

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

L'informe : Un mode de perturbation du médium photographique de 1929 à nos jours



Directrice interne: BUZOT Anne-Lou, enseignante à l'ENS Louis Lumière / Artiste

Directrice externe : BISMUTH Léa, auteure, critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante

Membres du jury:

Anne-Lou Buzot : enseignante à l'ENS Louis Lumière / Artiste

Léa Bismuth : Auteure, critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante

Véronique Figini : Maîtresse de conférences en histoire de la photographie à l'ENS Louis-Lumière

Pascal Martin, Professeur des universités

Florent Fajole : Responsable du Centre de ressources documentaires Léon Gaumont

Pandiella Angel

Mémoire de grade master 2

Spécialité Photographie – Promotion 2025

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

L'informe : Un mode de perturbation du médium photographique de 1929 à nos jours



Directrice interne: BUZOT Anne-Lou, enseignante à l'ENS Louis Lumière / Artiste

Directrice externe : BISMUTH Léa, auteure, critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante

Membres du jury:

Anne-Lou Buzot : enseignante à l'ENS Louis Lumière / Artiste

Léa Bismuth : Auteure, critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante

Véronique Figini : Maîtresse de conférences en histoire de la photographie à l'ENS Louis-Lumière

Pascal Martin, Professeur des universités

Florent Fajole : Responsable du Centre de ressources documentaires Léon Gaumont

Pandiella Angel

Mémoire de grade master 2

Spécialité Photographie – Promotion 2025

Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde gratitude envers Anne-Lou Buzot et Léa Bismuth, qui m'ont accompagné et conseillé tout au long de cette recherche.

Je souhaite également remercier tout particulièrement Florent Fajole, sans qui la question de l'informe, et une part essentielle des fondations de ce travail, n'aurait pu voir le jour.

Ma reconnaissance va aussi à Stéphanie Solinas, Arthur Voirin, Arthur Morin, Louis Violle, Lucien Robin, Jean-Baptiste Viillard, Lucas Dussans et Juliette Delamarre, pour leur aide décisive dans la réalisation de la partie pratique.

J'aimerais adresser des remerciements tout spéciaux à Laurent et Clémence, qui m'accompagnent depuis plusieurs années et dont le soutien a été précieux pour avancer.

Un grand merci également à mes amis, mes frères, du collectif 5/A, avec qui nous parcourons l'Europe depuis quatre ans pour créer et réaliser des vidéos de skate. Je n'oublie pas mes proches de Pau, ainsi que mes proches du milieu de la musique, qui ont profondément façonné ma culture visuelle et ma sensibilité.

Enfin, un dernier remerciement à Jonathan Mourglia, sans qui mon entrée à l'ENS Louis-Lumière, il y a trois ans, n'aurait jamais été possible. Et bien sûr merci à mes parents.

Résumé

Ce travail s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation photographique interrogeant les pratiques contemporaines qui convoquent une esthétique de *l'informe*. Son ancrage historique et théorique puise dans les écrits de Georges Bataille, tout en intégrant les relectures contemporaines proposées par Georges Didi-Huberman, Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois. L'étude se concentre sur un corpus d'œuvres hétérogènes, où la photographie opère par altérations, glissements et déplacements. Plutôt que de fixer des catégories, des sujets ; des objets d'enquête elle privilégie l'expérimentation comme méthode : processus ouverts, résultats provisoires, états transitoires de l'image.

Parallèlement à cette approche historique et théorique, la recherche se poursuit au cœur même des ateliers de la création contemporaine, à travers l'analyse des processus de création – tant matériels que théoriques – de trois artistes : Thomas Hauser, Daisuke Yokota et Anne-Lise Broyer, dont la production photographique interroge la notion d'informe. Cette étude s'appuie sur des entretiens menés directement avec les artistes eux-mêmes, à l'exception de Daisuke Yokota, pour lequel l'échange a été réalisé avec son galeriste, Jean-Kenta Gauthier.

En miroir de cette recherche théorique, une pratique personnelle s'est développée — accumulation délibérément fragmentaire de photographies et d'objets récupérés — où la photographie devient objet et s'altère. Cette collection hétérogène et active, produite durant le processus de recherche, ne vient pas illustrer la théorie mais souhaite la poursuivre.

Mots clés :

Informe, Photographie contemporaine, Georges Bataille, Matérialité photographique, Déclassement, Expérimentation, Hybridation, Photographie expérimentale

Abstract

This work engages with photographic research-creation, examining contemporary practices that invoke an *aesthetic of the formless*. Its historical and theoretical framework draws on the writings of Georges Bataille while incorporating contemporary reinterpretations by Georges Didi-Huberman, Rosalind Krauss, and Yves-Alain Bois. The study focuses on a heterogeneous body of work in which photography operates through alterations, slippages, and displacements. Rather than fixing categories, subjects, or objects of inquiry, it prioritizes experimentation as method: open processes, provisional results, and transitional states of the image.

Alongside this historical and theoretical approach, the research continues within the very heart of contemporary creative studios, through an analysis of the creative processes—both material and theoretical—of three artists: Thomas Hauser, Daisuke Yokota, and Anne-Lise Broyer, whose photographic work explores the notion of the formless. This study is based on interviews conducted directly with the artists themselves, with the exception of Daisuke Yokota, for whom the exchange was carried out with his gallerist, Jean-Kenta Gauthier.

Mirroring this theoretical inquiry, a personal practice has emerged—an intentionally fragmented accumulation of photographs and found objects, where photography becomes object and deteriorates. This heterogeneous and active collection, produced during the research process, does not seek to illustrate theory but rather to extend it.

Keywords :

Formless, Contemporary photography, Georges Bataille, Photographic materiality, Declassification, Experimentation, Hybridization, Experimental photography

Sommaire

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	5
Sommaire.....	6
Introduction	8

I/ L'informe et la photographie : Les origines de la réflexion et perspectives contemporaine. p15

1. *Documents* : Les origines de la question chez George Bataille. P15
2. L'informe et la ressemblance : Utilisation de la photographie dans la revue *Documents* : montage dialectique. P29
3. Perspective contemporaine de l'informe dans le champ photographique : L'informe et la photographie expérimentale. p34

II/ Usage et mode d'emploi de l'informe au XXème siècle. p40

1. La place de la photographie dans l'exposition *L'informe Mode d'emploi*. P40
2. La place de la photographie dans l'exposition *L'empreinte*. P56

III/ Actualité de l'informe dans la photographie contemporaine. p72

1. Thomas Hauser: Les traces photographiques et les résidus matériels de la production des images. P72
2. Daisuke Yokota: Mutation photographique. P88
3. Anne-Lise Broyer : Une mystique de l'apparition. p104

Conclusion.....	120
Partie pratique du mémoire.....	123

Bibliographie.....	159
Table des illustrations.....	169
Annexes.....	177
Tables des matières	242

Introduction

« Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »¹

Georges Bataille consacre à l'informe un article publié dans *Le Dictionnaire critique de Documents*, la revue qu'il dirigea de 1929 à 1930. Il énonce ce terme dans le cadre du langage ; les définitions que l'on attribue aux mots. Cette notion sert à déclasser, il l'utilise comme moyen d'opérer un déplacement du sens et des définitions que l'on donne aux mots. En parlant du soleil, Bataille écrit : "Dans la lumière, ce n'est pas la production qui apparaît mais le déchet, c'est-à-dire la combustion"²

Par l'opération de l'informe, le soleil, n'est plus uniquement défini comme un astre produisant de la lumière et réchauffant notre planète, mais comme un système entropique qui, tout en produisant de l'énergie, s'autodétruit. L'informe est donc pour Bataille une opération de déplacement du sens qu'on peut opérer à la définition des êtres et des choses. Bataille est, en effet, critique de la philosophie, par l'informe, il cherche un moyen de reconsidérer les fonctionnements de nos sociétés, et ainsi, l'idéal théorique occidental.

1 Georges Bataille, DOCUMENTS, Paris: Mercure de France, 1968, p. 177.

2 *Ibid.*, p. 113.

La photographie inventée sans nécessité apparente, au sens où elle ne découle pas d'un besoin³. D'autres techniques de reproduction du réel étaient déjà préexistantes comme la peinture ou la gravure. La photographie se place donc dans une généalogie préexistante de techniques pouvant servir à la création de représentations et de connaissances. Son invention ne remet pas en question les modalités de mise en forme du monde, elle les entretient, la photographie s'est inscrite dans la continuité des régimes visuels dominants.

Pourtant une contre-histoire photographique persiste, qui refuse cette domestication, des recherches comme celles de Clément Chéroux⁴, Peter Geimer⁵ ou encore Xavier Domino⁶ ont ouvert la voie. Une pratique photographique de l'informe, héritière des gestes de sabotage de Georges Bataille et des expérimentations radicales de la revue *Documents*. Ce mémoire explore cette contre-tradition, là où la photographie se défait, où elle cesse d'être un enregistrement transparent du réel pour devenir un champ de bataille entre forme et anti-forme, entre visibilité et effacement.

Notre recherche s'appuie sur un corpus théorique hétérogène, à l'image de l'informe lui-même. D'abord, les écrits de Georges Bataille, notamment sa définition de l'informe comme « opération » plutôt que comme catégorie esthétique. Ensuite, les travaux de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois (*L'Informe : mode d'emploi*, 1996), qui ont transposé l'informe dans le champ artistique, le détachant de son contexte historique pour en faire un outil de lecture de l'art moderne. En contrepoint, les analyses de Georges Didi-Huberman (*La Ressemblance informe*, 1995) réinscrivent l'informe dans une dialectique historique et politique, proche de la pensée d'Aby Warburg. Enfin, la théorie de l'*Apparatus* de Vilém Flusser permet d'interroger la

3 Michelle Debat, *La photographie: essai pour un art indisciplinable*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2020. p. 84.

4 Clément Chéroux, *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée: Yellow Now, 2003.

5 Peter Geimer, *Images par accident: une histoire des surgissements photographiques*, Dijon: les Presses du réel, 2018.

6 Xavier Domino, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg: le Point du jour, 2007.

photographie comme dispositif technique à subvertir, une machine à produire du sens qu'il s'agit de pirater.

Le corpus artistique analysé s'étend des explorations surréalistes de Jacques-André Boiffard et Raoul Ubac aux propositions contemporaines de Thomas Hauser, Daisuke Yokota et Anne-Lise Broyer, en passant par les œuvres phares des expositions fondatrices sur l'informe — celle organisée par Krauss et Bois en 1996 (avec Gordon Matta-Clark) et la réponse de Didi-Huberman en 1997 (incluant Stan Brakhage et Paolo Gioli) — ces artistes, bien que relevant d'époques différentes, manifestent une même volonté de déstabilisation du médium photographique à travers trois stratégies complémentaires : la dégradation matérielle, les manipulations chimiques et les hybridations formelles. Leurs pratiques transforment radicalement la photographie d'un simple outil de représentation en un véritable agent processuel, où l'image émerge autant comme trace accidentelle que comme geste délibéré de subversion.

L'opération de l'informe est plus précisément déployée, dans cette recherche, par la voie du travail de la matière photographique. Du 10 octobre 2023 au 4 février 2024, a eu lieu une exposition à la BNF s'intitulant *Épreuves de la matière : La photographie contemporaine et ses métamorphoses*. Dans le catalogue d'exposition, Héloïse Conesa distingue quatre qualités qu'entretiennent l'image photographique et la matière :

L'image Tangible : La matière incarnée

L'image Labile : La matière expérimentée

L'image Hybride : La matière métamorphosée

L'image Précaire : La matière fragilisée⁷

⁷ Héloïse Conesa, *Épreuves de la matière: la photographie contemporaine et ses métamorphoses*, Paris: Bibliothèque nationale de France the(M) éditions, 2023, p. 4.

L'image tangible est celle qui rend compte au mieux des matières du réel, par la qualité mimétique du dispositif photographique. L'image labile est celle qui présente une instabilité et une malléabilité, ce type d'images incorpore la notion d'expérimentations de la matière proprement photographique. L'image hybride est celle qui s'inscrit dans un référentiel culturel plus large que celui de la photographie, par l'utilisation de techniques empruntées à d'autres champs, ou par la production de formes faisant référence à d'autres médiums. L'image précaire est celle qui présente une forme d'altération dans sa matière. C'est une image qui porte les traces d'une instabilité passée. Ces catégories, développées par Héloïse Conesa, nous permettent de cibler d'une manière plus précise notre champ d'étude iconographique.

La première catégorie d'image n'est pas traitée dans ce mémoire, les images tangibles. Cette catégorie d'image, entretenant un rapport de représentation avec la matière, s'appuie encore sur le primat de l'opticalité⁸. Les trois autres catégories : l'image labile, l'image hybride et l'image précaire ; sont au coeur de notre recherche. Ces dernières présentent chacune, à leur manière, des glissements autour de la définition de la photographie, elles se rapprochent de l'idée d'opérer avec *l'informe*.

La recherche se poursuit ainsi en troisième partie dans les ateliers même de la création contemporaine, analysant les processus de création (matériel et théorique) de Thomas Hauser, de Daisuke Yokota et d'Anne-Lise Broyer dont la production photographique active la question de l'informe. Cette analyse s'appuie sur des entretiens menés avec les praticiens eux-mêmes ou leurs galeristes.

