne vais pas revenir dessus. Mais en tout cas, ce qui a été fait l'a toujours été dans cette volonté-là. J'ai toujours eu la conviction que le chemin révolutionnaire qui a été pris était vraiment national. Par rapport à la réalité historique d'un pays, au chemin qui a été conduit qu'on peut faire telle révolution ou tel programme politique. Sans vouloir importer la révolution cubaine en France, ça m'a donné l'idée qu'effectivement, la voie communiste était sans doute quelque chose à explorer. Et beaucoup plus multiple que ce que l'on pensait à la chute du mur et du bloc de l'est. J'ai eu la chance de rencontrer le président Lula. Rencontrer un Homme qui est venu de nulle part, il était tourneur fraiseur et qui devient président, extrêmement humain et dont on n'avait pas les même opinions

politiques : lui n'est pas communiste. Il ne l'a jamais été ni revendiqué. Ça a été un vrai compagnon de route avec une profondeur et une chaleur extraordinaire. Il montre qu'on peut être un grand dirigeant politique totalement sincère. Il a vraiment compté dans mon engagement. Je suis parti ensuite militer au Brésil.

Après mon engagement au parti communiste, j'ai fait une formation d'une semaine en école des cadres. Ce n'est pas une formation officielle en soi. J'ai fait deux ans d'études d'histoire et de sciences politiques. Que j'ai dû, comme beaucoup arrêter pour travailler.

M. V. : Qu'est-ce que c'est la flamme en politique pour toi ?

C'est forcément une passion et un engagement. À gauche tu ne peux pas si tu ne crois pas. C'est dur, très dur mais hyper enrichissant, tu apprends tous les jours. Tu es confronté à des gens qui ont un haut niveau politique, qui ont quarante ans derrière eux d'engagement. Ça ne peut pas être autre chose qu'une passion parce que tu vas à l'encontre d'un monde établi par la bourgeoisie depuis tellement de centaines d'années que c'est quasiment impossible si tu n'as pas la flamme justement pour y aller. Il y a des moments de mou des moments où ses propres camarades sont particulièrement agaçant et ça donne envie de faire autre chose. On ne cesse pas d'y croire. J'en connais qui ont arrêté d'y croire. Il y a des députés de droite qui sont par exemple des anciens communistes. Dans ce cas-là ou on tue la flamme qui est en soit la volonté de changer, de bouleverser les choses et de créer quelque chose de nouveau.

M. V. : Es-ce qu'aujourd'hui ce ne serait pas notre société qui joue avec le feu ?

Ça fait un moment que je vois ça comme ça, la crise du Covid tombe à un moment assez particulier, et pourtant assez connu. Ça a été très bien analysé par Gramsci dans sa fameuse phrase : « dans ce clair-obscur surgissent les monstres ». Il a très bien analysé cette notion d'hégémonie culturelle. La politique se fait dans une certaine hégémonie culturelle. Qui tend plus ou moins vers la droite, ou vers la gauche. Là on arrive à la fin de l'hégémonie culturelle ultra libérale donc ça ne se fait pas d'un coup d'un seul, c'est très rare, Aucune révolution n'arrive d'un coup, de nulle part. Cette crise du Covid, a démontré de façon extrêmement crue les failles du système. On n'a pas été confiné parce que le virus était là mais parce qu'on manquait de lit d'hôpitaux. Parce qu'on n'avait pas la capacité de soigner la population. Ce qui est profondément différent. Si on avait eu comme les Pays-Bas la capacité d'accueil, on aurait pu jouer l'immunité collective. L'Allemagne est resté très peu confinée parce qu'ils n'avaient pas détruit leur système

hospitalier. Si on est déconfiné, ce n'est pas que le virus a disparu, c'est que les capacités d'accueil sont de nouveau retrouvées. Nous sommes très orgueilleux de nous penser comme une grande puissance occidentale mais on laisse crever notre population et on s'adapte en fonction de ça.

On arrive à une fin. Rien que Macron contre Le Pen, c'est la fin d'un certain cycle. Économiquement, leur programme sont les mêmes. Politiquement, c'est aussi quasiment la même chose. L'un se dresse en rempart face à l'autre mais le libéralisme et Macron ce n'est pas le rempart de Marine Le Pen, c'est le carburant. C'est eux qui font que Marine Le Pen Grimpe. C'est une formule de Ian Brossat pendant la campagne. L'un se nourrit de l'autre et les inégalités sociales créées par le capitalisme ne vont être que renforcées par le fascisme. Nous sommes dans la période de création des monstres on le voit avec Bolsonaro, avec Trump ou encore Macron qui est un monstre plus policé mais qui est violent. C'est aussi un monstre antidaté, puisque c'est Thatcher. Il arrive trente ans après ceux qui ont créés cette hégémonie néolibérale. Je ne sais pas si la période historique va jouer comme un accélérateur, je ne peux pas prédire les mouvements de l'histoire, mais en tout cas elle va bouleverser la mentalité des gens à long termes et les faire réfléchir.