L'idée dans cette recherche est de comprendre toutes les subtilités de l'informe et d'en extraire les grands principes applicables dans toute démarche de recherche et création en photographie. Recherche qui se place dans un paradoxe, car le médium photographique dans sa perspective moderniste a été l'art par excellence qui

⁸ Michel Poivert, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris: Éditions Textuel, 2022. p. 7.

reproduit les formes du réel. Poser la question de l'informe avec comme objet d'étude la photographie revient donc à se poser des questions très générales que Susana Gállego Cuesta met en évidence dans l'introduction de sa recherche autour de l'informe de la Renaissance au XXème siècle.

« Qu'est-ce qu'une forme sans forme ? Comment parler de quelque chose qui échappe aux catégories ? Il s'agit en effet de donner une définition fonctionnelle et satisfaisante d'un terme qui exclut les bornes, en se plaçant d'emblée dans l'indéfini. L'informe serait ce qui n'a pas de forme nette, qui est insuffisamment élaboré, ou encore ce qui n'a pas d'objet précis. Difficile enquête que celle qui se donne pour objet le fuyant par excellence... »⁹

Parler de l'informe au contemporain c'est aussi se confronter aux débats qu'il suscite. La préoccupation autour de ce terme n'est pas contemporaine comme le montre Susana Gállego Costa.

« Si elle ne date pas d'hier, ni d'avant-hier (ce que nous voudrions démontrer ici), la préoccupation contemporaine pour l'informe aurait une date de naissance: il s'agit de *L'informe, mode d'emploi*, exposition présentée en 1996 au Centre Pompidou, orchestrée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, professeurs, critiques d'art, membres fondateurs de la revue *October*, et pour l'occasion commissaires d'exposition. »¹⁰

Depuis cette exposition une nouvelle génération de penseurs puise dans l'informe pour penser les arts et le monde d'aujourd'hui. Des réponses critiques à l'exposition *L'informe : mode d'emploi* ont été émises l'année suivante :

9 Susana Gállego-Cuesta, *Traité de l'informe: monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*, Paris : Classiques Garnier, 2021. p. 17.

10 *Ibid.*, p. 199.

« Parmi eux, l'un des plus actifs et peut-être aussi le plus critique envers les positions de Rosalind Krauss est bien entendu Georges Didi-Huberman, qui, non content de répondre à *L'informe, mode d'emploi* par écrit, avec *La ressemblance informe* et d'autres textes, a également répondu par l'exemple, avec une exposition intitulée *L'empreinte*, présentée au Centre Pompidou en 1997. L'acuité et l'actualité de la controverse s'expliquent peut-être par les ambiguïtés de la position bataillienne elle-même. »¹¹

Les expositions *L'empreinte*¹² et *L'informe : Mode d'emploi*¹³ ont chacune produit un catalogue qui constituera le socle analytique de notre recherche en seconde partie. Ces publications représentent des documents d'accompagnement critiques cristallisant les enjeux théoriques des manifestations qu'elles documentent. Notre investigation se concentrera sur la position paradoxale qu'occupe la photographie au sein de ces deux propositions curatoriales antagonistes. Qui sont ces photographes et artistes convoqués pour témoigner de l'informe ? Quelles stratégies formelles ont-ils développées pour subvertir le médium ? Comment leur appropriation de l'outil photographique renégocie-t-elle les frontières entre documentation et création ?

Les questions liées aux champs philosophique et linguistique ne constitueront pas l'axe principal de cette étude, bien qu'elles soient évoquées dans la première partie afin de cerner les origines conceptuelles de l'informe. Mon propos ne vise pas à développer une analyse exhaustive des implications philosophiques des textes de Bataille, comme ont pu le faire Denis Hollier¹⁴ ou Georges Didi-Huberman¹⁵, mais plutôt à mobiliser cette notion comme outil heuristique pour éclairer les enjeux formels et esthétiques contemporains de la photographie.

11 *Ibid.*, p. 20.

12 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte: exposition*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

13 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

14 Denis Hollier, *La prise de la concorde*, Paris: Gallimard, 1993.

15 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Éditions Macula, 2019.

Ce mémoire ne se contente pas de retracer une histoire de l'informe en photographie il propose une relecture du médium photographique. En montrant comment des artistes contemporains détournent les techniques, hybrident les supports et perturbent les attentes visuelles, défendant une photographie indisciplinée, incapable de se soumettre entièrement aux logiques du marché, de la technologie ou du discours académique.

I/ L'informe et la photographie : Les origines de la réflexion et perspectives contemporaines

1. Documents : Les origines de la question chez Georges Bataille

a. La besogne des mots : opération de déclassement

L'article *L'informe*, publié en décembre 1929 dans le *Dictionnaire critique* de la revue *Documents*, propose une définition lapidaire mais puissante de ce concept. Cette conception bataillienne de l'informe s'ancre dans une histoire plus ancienne du terme. Comme le relève Susana Gallego Cuesta dans son livre *Traité de l'informe : Monstres, Crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*, le terme émerge dès le XVIe siècle, apparaissant dans la *Chronique margaritique* de Julien Fossetier (1517) : «L'adjectif « informe », emprunté au latin *informis*, «non façonné, brut », n'apparaît qu'au début du XVI ème siecle»¹⁶

Susana Gallego-Cuesta dégage deux grands blocs de sens autour de l'informe en tant qu'adjectif. Prenant pour base la notion de forme, d'une part, l'informe désigne ce qui est privé de forme ; d'autre part, ce qui n'est pas formellement abouti :

« L'informe peut être ce qui est privé de forme (le magma primordial tout comme la débâcle ou la ruine, ce qui fait que création et destruction se côtoient dans ce vaste champ) ou ce qui n'est pas formellement abouti (on se situe donc quelque part entre magma et chaos, dans une durée qui pose problème) »¹⁷

16 Susana Gállego-Cuesta., *op.cit.*, p.17.

17 *Ibid.*

Susana Gallego-Cuesta poursuit son introduction en identifiant les connotations morales qui entourent ce terme : « L'inaboutissement, l'imperfection, la laideur appartiennent à ce champ »¹⁸

Ce terme, en tant qu'adjectif, permet d'identifier clairement un ensemble d'objets ou de constructions culturelles auxquelles il pourrait se rapporter. Le texte de Georges Bataille, ainsi que le sous-titre du livre de Susana Gallego Cuesta, nous donnent certains exemples : « les araignées », « les vers de terre », « les crachats », « les monstres », « les corps débordants », « les ruines »¹⁹. Les exemples donnés par Bataille et Gallego Cuesta — araignées, vers de terre, crachats, monstres — dessinent une taxonomie de l'altérité radicale.

Mais l'apport décisif de Bataille réside dans sa redéfinition de l'informe comme *opérateur conceptuel* plutôt que comme simple qualificatif. La seconde phrase de son article est à cet égard programmatique : « Ainsi l'informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme »²⁰.

Ainsi Bataille fait de l'informe un outil de subversion des catégories, une machine à déstabiliser les formes et les classements établis. Cette conception dynamique ouvre une nouvelle perspective théorique où l'informe devient un principe actif de remise en question des systèmes de pensée.

18 *Ibid.*, p. 18.

19 « Pour une analyse plus complète sur l'histoire du terme informe en tant qu'adjectif et de son évolution jusqu'au XXème siècle voir Introduction à la première partie »
Ibid., p. 9-17.

20 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 177.

La reprise du concept d'informe par Bataille découle de sa collaboration avec l'équipe éditoriale de la revue *Documents*, dont il est le rédacteur en chef²¹. Cette réflexion s'enrichit particulièrement de ses échanges avec Carl Einstein et de sa notion de « tectonique » : « Tectonique » s'oppose à « statique », la « fuite des visions » à la « digue des formes ». [...] Dans le contexte de la revue *Documents*, « tectonique » évoque une dynamique des formes. »²²

Ces développements théoriques autour de l'informe et de la tectonique constituent le socle opératoire du *Dictionnaire critique*, comme en témoigne l'énoncé programmatique de Bataille : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. »

Ce principe directeur se manifeste dans les entrées rédigées par Bataille dans le *Dictionnaire critique* (*Abattoir*, *Architecture*, *Black Birds*, *Bouche*, etc.), où chaque terme fait l'objet d'une réinterprétation radicale de sa part. Prenant l'exemple de l'architecture, il en propose une lecture politique en la rapprochant de l'évènement de la prise de la Bastille, dénonçant le rôle de l'architecture dans l'aliénation sociale²³.

« L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physionomies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales

21 « Pour une étude historique précise qui ancre la revue *Documents* dans le contexte des revues d'art de l'époque de l'entre-deux guerre voir cette recherche. »

Christophe Gauthier, *Documents : de l'usage érudit à l'image muette*, Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2006.

22 « Voir son passage à ce sujet p49-51 pour voir les nuances entre l'informe de Georges Bataille et le concept de tectonique de Einstein »

Susana Gállego-Cuesta, « Traité de l'informe », p. 49.

23 « Michel de Certeau poursuit en ce sens dans cet ouvrage dans une analyse autour du bâtiment du World Trade Center »

Michel de Certeau, *Arts de faire, L'invention du quotidien*, Paris: Gallimard, 2010.

proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent le silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses : il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres.»²⁴

Georges Bataille met ainsi les mots et les notions au travail, à la besogne, d'où l'expression « la besogne des mots ». Il agit par des constructions du discours basées sur la contradiction, l'antithèse et les qualificatifs contraires. Georges Didi-Huberman, dans son livre *La Ressemblance informe*, décrit cela :

« Bataille au contraire usera du paradoxe dans la lettre même comme dans l'esprit de ses textes : il fera de l'antithèse le sérieux et la gravité de toute sa pensée, développant quelque chose comme une langue de l'antithèse sans réserve »²⁵

Yve-Alain Bois souligne également cette dimension subversive dans son texte *La Valeur d'usage de l'informe* en 1996 :

« L'écriture de Bataille tout entière repose sur de Tels coq-à-l'âne (qu'il appelle « taches d'encre » ou « couacs » dans son essai intitulé « Le langage des fleurs », qui donna des haut-le-cœur à André Breton) : « botte de radis », « insensibilisation d'une dent », il y a dans tous ses textes de ces rots brusques dont la virulence doit beaucoup à l'ironie. »²⁶

Cette entreprise collective du *Dictionnaire critique* trouve d'autres illustrations chez les collaborateurs de *Documents*. Michel Leiris, dans le numéro de septembre 1929, applique cette même logique à la notion de civilisation qu'il compare à la vase des lacs

24 Georges Bataille, *op cit.*, p. 169.

25 Georges Didi-Huberman, *op cit.*, p. 34.

26 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit.*, p. 12.

« On le découvre en tournant juste une page, et en lisant le mot « Civilisation », qui donne son titre à un violent article de Michel Leiris. Ce dernier y exprime son refus devant le « spectacle trop fade que ne boursoufle aucune insurrection » ; il y compare le mot *civilisation* à la « mince couche verdâtre – magma vivant et détritiques variés – qui se forme à la surface des eaux calmes et se solidifie parfois en croûte, jusqu'à ce qu'un remous soit venu tout bouleverser »²⁷

Dans cet article, Michel Leiris dépeint une civilisation contemporaine en déclin, vidée de sa vitalité. Comme toute sa génération d'intellectuels — Bataille avait dix-sept ans en 1914, Leiris seulement treize — , il porte les stigmates du traumatisme de la Grande Guerre. Ces années de l'entre-deux-guerres voient simultanément l'ascension du fascisme en Europe : Mussolini s'empare du pouvoir en 1922, Hitler en 1933. Proches des cercles surréalistes, ces penseurs partagent leur radicalité politique, illustrée par le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* que cosignent Breton et Trotsky en 1938, donnant naissance à la FIARI (Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire). Plusieurs figures de *Documents*, dont Leiris et Masson, y prendront une part active. En 1939, le début de la Seconde Guerre mondiale a mis fin à cette fédération.

« On peut prétendre sans exagération que jamais la civilisation humaine n'a été menacée de tant de dangers qu'aujourd'hui. Les vandales, à l'aide de leurs moyens barbares, c'est-à-dire fort précaires, détruisirent la civilisation antique dans un coin limité de l'Europe. Actuellement, c'est toute la civilisation mondiale, dans l'unité de son destin historique, qui chancelle sous la menace de forces réactionnaires armées de toute la technique moderne. Nous n'avons pas seulement en vue la guerre qui s'approche. Dès maintenant, en temps de paix, la situation de la science et de l'art est devenue absolument intolérable.»²⁸

Il est notable que Georges Bataille demeura en marge de cette Fédération internationale. Cette position s'explique en partie par sa rupture avec André Breton en 1930, où il reprochait au surréalisme son idéalisme et son défaut d'ancrage dans

27 Georges Didi-Huberman, *op cit.*, p. 47.

28 André Breton, Diego Rivera, Léon Trotsky, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, 25 juillet 1938, [en ligne], lien: <https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600101002307>.

les luttes sociales concrètes. Le paradoxe est frappant : alors qu'il dénonçait l'absence d'engagement du mouvement surréaliste, Bataille s'abstint lui-même de rejoindre cette initiative collective, contrairement à ses proches collaborateurs comme Michel Leiris et André Masson qui y participèrent activement.

Loin de se réduire à une simple absence de forme, l'informe se révèle comme un opérateur actif de subversion, un outil de déclassification des catégories établies. Bataille, en collaboration avec des penseurs comme Carl Einstein et Michel Leiris, en fait un instrument critique visant à déstabiliser les structures du langage, de l'art et de la société. L'analyse des origines du terme, remontant au XVI^{ème} siècle, montre que l'informe a toujours oscillé entre deux pôles : celui du chaos primordial et celui de l'inachèvement. Cependant, Bataille dépasse cette dualité en faisant une « besogne des mots », une méthode de pensée fondée sur la contradiction et l'antithèse. Cette approche se manifeste dans les entrées du *Dictionnaire critique*, où chaque notion – architecture, civilisation, bouche – est réinterprétée de manière radicale, révélant son potentiel politique et subversif. Le contexte historique de l'entre-deux-guerres, marqué par les traumatismes de la Grande Guerre et la montée du fascisme, donne une résonance particulière à cette réflexion. Ainsi, l'informe ne se limite pas à une esthétique du laid ou du monstrueux ; il devient une arme théorique contre les systèmes d'oppression, qu'ils soient artistiques, linguistiques ou politiques. Cette conception ouvre des perspectives fécondes pour les approches contemporaines, où l'informe continue d'inspirer des réflexions sur l'hybridité, la déconstruction et la résistance aux normes. En ce sens, l'héritage de Bataille et de *Documents* demeure une référence incontournable pour penser les marges, les ruptures et les possibles d'une pensée en mouvement.

b. L'informe comme mode opératoire

L'informe existe à l'époque contemporaine, en partie à travers les figures théoriques et critiques de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois. Leur collaboration autour de l'informe en 1996 s'inscrit dans la continuité de leur relation. En effet, Yve-Alain Bois rencontre Rosalind Krauss aux États-Unis ; ils se rejoignent autour de l'idée d'une certaine pauvreté en France dans les années 1980-1990, tant dans la critique d'art que dans la gestion des institutions et les politiques d'acquisition. Yve-Alain Bois évoque cela dans un entretien avec Erik Verhagen :

« Elle (Rosalind Krauss) n'avait pas une opinion très reluisante de la critique d'art française; opinion que je partageais. On oublie qu'à l'époque la situation était lamentable. En 1976, il n'y avait pas un Mondrian dans les collections publiques françaises, alors qu'il a vécu un quart de siècle en France. Avant les premiers effets de la loi sur la dation, puis l'ouverture du Centre Pompidou et le flot de nouvelles acquisitions qui vint avec, il n'y avait pas grand-chose à se mettre sous la dent. Il fallait aller à Bâle ou à Amsterdam; Paris était une grande ville provinciale. »²⁹

Yve-Alain Bois participe activement à la revue *October*, fondée en 1976 par Rosalind Krauss et Annette Michelson. À travers cette revue, Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss proposent une lecture critique du modernisme, en s'appuyant sur la figure majeure de Clement Greenberg. Cependant, ils continuent de s'inscrire dans une certaine filiation formaliste. Ils souhaitent éviter de tomber dans la binarité théorique des années 1980, comme l'explique de manière un peu insolente Yve-Alain Bois dans la suite de l'entretien avec Erik Verhagen :

« On se faisait accuser de théoricien par les positivistes, on se faisait accuser de formaliste réac par les prétendus postmodernes. C'était la bagarre, mais c'était assez vivifiant par rapport à la France où c'était le point mort absolu [...] D'un côté, les formalistes ; de l'autre, celui de l'histoire de l'art social. À l'époque, c'étaient des ennemis

29 Erik Verhagen, Yves-Alain Bois la peinture comme modèle, Paris : Artpress, n°448, octobre 2017, p. 35.

absolus. Ce n'est plus le cas. Les querelles incessantes ont fini par se tasser. Les gens intelligents se sont dits, au lieu de se taper dessus, faisons front commun contre les crétins. »³⁰

La lecture que Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois proposent de l'informe est donc à situer dans le paysage théorique d'un formalisme autocritique. Par autocritique, j'entends qu'ils œuvrent à une mise en perspective théorique complémentaire du formalisme, en puisant des méthodologies dans l'histoire et le structuralisme. La lecture que Krauss et Bois font de l'informe les amène à considérer ce terme comme un mode opératoire. Pour ce faire, ils appliquent une grille d'analyse structuraliste en posant la question suivante : à quelle structure s'attaque l'informe ?

C'est donc, à l'origine, la structure du dictionnaire que l'informe attaque : « Le « Dictionnaire » de *Documents* demeure l'un des actes de sabotage les plus efficaces de Bataille contre l'univers académique et l'esprit du système.»³¹.

L'informe est ainsi analysé par Krauss et Bois au regard du *Dictionnaire critique*, en tant que contre-structure d'un dictionnaire académique. Pour ce faire, les auteurs s'appuient sur la première phrase écrite par Georges Bataille à propos de l'informe : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens, mais les besoins des mots. » L'article sur l'informe vaut pour la structure entière du *Dictionnaire critique* de la revue *Documents*. L'informe a d'abord une fonction opératoire, avant d'être un mot auquel on peut associer un motif stable ou un thème symbolique.

« L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire: c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même. L'informe est une opération.»³²

30 *Ibid.*, p. 36.

31 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit*, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 15.

L'informe pose donc un défi à la forme même du dictionnaire. La rubrique du *Dictionnaire critique* est une œuvre littéraire à part entière, qui reprend la forme du dictionnaire tout en modifiant ses paramètres. J'entends par « à part entière » dans la manière dont est pensé le *Dictionnaire critique* – sans même évoquer les textes très virulents et critiques qui y ont été produits (comme on a pu le constater précédemment avec les textes sur l'architecture et la civilisation) –, la forme, pensée comme un piratage du dictionnaire académique, elle-même est un prolongement de la critique des textes.

« Cette efficacité se fonde sur le contraste entre la ruse formelle - l'emploi de la «forme dictionnaire» même, à savoir l'un des signes les plus courants, l'actualisation la plus évidente, de l'idée de totalité - et l'effet de surprise [...] Ce «dictionnaire» est assez peu dictionnaire (juste assez pour en avoir l'air, avant que d'entrer dans sa lecture, au fil des numéros): il est inachevé, non parce que Bataille cessa de diriger la revue fin 1930, mais parce qu'il ne fut jamais pensé comme achevable (les articles ne paraissent d'ailleurs pas dans l'ordre alphabétique); il est à plusieurs voix (trois entrées différentes pour «Œil» ou pour «Métamorphose», par exemple); il n'exclut pas la redondance. »³³

Contrairement à un dictionnaire qui se veut « total » – un ouvrage pouvant recueillir tous les mots d'une langue –, le *Dictionnaire critique* se veut qualitatif et dialectique, s'opposant ainsi à l'idée d'une accumulation quantitative de savoir. Chaque mot est choisi de manière subjective et traité de façon complexe :

« L'arbitraire alphabétique est remplacé par une pagaille que rien ne semble justifier. Bien entendu, il s'agit là d'une feinte, et le heurt des fragments n'a rien que de très concerté: ce n'est pas un hasard, comme l'a montré Denis Hollier, si le premier article du «Dictionnaire critique» est consacré à l'architecture («expression de l'être même des sociétés», chiffre de l'autorité, métaphore privilégiée de la métaphysique). Car «si l'on s'en prend à l'architecture [...] on s'en prend en quelque sorte à l'homme», y écrit Bataille.»³⁴

33 *Ibid.*, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 13.

Les mots ne suivent aucun ordre alphabétique et ne sont pas classés selon des catégories. On retrouve dans la forme même du *Dictionnaire critique* les principes qui ont régi la revue *Documents*. Cependant, Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss s'intéressent principalement à la valeur d'usage de ce terme, moins à sa valeur historique et contextuelle dans le cadre de la revue.

C'est en ayant extrait cette « valeur d'usage » qu'ils vont construire l'exposition *L'Informe : mode d'emploi*. Il s'agit pour eux de créer une exposition avec un corpus d'œuvres hétérogènes en termes de médium et de sujet, mais qui marque une rupture avec l'histoire de l'art. Ils souhaitent questionner les dogmes de l'art moderne et abattre certaines des catégories établies.

« Il s'agit, à partir de l'« informe », de repérer un certain nombre d'opérations qui prennent le modernisme à contre-courant (mais n'opposent pas à ses certitudes formelles, comme le font toutes les iconologies, celles plus rassurantes et plus naïves du sens), et qui délitent en l'insultant l'opposition de la forme et du contenu, la déclarant formelle elle-même, de par son binarisme propre, et donc nulle et non avenue.»³⁵

Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss envisagent donc l'informe comme une opération. Krauss, à travers cette grille d'analyse structuraliste de l'informe, a pu l'appliquer à la photographie (c'est d'ailleurs à travers son intérêt pour l'image photographique qu'elle découvre le travail sur l'informe). Elle s'applique, dans un certain nombre de textes, à identifier les opérations informes de photographes tels que Jacques-André Boiffard, Raoul Ubac, Man Ray ou encore Brassai. Pour ce faire, elle pose une question intéressante : « Mais l'informe peut-il aussi être produit par des moyens mécaniques ? »³⁶

Question à laquelle elle va répondre en écrivant : « telle la rotation à 180 degrés d'un appareil photographique ou d'un corps ». Elle nous montre ainsi qu'en photographie,

35 *Ibid.*, p. 13.

36 Rosalind Krauss, *Le photographique: pour une théorie des écarts*, Paris: Macula, 1991, p. 171.

l'informe bataillien n'est pas le contraire de la forme. Georges Didi-Huberman met en évidence ces conclusions dans son analyse des photographies de Boiffard, d'Ubac et de Brassai, en ces termes :

« Mais comment aborder - ou, mieux encore, reconduire dans sa propre pratique, dans sa propre pensée - l'œuvre d'un tel bouleversement? Réfléchissant sur l'efficacité du paradigme photographique dans le surréalisme du début des années 1930, en particulier dans les travaux de Man Ray, de Brassai, de Boiffard ou encore de Raoul Ubac, Rosalind Krauss a montré comment l'« informe » Bataillien n'était pas du tout « le contraire » de la forme, que la forme par conséquent n'y était pas « le contraire » de la matière, et qu'en réalité la valeur de bouleversement visée dans le terme informe correspondait souvent à la mise en œuvre d'un « procédé spatial spécifique » : gros plan, contre-plongée, rotation ou renversement à 180°, forme rendue floue, érodée, recadrée, « invasion » de l'objet par son espace environnant etc.»³⁷

L'ensemble des opérations techniques et matérielles que Jacques-André Boiffard, Raoul Ubac ou Man Ray mettent en œuvre déplace radicalement le principe de « la » photographie. C'est précisément pour cette raison que Rosalind Krauss intitule son ouvrage *Le Photographique*. Cette approche permet d'interroger pourquoi le réalisme photographique ne saurait répondre à certains questionnements sur le monde ou l'état de notre civilisation, tout comme Georges Bataille avait subverti la forme traditionnelle du dictionnaire.

La photographie constitue une invention imprévue, ne découlant d'aucun besoin spécifique. Dans un paysage où existaient déjà la peinture et la gravure, elle s'inscrit comme une nouvelle technique au service de la production de connaissances. Loin de bouleverser les modalités de représentation du monde, elle en perpétue les codes³⁸. D'abord outil de reproduction mécanique, elle génère des images susceptibles de devenir supports d'information, puis documents, s'inscrivant ainsi dans une logique quantitative plutôt que qualitative de production du savoir.

37 Georges Didi-Huberman, *op cit*, p. 21.

38 Michelle Debat, *La photographie: essai pour un art indisciplinable*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2020, p. 84.

Appliqué à la photographie, l'informe comme mode opératoire trouve ses premières formulations dans *Le Photographique*. Krauss y distingue la photographie de ses usages documentaires pour en explorer les potentialités conceptuelles et critiques.

Figure 1: BOIFFARD, Jacques-André, *Sans titre*, vers 1932-1933, Photographie en noir et blanc épreuve aux sels d'argent, 16,1x20 cm, Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Figure 2: BOIFFARD
Jacques-André , *Papier*
collant et mouches,
photographie pour l'article de
Georges Bataille, "L'esprit
moderne et le jeu de
transpositions", *Documents,*
1930, n°8,p.48

Figure 3: UBAC, Raoul, Portrait
dans un miroir, 1938

Nous disposons ainsi d'éléments historiques permettant de comprendre ce que l'informe, confronté au médium photographique, peut engendrer comme nouvelles formes visuelles. Bien que l'informe relève d'abord d'une expérience esthétique entre l'image et son spectateur, il transcende toute production culturelle spécifique et possède une dimension transhistorique.

La critique structuraliste du médium photographique développée par Rosalind Krauss, qui identifie dans les images surréalistes une production informe, ouvre de nouvelles perspectives pour penser la photographie. Cette approche soulève néanmoins une question fondamentale : pourquoi produire des photographies informes ? La réponse semble partiellement apportée par Vilém Flusser et son concept d'« Apparat »³⁹. Flusser dépasse l'analyse sémiologique traditionnelle en considérant les photographies non comme de simples traces du réel à décoder, mais comme des symboles complexes encodant les éléments scientifiques, techniques et économiques qui ont présidé à la création de l'appareil :

« L'apparat ne se limite pas à l'appareil photographique : il comprend aussi la vidéo, le film, la télévision, les images de synthèse, etc., ainsi qu'en amont tous les acteurs scientifiques, techniques et politiques de la conception de l'appareil photo et, en aval, tous les moyens de diffusion et de reproduction de l'image. »³⁹

Penser l'informe en photographie implique nécessairement d'envisager des modes alternatifs de production d'images, en marge de l'*Apparat*. Cependant, l'informe ne se réduit pas à un simple procédé de création d'images déstructurées. À l'époque contemporaine, Georges Didi-Huberman en a proposé une reformulation essentielle, envisageant l'informe comme méthode pour penser les montages entre images, créant des chocs hétérogènes entre photographies, documents et autres médiums. C'est cette perspective que nous explorerons dans la partie suivante.