La société et le capitalisme se construit sur la branche d'un groupe dominant qui est le patriarcat blanc hétérosexuel catholique. Les fameux « boomers » qui ont entre cinquante et soixante ans qui ont reproduit cette représentation dans le monde politique. On a nous même parfois du mal à dépasser ce cadre de représentation. Je ne pense pas qu'il y ai eu une crise générationnelle avec le Covid. Si elle existe c'est avec les gens qui sont plus vieux justement, le troisième âge qui a été traité comme des citoyens de seconde zone. Avec la comptabilisation en ehpad ou non etc. Il y a eu des centaines voire des milliers de personnes qui sont morte étouffées dans les ehpad. C'est scandaleux ce qui s'est passé. Le vrai écart n'est même pas générationnel, il est sociétal. Que faisons-nous de nos personnes âgées ? Si on les met dans un groupe à part cela veut dire que l'on arrête la transmission du savoir entre les générations, du lien générationnel qui est hyper important. Au parti communiste, nous sommes l'une des rares organisations où justement ce lien est très important, des gens s'engagent de dix-huit à quatre-vingt-dix-sept ans. Dans aucune autre organisation il y a ça. C'est très important d'inclure toutes les personnes dans la société, quelques soit leur age. Je pense notamment aux personnes autistes. Qui n'ont pas été comptabilisées et pour qui ça a été très dur cet enfermement, pour nous c'était un confinement, mais pour eux c'était un enfermement. S'il y a rupture entre les gens, ce n'est pas à ce niveau-là. Il y a une rupture avec la génération des boomers mais pour une autre raison.

M.V. : Le fait d'avoir tous les âges représentés à la fédération est-ce le moyen de transmettre la flamme ?

Oui tout à fait, on apprend à se débarrasser de nos propres clichés. Quand on est jeune c'est facile de dire « lui c'est un vieux, lui c'est un jeune. » Ce sont des camarades, et même si l'on ne s'entend pas tous très bien, la discussion va se faire sur des bases politiques, sur des argumentaires, pas sur un phénomène générationnel. Quand je suis arrivé, j'ai eu la chance de pouvoir dialoguer avec Henri Malberg qui est aujourd'hui décédé. C'était très enrichissant. Il n'aimait pas se définir comme résistant puisqu'il était trop jeune quand la guerre s'est arrêtée, et trop modeste par la suite. Pour dire qu'il était résistant. Il s'est engagé dans le parti communiste à la fin de la guerre, il avait je crois quatorze ans et je me souviendrai toujours des dialogues que j'ai eu avec lui et de sa profonde humanité. C'était plus qu'un ami, un mentor. Maintenant, si je continue à m'engager, c'est aussi grâce à lui.

M.V. : Quelle est la recette pour construire l'après ? Il y a une sorte de violence qui est en train de monter chez les jeunes, on le voit aujourd'hui dans les manifestations antiracistes aux États-Unis, c'est un moyen de dire : Stop. Par quoi allons devoir passer pour faire table rase ? En brûlant le système pour créer quelque chose de nouveau ? Quelle est la solution ?

Je ne sais pas quelle est la solution, si je l'avais ce serait génial. Si même nous en tant que force collective, on l'avait, ça se saurait. On ne peut qu'avoir des pistes. On ne peut pas prédire les mouvements de l'histoire. En revanche, oui il y a une violence qui monte dans la société. Elle monte plus puisqu'on légitime la violence institutionnelle, qui est tout à fait valable pour la plupart des gens. Aux États-Unis on ne demande « pas de violence » aux manifestants mais elle est légalisée de l'autre côté. Même si c'est beau dans les livres d'histoire d'être épique et révolutionnaire, la violence fait des morts. Soyons clairs, on ne peut pas souhaiter ça. Sans la légitimer, en revanche je peux la comprendre. Quand on a affaire à un état qui est injuste, diviseur, violent et manipulateur et qu'en face, il n'y a que l'émeute comme solution, évidemment que la violence est sinon légale, du moins légitime. Après la violence en soi pour créer l'émeute et détruire n'a aucun intérêt. Si la violence arrive pour créer une solution politique dans le rassemblement avec une majorité de personnes : ok. On sait très bien légitimer la violence puisque la Révolution française a été une succession d'épisodes violents. Et la France républicaine et bourgeoise s'enorgueillit de cet épisode-là. Elle est belle quand elle est lointaine

et institutionnalisé, parce que c'est ce qui s'est passé. Mais non elle ne peut pas être souhaitable en tant que tel.