39 Marc Lenot, *Jouer contre les appareils: de la photographie expérimentale*, Arles: Éditions Photosynthèses, 2017.

2. L'informe et la ressemblance : Utilisation de la photographie dans la revue Documents, entre montage dialectique et construction formelle

Dans le cadre de la revue *Documents*, l'informe se manifeste à la fois comme un bref texte du *Dictionnaire critique* et comme un principe de montage dialectique des images, une approche que Georges Didi-Huberman approfondit dans son ouvrage *La Ressemblance informe*. À l'époque de la revue, Georges Bataille développe une véritable pratique iconographique qui intègre systématiquement des images photographiques. Ces dernières occupent une place centrale dans *Documents*, servant à reproduire et mettre en relation des peintures, des sculptures, des monnaies anciennes et divers objets issus de cultures non occidentales.

A partir de ces images photographiques, qui deviennent une base de documents, d'où le nom de la revue, Georges Bataille et ses collaborateurs agissent par montage. Georges Bataille et ses collaborateurs agissent par montage. Montage qui associe des images qui n'auraient jamais dû coexister dans un même espace — celui de la revue — suivant ainsi un des principes de l'informe : l'absence de hiérarchie entre les types d'images.

Georges Didi-Huberman déploie une pensée structuraliste pour analyser l'informe. La relation entre les diverses images et les textes est plus importante que les termes eux-mêmes. Son approche analytique de l'informe est historique, il analyse principalement la revue *Documents*, il considère les textes de la revue et les images comme un tout hybride à interroger,

« Mon hypothèse sera que Documents fournit à Georges Bataille l'occasion de faire subir à la notion de ressemblance une épreuve - une expérience, un travail, une métamorphose - théorique et pratique d'altération et de redéfinition radicales. Cette

expérience ou expérimentation de (ou sur) la ressemblance, Bataille la mena donc, dans *Documents*, sur deux fronts complémentaires: comme forme textuelle, d'abord, à travers l'œuvre littéraire et conceptuelle, où, d'article en article, se repère un véritable travail de démontage théorique à l'endroit de la notion classique de ressemblance ; comme forme visuelle ensuite, à travers la pratique éditoriale, où Bataille, d'article en article, mena un travail de montage figuratif, créant sur toute l'étendue de la revue (et particulièrement dans l'illustration de ses propres textes) un stupéfiant réseau de mises en rapports, contacts implicites ou explosifs, vraies et fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances... »⁴⁰

La revue *Documents* se définit comme une revue hybride entre beaux-arts et anthropologie. Les personnes qui participent à cette revue ont des profils professionnels divers, peintres, photographes, historiens, anthropologues. Ils ont pour objectif de décloisonner les beaux-arts et de les faire rencontrer d'autres champs. On peut replacer cette entreprise dans une critique plus large à l'époque du cloisonnement des institutions artistiques développées aussi par Walter Benjamin.

« Réciproquement, cette juxtaposition des deux termes Beaux-Arts et Ethnographie renvoyait l'histoire de l'art traditionnelle au statut de discipline globalement arriérée, et jugée comme telle parce qu'incapable ne fût-ce que de prendre en considération, avant même d'avoir à les comprendre, les objets de l'art dit primitif et ceux de l'art dit moderne comprendre, les objets de l'art dit primitif et ceux de l'art dit moderne (précisons, soit dit en passant, que la situation n'a pas fondamentalement changée). Ce que Georges Bataille et ses amis mettaient en question - mise en question dont la radicalité s'éprouve à simplement feuilleter la revue, à simplement regarder l'extraordinaire constellation d'images qu'elle fait fuser en tous sens -, ce qu'ils mettaient en question n'était rien d'autre ici que l'autonomie des beaux-arts, l'académique spécificité de leur système autotéléologique et fatalement hiérarchisé dans son fantasme séculaire: »⁴¹

On comprend ici que L'informe historique pose un défi aux notions de hiérarchies dans les champs disciplinaires. L'informe, dans le cadre de la revue *Documents*, est un principe de déclassement. Cette revue se place comme une revue de beaux-arts,

40 *Georges Didi-Huberman, op cit.*, p. 16.

41 *Ibid.*, p. 16.

mais qui intègre aux champs d'étude philosophique et esthétique celui de l'anthropologie. En effet, le corpus d'images de la revue *Documents* est construit de manière hétérogène. Il n'y a donc pas de hiérarchie entre les images, l'une n'ayant pas de valeur supérieure à l'autre. Ceci sont les conditions nécessaires à l'époque de la revue pour proposer une contre histoire de l'art, par l'idée que *Documents* pourrait être un modèle pour un « musée des écarts ».

La photographie en tant qu'art autonome, j'entends par là qui n'est pas uniquement outil de reproduction est également présente dans la revue. L'informe dans le cadre de la revue *Documents* est aussi pensé en lien avec des manières spécifiques de photographier ou d'utiliser l'image photographique. Ce qui inspire le déclassement des fleurs à Georges Bataille est lié à la forme des photographies de Karl Blossfeldt à savoir le gros plan⁴². Comme on a pu le voir dans la partie précédente, ce corpus de photographies en dehors des reproductions d'artefacts, et d'objets comme les images de Jacques-André Boiffard, Eli Lotar, Karl Blossfeldt ont constituées une partie du corpus d'analyse de Rosalind Krauss à propos de la photographie. Georges-Didi Huberman les prends également en compte sans pour autant les isoler du reste des textes et autres photographies de la revue.

Georges-Didi Huberman pose comme objectif des photographies de Jacques-André Boiffard une continuité d'une représentation de l'informe comme contre-forme à la figure humaine. La figure humaine entendue dans les champs de la représentation comme le modèle idéal issu de la figure divine⁴³. Ce qui intéresse Georges Didi-Huberman c'est la manière dont les images de Boiffard poursuivent l'idée d'une ressemblance informe au réel. Utiliser l'outil photographique avec l'idée de produire une déchirure dans le réel. Donc une image qui est produite, par des choix

42 « Pour une analyse spécifique des images de Karl Blossfeldt »

Susana Gállego-Cuesta, *op.cit.*, p. 73.

43 « Pour plus d'informations à ce sujet voir le chapitre *La dévoration de l'anthropomorphisme*. Sur la manière dont Georges Bataille cherche à produire des contre-forme, des contre-discours aux structures de pensée issues de la pensée chrétienne, notamment celle de Saint-Thomas. »

Georges Didi-Huberman, op.cit.

techniques spécifiques, des intentions formelles qui décalent la représentation du réel. Ce qui aurait pour objectif de produire des contre-représentations. Georges-Didi Huberman en analysant précisément l'image du gros orteil de Boiffard écrit :

« Lorsque nous nous trouvons devant ces clichés, ayant tourné la première page de l'article, nous ne demeurons pas seulement stupéfaits devant l'organe isolé sous notre regard ; nous éprouvons aussi toutes les polarités décrites par Bataille, polarité du haut et du bas, du noble et de l'ignoble. Pouce contre pouce, le semblable contre son semblable disproportionné: l'ignoble orteil, ici, est au moins quatre fois plus gros que notre propre pouce. Il accuse donc «performativement» les disproportions évoquées par Bataille. D'autre part, les dimensions du cliché, son cadrage, son fond noir, tout cela qui est offert à la représentation d'un gros orteil est généralement le privilège... des visages, des portraits. Nous sommes d'ailleurs devant ces orteils comme face à face, pour la simple raison que la taille du cliché est, en gros - si j'ose dire -, celle d'un visage humain. C'est comme si l'image avait été pensée de façon à exhiber cet autre du visage qui pourtant nous regarde, et pour cela nous fait écarquiller les yeux comme un petit poisson devant un gros, comme si nous allions être dévorés. »⁴⁴

On observe que l'informe historique semble entretenir une double relation avec la photographie. D'une part comme manière d'associer diverses images entre elles pour créer des montages dialectiques. Rapprochant l'informe et la figure de Georges Bataille de la figure d'Aby Warburg. Montage dialectique prenant en compte autant des photographies qui sont des reproductions du réel ayant des codes de représentation du document. Mais qui prennent autant en compte des photographies qui sont plus abstraites, voire expérimentales. Des images flottantes qui entretiennent un rapport à la représentation moins évidentes. L'analyse de ces images au contact des autres éléments de la revue a pour objectif de faire de l'informe un outil capable de produire une contre histoire de l'art, de produire des critiques politiques, par l'image et le texte. C'est ce qui différencie l'approche de Didi-Huberman de celle de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois qui voient en l'informe un modèle, une procédure à extraire de son contexte historique, pouvant expliquer de nouvelles formes de productions artistiques qui se détachent d'un rapport à l'histoire et d'un souci de production d'une pensée productive.

44 *Ibid.* p. 58.

« Didi-Huberman, élève de Damisch et grand connaisseur de la pensée de l'art allemand, s'oppose à la critique américaine dans sa lecture de Bataille en ce qu'il tire l'informe du côté de la productivité. La pensée de Walter Benjamin, les écrits de Carl Einstein et surtout l'exemple d'Aby Warburg informent son approche. Pour Didi-Huberman, Bataille est un véritable outil de savoir qu'il faut faire jouer sur les images. Autant philosophe qu'historien de l'art - ou plutôt historien des formes, comme Warburg lui-même - il ne peut accepter l'absolue négativité que postule Krauss. »⁴⁵

Dans *Documents*, l'informe se révèle bien plus qu'un simple concept : c'est une pratique active de déclasser, à la fois textuelle et visuelle. Georges Bataille et ses collaborateurs utilisent la photographie comme un outil dialectique, créant des montages d'images hétérogènes – reproductions d'art, artefacts ethnographiques, clichés expérimentaux – pour briser les hiérarchies esthétiques et disciplinaires. Cette approche, analysée par Georges Didi-Huberman dans *La Ressemblance informe*, montre comment la revue fonctionne comme un "musée des écarts", où les images, libérées de leur statut traditionnel, génèrent des collisions signifiantes.

Penser l'informe et la photographie, appelle donc avant de parler de la production contemporaine, à chercher des réponses dans les discours qui se placent en « contre-histoire » de la photographie. Avant d'aborder les deux expositions - *L'informe : mode d'emploi* et *L'empreinte* - qui ont mis en avant la question de l'informe en art. Nous allons faire un détour par la *Photographie expérimentale*. La photographie expérimentale, en tant que pratique subversive, incarne une forme contemporaine de l'informe – non comme esthétique, mais comme opération de sabotage des normes visuelles et techniques. Dans le sillage des réflexions de Rosalind Krauss et Georges Didi-Huberman, Marc Lenot, dans *Jouer contre les appareils*, explore cette résistance aux logiques dominantes du médium, qu'il s'agisse du carcan documentaire ou de l'*Apparatus* décrit par Vilém Flusser. Déclasser les hiérarchies, exhiber les marges, faire du médium un champ de ruines où l'image échappe à sa fonction prédéterminée. Entre Flusser et Bataille, se

45 Susana Gállego-Cuesta, *op.cit.*, p. 73.

dessine ainsi une contre-histoire de la photographie, où l'expérimentation devient une méthode pour désarticuler les appareils – techniques autant qu'idéologiques.

3. Perspective contemporaine de l'informe dans le champ photographique : l'informe et la photographie expérimentale

L'informe opère comme machine à déclasser les structures établies, saboteur des hiérarchies visuelles. Pour l'articuler à la photographie - dans le sillage de Rosalind Krauss et Georges Didi-Huberman -, les recherches de Marc Lenot sur la photographie expérimentale tracent une ligne de fuite précise. Son ouvrage *Jouer contre les appareils* cerne cette pratique à travers ses origines dans l'art conceptuel, puis en établissant une cartographie des interventions expérimentales qui balaie de la modernité à l'époque contemporaine.

« Les photographes expérimentaux existent, c'est une évidence; mais comment les comprendre, les regrouper, leur donner du sens ? Tenter de définir la photographie expérimentale, c'est aller contre l'appareil académique et culturel qui, privilégiant le genre documentaire, a occulté ce volet, ou en tout cas l'a négligé. »⁴⁶

Cette question de Lenot révèle la tension centrale : l'appareil académique, obsédé par le documentaire, a occulté ces pratiques. Sa démarche rejoint étrangement celle de l'informe - non comme catégorie esthétique mais comme sabotage des normes du visible. Lors des Rencontres d'Arles en 2017, Lenot convoque Vilém Flusser et son concept d'*Apparatus* comme base essentielle à sa réflexion sur la photographie expérimentale :

46 Marc Lenot, *op.cit.*, p. 198.

« Le concept essentiel est sans doute celui de l'« apparatus», que Vilém Flusser a d'abord exposé et que d'autres penseurs contemporains ont enrichi. Le photographe est un « fonctionnaire» au service de l'apparatus, mais certains photographes, que l'on peut qualifier d'expérimentaux (ou de «bouffons»), parviennent à échapper aux programmes de l'apparatus et à jouer contre lui. »⁴⁷

Flusser, dans sa dissection structuraliste, révèle la photographie comme médium assujéti à des logiques techniques dépassant l'intention du photographe. Cette vision désenchanté le mythe du photographe « engagé » ou « humaniste » pour exhiber une machinerie anonyme conditionnée par une structure technique- terrain idéal pour l'informe qui corrode ces dispositifs. Le modernisme théorisé par Clement Greenberg, réinterprété par Krauss et Bois, a servi de terrain préparatoire à la pensée structuraliste dans le champ photographique, Lenot note :

« Il paraît nécessaire de raisonner de manière plus large, en ne se limitant pas à la seule intention du photographe, mais en l'inscrivant dans un dispositif plus complexe de contraintes et de possibilités. Pour qu'il y ait une photographie expérimentale, il doit y avoir une volonté de faire œuvre différemment, une conscience et donc une « philosophie» photographique. On peut d'abord contextualiser la photographie expérimentale dans l'histoire de l'art du XXe siècle : les courants artistiques des années 1950 ont en effet préparé le terrain en encourageant les artistes à être plus libres et audacieux, à jouer contre les règles mêmes de l'art et à réinventer leurs médiums. Cette démarche quelque peu utopique a ouvert la voie aux photographes expérimentaux en leur montrant qu'une forme de refus des règles du médium était possible. Ces questionnements du programme, du processus et des matériaux s'inscrivent historiquement dans la perspective moderniste telle que théorisée par Clement Greenberg: la remise en question critique d'une discipline, d'un art, en utilisant, de l'intérieur, ses propres méthodes caractéristiques. »⁴⁸

Le modernisme de Clément Greenberg, retravaillé par Krauss et Bois, a servi de terreau à une génération de photographes expérimentaux. Krauss et Bois se

47 *Ibid.*, p. 198.

48 *Ibid.*, p. 201.

réclament davantage de l'informe - notion qu'ils ont fortement ancrée dans le champ esthétique - que de l'*Apparatus* flusserien – notion qui s'ancre dans une pensée des médias -. Ces deux concepts, appliqués à la photographie, permettent de penser le médium au-delà de la simple production d'images, rompant avec le dogme documentaire comme l'avait tenté la photographie dite "plasticienne". Mais l'*Apparatus* opère un déplacement crucial : il dépasse ces vieux clivages pour poser des questions plus contemporaines - non plus centrées sur les chapelles esthétiques, mais sur la production d'images échappant au conditionnement technique des appareils dominants du capitalisme.

Flusser esquisse dans son *Apparatus* les contours d'un informe photographique. Comme l'informe bataillien qui déclassé les structures établies (ici celles du "photographe fonctionnaire"), Flusser envisage la photographie comme processus technique enchâssé dans un programme - programme moins dicté par l'opérateur humain que par l'ensemble des déterminations techno-scientifiques ayant produit l'appareil.

L'œuvre *Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp* (1972) d'Ugo Mulas, analysée par Marc Lenot, cristallise cette tension (fig.4). Pièce ultime de la série *Verifiche*, elle présente une planche-contact vierge sous verre brisé, renvoyant en miroir à la première œuvre de la série (*Omaggio a Niepce*) où le même support apparaissait sous verre intact. En dédiant cette première vérification à Niépce, Mulas performe un geste radical : exhiber le support photographique dans sa nudité, pur potentiel non actualisé. Lenot y voit un ready-made photographique :

« Elle a donc perdu tout sens utilitaire et est devenue, en quelque sorte, un *ready-made*, représentant à sa manière la « vitalité du négatif », le potentiel de la surface sensible. On est là dans la fabrication même de l'oeuvre, qui n'est pas encore tout à fait là, et dans la monstration du dispositif, du processus, que d'ordinaire on ne voit pas : la couche sensible ne représente pas autre chose qu'elle-même. »⁴⁹

49 *Ibid.*, p. 24.

Le parcours de la série, qui commence par un verre transparent pour s'achever sur ce même verre brisé, révèle une réflexion sur la matérialité du médium. La fracture du verre introduit une dimension d'informe et de bas-matérialisme, transformant la vitre d'un médium transparent en un objet opaque qui altère la vision. Tout comme le négatif photographique, qui peut être considéré à la fois comme une surface sensible et comme le support d'une image, la vitre possède une double valeur. Elle peut être transparente, ce qui correspond à sa valeur d'usage « haute », mais elle peut aussi devenir un filtre qui altère ce qu'il y a derrière elle : lorsqu'elle est sale ou, dans ce cas extrême, brisée, tout en restant présente par ses fragments. La vitre sale, la vitre brisée, la vitre non transparente, voilà sa valeur « basse »

Cette approche rejoint les recherches de Peter Geimer sur sa recherche d'une production d'une histoire de la photographie à travers les accidents photographiques. Il introduit sa recherche aussi par cette double valeur que peut avoir la photographie par le célèbre *Négatif sur verre brisé* de Kertész, où « le regard du spectateur » oscille constamment entre l'image et le verre brisé.

« En 1929, le photographe hongrois André Kertész prend une vue en plongée d'une rue en pente raide du XVIII^{ème} arrondissement parisien, avec en arrière-plan la tour de l'église Notre-Dame-de-Clignancourt, et le dédale des maisons à l'horizon. A l'origine, cette photographie aurait sans doute dû s'appeler *Paris ou Vue de Paris*. Ultérieurement, lorsque la plaque de verre du négatif a cassé, Kertész donne à cette image le titre *Négatif sur verre brisé*. La photo montre Paris, mais elle révèle en même temps le verre sur lequel l'image a été prise. Grâce à un accident, ce qui habituellement disparaissait dans la transparence cristalline de la plaque a fini par devenir visible. Ainsi, *Négatif sur verre brisé* fait osciller sans fin le regard du spectateur : entre l'image de la ville et le matériau visible de l'image, entre la représentation et la toile arachnéenne de craquelure qui la fend »⁵⁰

50 Peter Geimer, *op.cit.*, p. 5.

L'informe se révèle être un moyen d'introduire un virus dans le programme de l'apparatus qui transforme les "fonctionnaires" en saboteurs. À travers les *Verifiche* de Mulas ou le négatif brisé de Kertész, ce qui émerge n'est pas une nouvelle esthétique, mais une anti-méthode : la photographie comme champ de ruines où le dispositif n'aboutit pas sur une production transparente d'image. Marc Lenot, en cherchant à définir ces pratiques expérimentales, ne dresse pas un simple catalogue de déviations. Il semble cartographier des manières de pratiquer la photographie contre le double carcan du documentarisme académique et de l'apparatus techno-capitaliste. L'informe, ici, n'est pas un style mais une opération de sabotage - comme lorsque Mulas brise le verre de sa dernière vérification, réduisant en miettes la transparence photographique.

Figure 4: MULAS, Ugo, Fine Delle Verifiche, Per Marcel Duchamp, Fin des vérifications, Pour Marcel Duchamp, 1972

Ce que révèle l'histoire des accidents photographiques de Peter Geimer, c'est une photographie qui n'a jamais cru à ses propres fictions. Entre Flusser et Bataille, entre programme technique et décomposition matérielle, se joue une guerre des appareils où l'image, essaye de s'échapper de ses fonctionnaires. La vitre brisée de Mulas, le négatif fracturé de Kertész : autant de failles dans la machine, autant de preuves que le médium contient en lui les moyens de sa propre subversion.

Figure 5: KERTESZ , André, Négatif sur verre brisée ou Assiette cassée, 1929, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

II/ Usage et mode d'emploi de l'informe au XXème siècle

1. La place de la photographie dans l'exposition *L'informe : Mode d'emploi*

a. L'informe et la photographie une question de contexte

L'exposition *L'informe : mode d'emploi* a eu lieu du 22 mai au 26 août 1996. Elle est présentée comme une lecture de l'art moderne par le biais de l'informe. L'accent étant mis sur la période de 1930 à 1975. L'exposition est organisée en quatre sections, chacune centrée sur une opération qui contrarie des exigences esthétiques des thèses modernistes. *L'horizontalité, Le battement, Le bas-matérialisme, L'entropie.*

L'objet de l'exposition n'est pas centré sur les rapports de Georges Bataille à l'art, mais sur les usages possibles de la pensée de l'informe dans une lecture de la production artistique de l'époque. Yves-Alain Bois écrit au début du catalogue d'exposition : « Il s'agit, à partir de l'« informe », de repérer un certain nombre d'opérations qui prennent le modernisme à contre-courant »⁵¹

Yve-Alain Bois conclut son texte d'introduction dans le catalogue d'exposition sur deux valeurs d'usage possibles du terme informe. Il peut avoir une valeur historique, (ce qui a intéressé Georges Didi-Huberman), ou une valeur active pour questionner des œuvres qui à première vue n'ont aucun lien historique avec Georges Bataille et l'informe. Telle est l'entreprise de l'ouvrage et de l'exposition :

51 Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit.*, p. 11.

« [En parlant du risque de voir l'informe comme un objet historique et donc lui donner une « forme »] Ce risque est peut-être imparable mais, en mettant l'«informe» à la besogne, en faisant passer cette notion par des avatars fort éloignés de son lieu d'origine, en la détournant pour soumettre la production du modernisme à son crible, nous avons voulu la mettre en branle, c'est-à-dire aussi l'ébranler. »⁵²

On peut lire sur un communiqué de presse de l'époque comment Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss veulent contrarier les thèses modernistes en art ;

« **L'horizontalité** s'oppose au postulat selon lequel l'art s'adresse au seul sens de la vision, et donc à l'homme érigé face à un champ visuel vertical. [...] **Le battement** s'oppose à l'exclusion moderniste de la temporalité dans le champs visuel. **Le bas-matérialisme** (expression empruntée à Georges Bataille lui-même) répond à la vieille antinomie aristotélicienne selon laquelle la matière n'existe pour l'homme qu'« informée », que mise en forme. Bataille insiste sur la possibilité d'une matière brute, non conceptualisable, réfractaire au sens et à la métaphore comme à la mise en forme. [...] Le concept **d'entropie** fut inventé au siècle dernier par la thermodynamique pour désigner le phénomène inévitable et irréversible de la dégradation de l'énergie de tout système (par exemple le système solaire, destiné à se refroidir) . Mais très rapidement, ce concept a été élargi (notamment par la théorie de l'information) pour signifier l'évolution progressive de toute organisation (de toute forme ou de tout sens) vers un état indifférencié. En tant que processus de désagrégation inéluctable, l'entropie menace directement la conception moderniste de l'art comme activité synthétisante et de l'oeuvre comme totalité fermée. »

Les titres des chapitres *horizontalité* et *bas-matérialisme* font directement référence à des écrits de Georges Bataille tandis que *Battement* et *Entropie* sont relatifs aux recherches d'artistes modernes, Marcel Duchamp et Robert Smithson⁵³. L'intention de cette exposition est donc de mettre en avant des œuvres qui échappent aux normes modernistes, privilégiant le désordre, l'indéterminé et l'anti-structure. Bien

52 *Ibid.*, p. 11.

53 Stefan Germer, *Les Enfants de « Clem » reterritorialisent l'informe*, Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain, no 8, 1 septembre 1996 [en ligne].

que l'exposition soit centrée sur une critique de l'art moderne; et non directement sur le médium photographique, la photographie y est présente.

La photographie y est présente d'abord comme une technique mécanique, innovation qui provoque un véritable changement de paradigme dans l'art moderne. C'est précisément l'étude des photographies surréalistes qui a conduit Rosalind Krauss sur la piste de l'informe. Parallèlement, Walter Benjamin développait des thèses similaires en analysant le médium photographique : comme l'informe, la photographie participe à une critique radicale de l'aura et de l'autonomie de l'oeuvre d'art.

Envisagé à travers la théorie peircienne de l'index et de l'icône qui fonde une «essence» documentaire, la photographie s'ancre dans une théorie de la représentation qui vient déstabiliser les codes traditionnels de l'art. Son introduction dans le champ artistique a effectivement bouleversé les conventions établies en intégrant des référents directs au réel.

Cette remise en question s'inscrit en opposition frontale avec la pensée de Clement Greenberg. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, bien qu'influencés par ses écrits, pointent les limites de sa théorie du *High Modernism* , qu'ils considèrent comme trop restrictive. C'est cette vision qu'ils entendaient critiquer à travers leur exposition sur l'informe.

« Ce qui est proposé dans l'exposition et son catalogue se résume donc en un récit anti-sublimatoire de l'art du vingtième siècle, concentré sur les notions de répétition, de temporalité, de corporalité, ainsi que le rejet d'une *Gestalt* stable (pour ne pas dire « bonne »), tout en soulignant les expériences non-visuelles plutôt que le pur rapport visuel que les œuvres « Hight Modernist' » avaient établi avec leur spectateur. »⁵⁴

54 *Ibid.*

L'informe dans cette exposition est vu comme une opération qui déstabilise les catégories établies (comme la forme, la beauté, la structure). Dans ce cadre la photographie est utilisée par les artistes comme technique mécanique de reproduction, essentiellement pour documenter des processus. Par exemple, des œuvres éphémères ou des états de matière qui échappent à la formalisation comme les œuvres de Robert Smithson : *Glue Pour* – 1999, *Asphalt Rundown* – 1969. La photographie est également utilisée dans son rapport à la représentation, pour capturer des matériaux ou des objets du réel dans des états informels. Par exemple les photographies de Cindy Sherman *untitled* – 1987-199, ou celle de Wols – *Sans titre* vers 1938.

Dans cette perspective l'exposition se concentre sur des artistes qui se servent de la photographie, comme un outil au service d'une réflexion sur l'art moderne. Elle semble être subordonnée à des logiques conceptuelles et formelles. Des artistes comme Edward Ruscha sont présents, à travers son travail photographique et d'édition ; *Thirty-Six Gasoline Stations* – 1963, *Thirty Four Parking Lots* – 1967, *Nine Swimming-Pools*, 1968 qui utilise la photographie comme support conceptuel, en usant de son lien étroit avec le document.

Nous sommes donc en présence d'une grande hétérogénéité des pratiques photographiques. Cette hétérogénéité pose question au regard des autres médiums présentés, peinture, sculpture, installation qui sont généralement abordées d'une manière plus radicale. Avec des artistes qui piratent, détournent les processus techniques classiques de leur médium. La photographie est encore présente en grande majorité dans une structure liée à la représentation ou au document.

Ceci a une exception près : Gordon Matta-Clark (1943-1978), occupe dans l'exposition et pour la réflexion de cette recherche une place particulière dans son rapport à la photographie. Il envisage la photographie autant comme document que comme un processus technique à « pirater ». Nous allons observer à travers les

diverses œuvres présentées par l'artiste sont utilisation de la photographie, parfois comme document, parfois comme objet à altérer. Gordon Matta-Clark à la fin des années 60 début 70 montre une certaine exploration matérielle de la photographie, qui a été qualifiée d'« alchimique » pourrait être aujourd'hui qualifiée d'expérimentale. Il occupe ainsi un exemple intéressant dans cette exposition d'une pratique informelle de la photographie.

b. Gordon Matta Clark: Du document et de l'expérimental

Gordon Matta-Clark principalement connu pour ses œuvres « anarchitecturales »⁵⁵, travaille à partir de bâtiments destinés à être rasés, dans les banlieues de New-York, aux alentours de 1974. Il utilise la photographie pour documenter ses interventions de découpe de bâtiment (fig.6). Ce corpus de documents photographiques est la partie de son œuvre la plus connue. Une partie des photographies des découpes architecturales est présentée dans l'exposition.

On y retrouve ainsi deux tirages de *Splitting*, un noir et blanc (fig.6) et un couleur. Trois tirages noir et blanc de *Etant d'art pour locataire, 27-29 rue Baubourg (Conical Intersact)*, qui documentent son intervention de découpe d'appartements proche du Centre Pompidou en 1975. Puis quatre tirages noir et blanc de *Threshole – Bronx Floors*, qui représentent son action de prélèvement de seuil d'appartement dans des immeubles désaffectés du Bronx en 1973.

55 « Expression utilisée par l'artiste pour parler de son travail »

Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit.*, p.181

Figure 6: MATTA-CLARK, Gordon, *Splitting* (détail d'une œuvre composée de sept photographies), 1974, photographie en couleur, 36,4 X 50,5 cm, Hasselt, collection M.Jeurissen

Ces trois projets ont en commun l'utilisation de l'appareil photographique comme outil de reproduction, la prise de vue photographique est une étape du protocole de réalisation de l'oeuvre. Un projet différent des découpes architecturales est également exposé, *Reality Property : Fake Estates*. Dans ce projet comme dans les trois autres projets, Gordon Matta-Clark utilise la photographie comme outil technique de reproduction, mais dans une démarche plus conceptuelle, il prend en photo des espaces interstitiels de la ville de New York, mis en vente vingt-cinq dollars pièce par la municipalité.

Dans cet ensemble photographique qui a été plusieurs fois étudié et commenté, on trouve une autre partie présentée dans l'exposition. Roula Matar place cette pratique sous le terme d' « Expériences Alchimiques de la matière »⁵⁶, qui est postérieur à sa pratique anarchitecturale, et donc de son rapport à la photographie document. Cet ensemble d'oeuvres est produits entre 1969 et 1971. Le corpus d'oeuvres « alchimique » présenté dans l'exposition est composé de *Land of Milk and Honey* – 1969, *Grass Plant* – 1971 et *Phoyo-Fry* – 1969 (fig.7).

Cette partie de son oeuvre est le résultat d'expérimentations autour de divers matériaux où il applique une certaine théorie de l'alchimie. Avant d'utiliser la photographie comme outil de reproduction afin de produire des documents, il utilise la photographie comme matière à altérer. Le choix curatorial de Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss de présenter les deux versants de sa pratique : Photographie document et Photographie Alchimique est singulier. Gordon-Matta Clark a donc dans un premier temps pratiqué la photographie d'une manière « expérimentale », en investissant un rapport à l'alchimie.

56 Roula Matar, *L'architecture selon Gordon Matta-Clark*. Dijon: les Presses du réel, 2022. p. 57.

La photographie en tant que matière, est un composant de *Photo-Fry*. Roula Matar dans une étude récente sur le corpus de Gordon-Matta Clark nous indique que les *Photo-Fry* ont été écartés par l'historiographie. En effet à la fin des années 60 et au début des années 70, la pensée dominante autour de la photographie est celle de l'index et de l'icône. Comme l'indique Marc Lenot dans son chapitre sur la *Théorie de la représentation et l'ontologie photographique*, les photographes expérimentaux sont orphelins de l'histoire de la photographie et de sa théorie. Cette pensée dominante en photographie et au moins valable pour Lenot jusqu'à l'année 90. C'est ce qui peut expliquer que cette partie du corpus de Gordon Matta-Clark a peu été commenté.

Dans le texte *Sudations d'hippopotames* présent dans le catalogue de l'exposition, Yve-Alain Bois rapproche les *Photo-Fry* d'œuvres où le processus de fonte est au centre de la production. Entre 1969 et 1972 Matta-Clark réalise des expérimentations non conventionnelles autour de la matière. Ses travaux sont issus d'un processus de fonte d'objets; il utilise diverses matières qu'il mélange et chauffe. Dans certaines de ces recettes il intègre des photographies. *Photo-Fry* est le résultat d'une de ses expérimentations.

« Entre 1969 et 1971, Gordon Matta-Clark fait frire des photographies ou laisse mijoter pendant de longues heures des mélanges d'ingrédients de toutes sortes, comme des produits chimiques et alimentaires et des objets de quincaillerie. Cette série de travaux se saisit littéralement de la matière et travaille à sa transformation. L'aspect culinaire, important dans la démarche de l'artiste, a largement été développé, tandis qu'une autre perspective, alchimique, pourrait également justifier une grande partie de ses expérimentations. Or cette approche, peu étudiée, a souvent été écartée par l'historiographie. Pourtant, elle est présente de façon essentielle dans les transferts et analogies opérés par Matta-Clark et appliqués à l'architecture.»⁵⁷

Les *Photo-Fry* proviennent d'une performance que Gordon Matta-Clark réalise en 1969 durant l'exposition *Documentations* de John Gibson. Il fait frire dans un

⁵⁷ *Ibid.*

réceptient des photographies. L'image à la base est un arbre de Noël qui est détruit par la friture, il envoyait ensuite sur les bulles de friture une feuille d'or qui fusionnait avec l'émulsion photographique. Il a ensuite envoyé ses *Photo-Fry* à ses proches dans des cartons comme des cartes de vœux⁵⁸.

Figure 7: MATTA-CLARK, Gordon, Photo-Fry, 1969

*Figure 8: Auteur non-identifié.
Réchaud et poêle utilisés par
Gordon Matta-Clark*

58 « Roula Matar dans son analyse des *Photo-Fry* poursuit plus en précisions sur la question du don. Voir partie sur *Potlatch de Destruction* »

Ibid. p. 51.

Photo-Fry n'est pas à isoler de *Land of Milk and Honey* et de *Grass Plant*. Cette série d'oeuvres a pour principe la fusion. La photographie est considérée à ce moment par Matta-Clark équivalente à d'autres matériaux. Ce qui intéresse Matta-Clark c'est la transformation de la matière. La photographie en tant qu'objet est considérée au même niveau que des bouteilles de bière et de soda transformées en lingot dans *Grass Plant*, ou d'un mélange de matériaux hétérogènes dans *Land of Milk and Honey* :

« En 1969, Matta-Clark commence à utiliser comme produit de base de l'agar-agar, une substance gélatineuse préparée à partir d'algues de mer. À cette substance il mélange «de l'eau, de la levure, du sucre, de l'huile de blanc de baleine, des jus, de la viande, des extraits végétaux et des minéraux de même que des matériaux non comestibles et des débris ramassés dans la rue»⁵⁹

Gordon Matta-Clark peut donc considérer un tirage photographique au même niveau que des déchets, des produits de cuisine ou des aliments. Tous ces éléments selon son « mode d'emploi de l'informe » peuvent être extraits de leur milieu, puis découpés, mélangés, chauffés à très hautes températures, afin de produire des sortes d'objets « répugnants »⁶⁰. Sa pratique alchimique est de fait expérimentale, il a d'ailleurs écrit un protocole pour cadrer ses processus⁶¹. Sans le titre *Photo-Fry* impossible de distinguer un rapport matériel à l'image photographique. Il semble difficile de parler d'une pratique de photographie expérimentale quand on regarde le résultat, par contre quand on questionne le processus on peut parler d'un geste iconoclaste. Mais ce qu'on peut dire en regardant le résultat, cette pure matière « informe », il n'y a plus de référence à l'image photographique.

59 *Ibid.*, p. 57.

60 « Qualificatif employé par Yve-Alain Bois pour décrire les briques fondu *Grass Plant* »
Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit*, p. 177.

61 Roula Matar, *op.cit.*, p. 65.

La photographie expérimentale, telle que définie par Marc Lenot, se caractérise par un écart radical avec les formes classiques de l'image photographique, notamment dans son rapport à l'iconicité. Elle opère une véritable dissociation entre photographie et image, ouvrant ainsi un discours fécond sur l'ontologie du médium. Cependant, il importe de distinguer cette approche de la photographie informelle. Si la photographie expérimentale vise à produire un discours critique sur la relation entre photographie et image - comme en témoignent les travaux d'Ugo Mulas évoqués précédemment -, une pratique comme celle de Gordon Matta-Clark avec ses *Photo-Fry* relève d'une toute autre logique. Dans ce cas précis, l'artiste ne génère aucun discours théorique : il part simplement d'un tirage photographique qu'il soumet à un processus de transformation (friture dans l'huile) sans intention conceptuelle affirmée. Significativement, ces œuvres n'étaient d'ailleurs pas destinées à être exposées, mais constituaient des cadeaux offerts à ses proches à l'occasion de Noël.

Photo-Fry, *Grass-Plant*, *Land of Milk and Honey* sont de la matière pure. Ce que le spectateur observe sont des formes qui ne renvoient à rien d'autre que le processus qui a pu engendrer ces chimères de matière. Les photographes surréalistes ont également fondu leurs images, notamment Raoul Ubac, mais ne sont pas allés aussi loin que Matta-Clark dans la transformation de la matière. Quand on regarde la *Nébuleuse* – 1939 de Raoul Ubac, qui est également présenté dans l'exposition, on est plus ou moins sûr d'être face à une image photographique. On observe une figure humaine dont la forme a été attaquée par une action de brûlage. On peut dire qu'il y a encore de la ressemblance chez Raoul Ubac, il y a de la forme et de la matière. Tandis que Gordon Matta-Clark accueille à bras ouverts le bas-matérialisme cher à Georges Bataille : « Le bas matérialisme (dont l'*informelle* est la manifestation la plus concrète) a pour besogne, c'est-à-dire à la fois de rabaisser et de libérer de toute prison ontologique, de tout « devoir être » »⁶²

62 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *op cit.*, p. 50.

Photo-Fry ne semble plus du tout être une photographie, on retrouve dans cette altération radicale l'idée d'un informe pur, qui ne serait pas productif. Parfois les interventions que peut faire Gordon Matta-Clark sur le support photographique sont moins violentes et plus « productives ». Gordon Matta-Clark a poursuivi ses expérimentations de coupes architecturales sur les photographies, par des montages ou des collages, destinés à documenter ses œuvres. Ses attaques dirigées contre la spatialité classique de l'architecture, il les transpose à l'outil photographique. Il crée une continuité de gestes dans sa pratique photographique, agissant directement sur la matière : il découpe et recolle des tirages cibachrome. (fig. 9).

« C'est ainsi qu'à la transparence littérale de l'objectif photographique s'ajoute la transparence virtuelle de la superposition en collage, qui met en cause la représentation spatiale classique. L'artiste s'attaque également aux conventions classiques de la photographie, notamment celle de la perspective -encore une forme de masque-façade rigide ? - héritée de la peinture du Quattrocento. »⁶³

63 Amari Peliowski. *Gordon Matta-Clark, déconstructeur de façades*. Histoire de l'art 72, no 1, 2013. p. 109.

Figure 9: MATTA-CLARK, Gordon, Office Baroque, 1977,
deux tirages cibachromes, tirage a : 51,3x101 cm ; Tirage b :
50X101 cm, Solomon R.Guggenheim Museum, New York

c. L'informe mode d'emploi: De nouvelles trajectoires pour la photographie ?

Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss ont fait le choix particulier pour le corpus de Gordon Matta-Clark de le présenter dans sa complexité. Autant sa pratique de la photographie comme document et sa pratique alchimique . Ce choix nous indique la difficulté à associer des images précises à l'informe. Autrement dit à parler d'une « esthétique » d'une photographie informe.

Dans le projet *Reality Property : Fake Estates*, Matta-Clark utilise la photographie dans le cadre d'une enquête sur les effets du capitalisme sur l'immobilier. Ce projet est également informe, pas de la même manière que les *Photo-Fry*. L'informe est moins une question d'esthétique qu'une manière de questionner des limites. A quelle limite – quel sujet - on s'adresse ? qu'est-ce qu'on fait comme choix technique et esthétique pour « attaquer » cette limite ? . Sur la question de la limite et de l'informe Georges-Didi-Huberman écrit :

« Il faut dire non seulement que la transgression est liée à la forme ou à la limite qu'elle transgresse, mais encore que la forme constitue peut-être moins l'objet de la transgression - au sens trivial, selon lequel transgresser la forme serait la refuser purement et simplement, ce que Bataille, à mon sens, n'a jamais voulu faire - qu'elle n'en constituerait le lieu fondamental. La transgression n'est pas un refus, mais l'ouverture d'une mêlée, d'une ruée critique, au lieu même de ce qui se trouvera, dans un tel choc, transgressé »⁶⁴

La pratique photographique engagée par Gordon Matta-Clark peut être lue selon le prisme de la limite. Il fait coexister dans l'ensemble de son corpus des oeuvres « productives » qui posent des limites claires de ce qu'elles critiquent; l'architecture, le système économique de l'immobilier. Puis des œuvres « improductives » qui ne posent pas de limites très claires sur ce qu'elles critiquent, ayant comme résultat des objets de pure matière informe.

64 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.19.

Cette catégorie d'oeuvres « improductives » a été la principale cible de la critique concernant l'exposition. En effet la principale critique adressée à Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois porte sur une vision idéale d'un « informe pur », orientant leur choix curatoriaux vers le versant « improductif » de l'informe. En résulte pour la critique une proposition au final assez peu subversive. Une proposition tout aussi formaliste de l'art, que celle de Clément Greenberg. Bois et Krauss auraient fait une « rerritorialisation » de l'informe au au champ de l'art. Ce qui semble paradoxal au vu des missions attribuées à l'informe historique. Pour rappel la revue *Documents* pensée par Georges Bataille et ses camarades est un projet dicté par la pensée de l'informe. Le décroissement de l'art par une incorporation de l'anthropologie et un retour à une historicité plus globale était érigé en principe fondateur.

« On pourrait souligner que Bataille n'a jamais voulu que les notions comme *l'informe*, fonctionnent exclusivement dans un contexte artistique, mais il les concevait plutôt comme une critique épistémologique visant l'abolition (ou plutôt la transgression) d'une telle compartimentation des pratiques sociale et théorétique. C'est justement cet élan transgressif – qui va au-delà de l'art – qui se perd dans la restriction de la lecture limitée au champ artistique que Krauss et Bois donnent des notions de Bataille, dans lequel elles paraissent réduites à jouer « l'autre » face au « High Modernism » »⁶⁵

Mais est-ce que les *Photo-Fry* de Gordon Matta-Clark sont seulement improductives ? Est-ce qu'elles sont juste une proposition de matière anti-formaliste ? On pourrait voir à partir de l'oeuvre de Matta-Clark une utilisation complexe et critique du médium photographique au regard de l'informe. L'utilisant comme appareil technique produisant des images, pour investir des questions économiques et sociales liées à l'architecture et à l'urbanisme. Mais aussi de manière plus libre et expérimentale dans une démarche qui attaque le médium photographique même.

65 Stefan Germer, *op.cit.*

La photographie étant elle aussi une technique de la modernité prise dans des structures de production spécifiques et non neutres, elle est aussi une potentielle limite à questionner en tant qu'*Apparatus* :

« Dans ce contexte de privation de liberté, Flusser identifie toutefois certains photographes qui se battent avec l'apparatus. Il les qualifie de rebelles et d'expérimentaux et décrit leurs actions en termes de lutte et de ruse: combattre, pervertir, tromper, leurrer, contester, duper, transcender, subvertir. Ces photographes savent comprendre et démonter le rôle de l'apparatus, puis tromper intentionnellement et dominer son programme, si obstiné, automatisé et rigide soit-il. Ils introduisent clandestinement dans ce programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues et contraignent ainsi l'appareil photographique à produire de l'accidentel, de l'imprévu. Ce sont des révolutionnaires qui retournent l'outil comme un gant depuis l'intérieur, défendent la liberté contre l'univers robotisé et résistent de ce fait à l'avalanche d'images sans valeur. »⁶⁶

En ce sens les *Photo-Fry* ne sont pas « improductives », la limite attaquée étant tout simplement le processus technique de la photographie. On pourrait ainsi ajouter à l'histoire de la photographie expérimentale de Marc Lenot la figure de Gordon Matta-Clarck.

La critique faite à l'exposition a pris des formes écrites comme celle de Stefan Germer dans son article *Les enfants de « Clem » reterritorisent l'informe*. Cette critique a pris également la forme d'une exposition organisée par Georges-Didi Huberman nommée *L'empreinte*. L'exposition propose une relecture décisive de l'informe en l'ancrant dans une anthropologie des techniques. Loin de la rupture radicale défendue par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, Georges Didi-Huberman y explore la persistance de gestes archaïques – frottages, décalcomanies, traces corporelles – à l'ère mécanique. La photographie y occupe une place centrale, non comme médium transparent, mais comme surface de contact où s'inscrivent des opérations matérielles.

66 Marc Lenot, *op.cit.*, p. 130.

2. La place de la photographie dans l'exposition *L'empreinte*

a. L'empreinte : une autre manière d'envisager l'informe

Dans les textes introductifs du catalogue d'exposition *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman revient sur les deux thèses majeures qui ont permis à certains historiens et théoriciens de l'art – notamment Rosalind Krauss – de penser l'art au XX^e siècle. La première est celle de Walter Benjamin, centrée sur la reproductibilité technique ; la seconde s'appuie sur le ready-made de Marcel Duchamp. Didi-Huberman critique ces thèses lorsqu'elles sont mobilisées pour établir des régimes qualifiés de « moderne » ou de « postmoderne » dans l'art : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique n'est autre que l'œuvre d'art tout court. L'œuvre d'art depuis qu'existe une histoire de l'art. Notre ère n'a rien de moderne sur ce point »⁶⁷

Pour Didi-Huberman, la notion d'empreinte lui permet d'aborder les pratiques de l'art moderne sous un angle anthropologique. Il refuse de se conformer aux catégories traditionnelles de l'histoire de l'art – comme le modernisme ou le postmodernisme – tout comme il écarte l'idée d'une « mort du métier d'artiste » depuis Marcel Duchamp. Dans cette exposition, il se montre critique aussi bien envers Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, qui défendent une vision de l'informe comme rupture radicale avec l'art moderne, qu'envers les théoriciens qui considèrent les pratiques artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle comme des dérives ou des régressions.

Jean-Pierre Sérís écrivait en 1994 à propos des peintures de Jackson Pollock et des ready-mades de Marcel Duchamp : « pseudo-technique de l'informe et du brut », « gestes primitifs », « dérision de la technicité de l'art », « humour désinvolte ». Dans le catalogue d'exposition *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman lui répond en ces termes :

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte: exposition. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p. 47.*

« Les historiens des techniques - lorsqu'ils en restent à défendre une vision que j'appellerai euchronique, comme on dit eurhythmique ou euphorique - auront tendance à considérer tout cela, au mieux comme une dérision, au pire comme une régression, mais en aucun cas comme un indice de « technicité » moderne»⁶⁸

L'empreinte et l'informe partagent une interrogation commune sur l'anachronisme, en établissant un rapport décalé entre les techniques employées par les artistes et leur époque. À travers ce prisme, l'empreinte comme l'informe entretiennent un lien avec la photographie contemporaine, où une nouvelle génération, née à l'ère du numérique, se réapproprie des procédés archaïques - argentiques ou plus anciens. Il n'est donc pas surprenant que Marc Lenot identifie la démocratisation de la photographie numérique au XX^e siècle comme l'un des événements fondateurs de la photographie expérimentale. Il y voit une libération de la photographie analogique de son obligation de représentation du réel. Cependant, cette thèse doit être nuancée : dans le champ ultracontemporain, les techniques numériques sont elles-mêmes détournées de leur fonction première, ouvrant à d'autres usages que la simple figuration.

« De manière similaire, le développement de la photographie numérique à la fin du xx^e siècle libère la photographie analogique de son rôle de représentation du réel et lui permet de se recentrer sur la matière photographique, et donc sur son essence. Certes, tout comme il y eut encore des peintures figuratives après l'apparition de l'abstraction, il existe toujours aujourd'hui des photographies analogiques qui représentent des sujets de manière classique: dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'une rupture absolue et radicale, mais d'une évolution de fond.»⁶⁹

L'intention de Georges Didi-Huberman est d'aborder l'histoire de l'art et l'art contemporain à travers le prisme de la technique de l'empreinte - un procédé rudimentaire qui perdure depuis la nuit des temps. Il s'interroge: pourquoi tant

68 *Ibid.* p. 23.

69 Marc Lenot. *op.cit.* p. 20.

d'artistes du XX^e siècle reviennent-ils à cette pratique ? Une technique que l'on pourrait juger archaïque, voire primitive.

« Pourquoi tant d'artistes de l'âge électrique ou électronique se sont-ils contentés de recueillir par frottage la texture d'un plancher, de jouer comme des gosses à la décalcomanie, de consciencieusement laisser l'empreinte de leur corps dans la terre, le plâtre ou le ciment, d'appliquer leurs doigts tachés d'encre sur des feuilles de papier ? »⁷⁰

Question assez similaire posé par Michel Poivert dans le champ de la photographie :

« Faire de la photographie avec peu, avec presque rien, avec de mauvais outils ou des procédés improbables a été l'un des traits de la photographie expérimentale du XX^e siècle. Il s'agissait alors de repousser les limites, d'explorer les recoins des machines, souvent de se dérober au reconnaissable pour engager l'aventure photographique dans l'abstraction. Ce qui se joue au tournant du XXI^e siècle est une attitude articulée aux enjeux de société, qui relève d'une autre logique : En revenant aux fondamentaux de la photographie – le dispositif d'enregistrement, la matière photosensible – il s'agit cette fois d'inaugurer, en pleine ère numérique, une photographie low-tech qui met en œuvre des critères de production en rupture avec le système capitaliste »⁷¹

L'empreinte - tout comme les artistes associés à la notion d'informe dans l'exposition de Krauss et Bois, ou encore toute une génération de photographes contemporains - interroge la question de l'anachronisme. Elle révèle un rapport décalé entre les techniques employées et leur époque. Le recours à des procédés anachroniques peut s'avérer porteur de sens, créant une dialectique féconde entre passé et présent.

Le fait de pratiquer l'empreinte avant et après l'ère moderne de la reproduction mécanisée ne revêt pas la même signification. C'est précisément ce que Didi-Huberman problématise dans son exposition. La photographie, occupant une place

70 Georges Didi-Huberman, *op.cit.* p. 24.

71 Michel Poivert, *op.cit.* p. 53.

centrale dans ce questionnement, y est abordée à travers des œuvres dont l'analyse met particulièrement l'accent sur leur matérialité. Les pratiques présentées conservent un lien essentiel avec le temps, l'histoire, la mémoire et la présence humaine. Dans *L'Empreinte*, la photographie apparaît comme une trace, une relique attestant d'une présence réelle. Elle participe ainsi d'une réflexion sur la mémoire et la temporalité, sans pour autant se réduire à de simples photographies « représentatives ». Didi-Huberman envisage en effet la photographie comme un support conceptuel révélant des opérations d'empreinte et de trace, dépassant ainsi sa fonction purement figurative. En ce sens, la catégorie " Empreintes filmiques " présente les œuvres qui poussent le plus loin l'expérimentation du médium au-delà de la représentation. Le support filmique matériel pouvant lui-même accueillir des empreintes ou des traces.

b. Un détour par le cinéma expérimental

Une section entière de l'exposition est consacrée aux empreintes filmiques. Cette partie, sélectionnée par Jean-Michel Bouhours - spécialiste reconnu du cinéma d'avant-garde et expérimental - met en lumière des œuvres qui interrogent la matérialité même de la pellicule. Parmi les films présentés figure *Dog Star Man II* de Stan Brakhage (1933-2003), considéré comme l'un des réalisateurs américains les plus importants du cinéma expérimental, aux côtés de Jonas Mekas.

Dog Star Man est une série de courts métrages que Stan Brakhage réalise entre 1961 et 1964. Dans ces œuvres, l'artiste explore le médium filmique à travers une hybridation entre image enregistrée et trace physique sur la pellicule (fig.10), intégrant délibérément une certaine opacité à ses films. En 1982, Brakhage dévoile une partie de sa méthode de travail. On y découvre qu'il utilise notamment de la colle pour le montage des pellicules, matière qu'il emploie aux côtés d'autres substances. Cette approche crée une fusion unique entre image capturée et intervention matérielle, donnant naissance à des formes visuelles hybrides qui évoquent les travaux photographiques de Raoul Ubac ou de Jacques-André Boiffard

« Même la colle utilisée pour le montage ne désigne pas pour moi "ce qui fait tenir ensemble deux morceaux de pellicule" - je sais que c'est un solvant qui permet de souder du film, et savoir cela m'a conduit à l'utiliser dans un traitement chimique du film -, j'ai ainsi dissous des images, j'ai "peint" avec la colle, je l'ai mélangée avec des peintures [...], des sels, des laques, etc. »⁷²

Cette démarche s'avère particulièrement intéressante par son approche libérée des conventions techniques du film. Brakhage considère aussi bien la colle que l'image enregistrée sur la pellicule comme des éléments constitutifs à part entière de l'œuvre finale. Dans *Dog Star Man*, il produit ainsi des images hybrides, oscillant entre ce qu'on pourrait nommer un « haut matérialisme » et un « bas-matérialisme ». La

72 Georges Didi-Huberman. *op.cit.*, p. 310.

pellicule, support matériel recevant l'image, est envisagée par l'artiste comme ayant une valeur équivalente à la colle de montage. Dans cette section de l'exposition, l'image photographique est analysée à travers son rapport complexe au réel, entre transparence et opacité. L'empreinte peut se constituer à deux moments distincts : lors de la prise de vue, mais aussi ultérieurement, la pellicule devenant alors un support matériel susceptible de recevoir diverses interventions .

Éric Rondepierre entretient lui aussi un rapport au « bas-matérialisme » des images. Son travail a été exposé par Léa Bismuth dans le cycle *La Traversée des inquiétudes* autour de Georges Bataille, où il présenta *Trente Étreintes* - un film réalisé à partir de pellicules altérées par le temps. Rondepierre développe une démarche d'archéologie cinématographique fondée sur l'image trouvée. Ces pellicules, découvertes à la Cinémathèque de Bologne, deviennent la matière première de son œuvre. Bien qu'il n'intervienne pas matériellement sur la pellicule comme Brakhage, il conçoit le médium dans un matérialisme radical qui dialogue avec une poétique de la destruction. Dans un entretien avec Léa Bismuth, l'artiste évoque d'ailleurs explicitement la notion bataillienne d'informe.

« La temporalité introduit une porosité entre les images. Montrer un lent fondu enchaîné implique que chaque image n'existe que dans un devenir autre qui l'informe, c'est-à-dire qu'elle perd sa forme pour se fondre avec la suivante, qu'elle crache sur ses propres limites d'image (en termes batailliens). »⁷³

73 Lea, Bismuth, *La traversée des inquiétudes – Une exposition librement adaptée de La part Maudite de Georges Bataille – Don*, Paris : Artpress 2- n°43, 2016. p. 36.

Figure 10:
BRAKHAGE Stan.
Dog Start Man, Part
2. 1963. 16mm,
couleur, silencieux,
6min.30

*Figure 12: RONDEPIERRE Eric,
Trentes Etreintes, 1997-99 / 2016*

*Figure 11: RONDEPIERRE Eric,
Trentes Etreintes, 1997-99 / 2016*

Paolo Gioli (1942-2022) figure également dans l'exposition avec son œuvre *Filmfinish*, qui prolonge ses expérimentations sur la matérialité de la pellicule et la déconstruction des processus cinématographiques. Ce cinéaste et photographe expérimental italien se distancie des conventions industrielles du cinéma pour développer une forme d'art post-industrielle. Paolo Gioli emploie des techniques archaïques comme le sténopé et des dispositifs artisanaux pour capturer la lumière, rejetant les outils technologiques standardisés. Ses films, souvent autoréférentiels, interrogent la représentation, la perception et explorent des thèmes universels comme le désir, le corps et la mort. Ses images fonctionnent davantage comme des métaphores visuelles que comme des reproductions réalistes, tout en dialoguant avec l'histoire de l'art, notamment le surréalisme. À la différence de *Photofinish* (1977) qui explorait principalement l'image fixe et le photogramme, *Filmfinish* se concentre sur la temporalité filmique et ses potentialités de manipulation. Pour ce film, Paolo Gioli a bloqué l'obturateur de sa caméra - qui normalement découpe le temps en instants distincts - transformant ainsi radicalement la temporalité et l'inscription spatiale des corps et des lieux filmés. Comme l'écrit Marc Lenot à ce sujet :

« Son refus d'une utilisation passive de la technologie, son démontage des programmes de production des images, sa dissection de l'anatomie interne des images et son exploration des limites du champ photographique ou cinématographique constituent une remise en question des paramètres établis de manière à la fois élitiste et révolutionnaire, exigeante et critique. »⁷⁴

Ces pratiques développent un rapport singulier au médium photographique, dépassant la simple logique de l'iconicité. Elles assument pleinement une esthétique de la trace à travers un démontage systématique des paramètres techniques et un retour affirmé à la matérialité. Chez ces artistes, l'image et son support physique possèdent une égale importance. Ces démarches semblent générer des images mécaniques qui paradoxalement renouent avec la notion d'« aura ». Comme l'écrit Marc Lenot à propos des images issues de ce type de pratique :

« Souvent en effet, des photographes expérimentaux interviennent manuellement sur la photographie, désireux d'accomplir un geste pour compléter la prise de vue mécanique, «acheiropoïète»: pratiques hétérodoxes pendant le développement ou le tirage, préparation manuelle du support sensible ou complément dessiné, peint, écrit sur la photographie même, voire intervention du corps du photographe dans le processus. Cette reconquête de l'aura perdue peut aussi venir de l'unicité de l'objet photographique, nécessaire ou délibérée, en réaction à la prolifération des images et aux effets multiplicateurs de la technologie numérique, des écrans aliénants et des réseaux sociaux. Ces efforts pour s'affranchir de la condition reproductible de la photographie et pour regagner l'aura d'une œuvre d'art pourraient former la base d'une ébauche de définition (de la photographie expérimentale). »⁷⁵

74 Marc Lenot, *op.cit.*, p. 93.

75 *Ibid.*, p. 200.

Figure 13: GIOLI Paolo, Filmfinish,
1986-1989, 16mm, noir et blanc,
silencieux, 13 min

c. L'image photographique comme trace : Aura et opacité du médium

Au-delà de la catégorie "Empreintes filmiques" – qui s'inscrit dans l'exposition aux côtés de *Contacts de la matière*, *Contacts de la chair* et *Contacts de la disparition* –, la photographie y est mise en dialogue avec d'autres types d'images relevant de la technique de l'empreinte. Ces rapprochements hétérogènes révèlent un trait commun fascinant : la persistance de la trace comme forme fondamentale, qu'elle soit optique ou tactile.

Georges Didi-Huberman défend ici une approche non hiérarchique des techniques d'empreinte, refusant d'établir une distinction de valeur entre des images où l'on reconnaît un référent (comme *Whirl Pool* de Denis Oppenheim (fig.16), issu d'un enregistrement optique) et celles nées d'un contact direct avec la matière (les photogrammes de *Camille Bryen – Objet de la rue* (fig.14) ou les accidents chimiques de *Roger Parry – Photographie au révélateur* (fig.15)). Pour lui, une photographie ne cesse jamais d'être une archive matérielle et historique, même lorsqu'elle rompt avec la ressemblance visuelle.

Cette position s'oppose à celle de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, qui voient dans les images « informes » des objets de pure dépense, coupés de toute vérité ou historicité. Là où Didi-Huberman perçoit une continuité de la trace (même abstraite), Bois et Krauss célèbrent une rupture radicale avec les régimes traditionnels du sens. Cette divergence éclaire deux conceptions de la photographie : l'une ancrée dans une anthropologie des techniques, l'autre dans une subversion anti-représentative.

Ainsi, l'exposition *L'Empreinte* ne se contente pas de montrer des images – elle interroge leur capacité à faire surgir, par-delà leur diversité technique, une mémoire obstinée de la matière.

Figure 14: BRYEN Camille, *Objet de la rue*, 1936, Empreinte de pneu et ficelle sur papier réglé, 17x23 cm, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris

Figure 15: PARRY Roger, Photographie au révélateur - Explosion, 1929-1930, Photographie au révélateur, 23,9X18 cm, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre George Pompidou, Paris

Figure 16: OPPENHEIM Dennis, Whirl Pool - Eye of the Storm, 1973, Photographie en noir et blanc et en couleurs 5 panneaux de dimensions variables, The Metropolitan Museum of Art, New York, Don anonyme, 1992

L'analyse comparée des expositions *L'Informe : mode d'emploi* et *L'Empreinte* révèle une tension féconde entre deux paradigmes d'interprétation de l'image photographique. Si Krauss et Bois envisagent l'informe comme opération de déstabilisation des normes esthétiques (horizontalité, bas-matérialisme, entropie), Didi-Huberman propose une archéologie des techniques d'empreinte qui réinscrit les pratiques contemporaines dans une anthropologie du geste artistique. Notre position se construit précisément dans l'intervalle de ces approches : avec Didi-Huberman, nous reconnaissons que l'opération informelle peut produire une *matérialité persistante*, image photographique sans iconicité mais qui reste index. Mais nous retenons de Krauss et Bois l'idée que cette opération relève d'un *processus fondamentalement déstabilisateur*, capable d'introduire dans le processus la question du photographique pour un résultat totalement abstrait et de pure matière.

Le cas de Gordon Matta-Clark, manifeste cette tension : ses *Photo-Fry* (1969) poussent à l'extrême la logique bataillienne du bas-matérialisme en réduisant la photographie à une matière informe, tandis que ses documents architecturaux interrogent les limites politiques du médium. Cette dualité souligne que l'informe photographique ne se réduit ni à une esthétique ni à un pur geste destructeur, mais se déploie entre transgression productive et improductive - comme le note Didi-Huberman en reprenant Bataille : non pas un refus des formes, mais une "mêlée" à leurs frontières.

La confrontation Oppenheim, Bryen, Parry, est ici éclairante : là où *Whirl Pool* procède d'une dissolution contrôlée du référent optique, *Objet de la rue* et *Photographie au révélateur* exhibent une matérialité immédiate. Pourtant, ces trois démarches partagent une même poétique de la limite - non pas comme destruction pure, ni comme simple continuité technique, mais comme crise productive du médium.

Le cinéma expérimental, Brakhage, Rondepierre, Gioli enrichit cette réflexion par son traitement matériel de la pellicule. Leur hybridation d'images et de traces physiques rejoint les préoccupations des photographes contemporains qui, à l'ère numérique, réactivent des procédés archaïques. Marc Lenot y voit un paradoxe fécond : ces pratiques mécaniques recréent une forme d'"aura" précisément en exposant leur matérialité.

En confrontant l'informe de Bois et Krauss et l'empreinte didi-hubermanienne, se dessine finalement une alternative au récit moderniste : non pas l'autonomie de l'art, mais sa capacité à travailler dans les plis de ses propres limites - qu'elles soient techniques, historiques ou conceptuelles. La photographie y apparaît moins comme un médium stable que comme un champ de bataille où se rejouent, à chaque époque, les tensions entre forme et informe, trace et représentation, mémoire et destruction.

Cette perspective intermédiaire permet de reconsidérer le statut des images expérimentales, comme palimpsestes matériels : même réduite à l'abstraction, la trace photographique conserve une historicité technique. Des images qui attaquent moins le visible que ses régimes de production

En définitive, c'est dans l'écart entre ces deux expositions historiques que se dessine une troisième voie. La photographie y apparaît comme un *dispositif* non pas autonome, mais travaillé par ses propres contradictions, entre transparence optique et opacité matérielle, entre enregistrement et effacement.

C'est précisément dans ces failles que s'inventent aujourd'hui des pratiques fécondes. Que nous allons explorer à travers des travaux de trois photographes contemporains : Thomas Hauseur, Daisuke Yokota et Anne-Lise Broyer.

III/ Actualité de l'informe dans la photographie contemporaine

1. Thomas Hauser : Les traces photographiques et les résidus matériels de la production des images

a. La photographie au marteau

« Clairement, ça m'a toujours plu de faire, comme on disait aux beaux-arts de la photographie au marteau, ça me plaît, de mettre en avant, d'exposer des fragments qui étaient destinés à être jetés à la poubelle. »⁷⁶

La « photographie au marteau » pourrait-elle constituer un genre à part entière, à l'instar de la photographie documentaire ? Cette métaphore « faire au marteau » est nietzschéenne, développée dans *Crépuscule des idoles* (1888), où le philosophe prône une « philosophie au marteau » - une approche iconoclaste visant à déconstruire les idoles et à révéler le caractère fondamentalement faillible de toutes les vérités humaines. Dans cette perspective, la pratique photographique de Thomas Hauser apparaît comme une forme contemporaine de cette démarche destructrice/créatrice. En produisant délibérément des images fragiles, éphémères, constamment menacées de dissolution, il met en lumière la précarité de toute représentation. Ses photographies deviennent ainsi des manifestes visuels contre la prétention à l'objectivité, des preuves matérielles de l'instabilité du visible.

⁷⁶ Angel Pandiella, *Entretien autour de la matérialité du travail photographique de Thomas Hauser à son atelier à Marseille*, février 2025. [Annexe 1].

« Moi, ce qui m'intéresse, c'est de détériorer l'image et de voir ce que les imprimantes arrivent à créer, ce qu'il reste de l'image avec ces machines-là. »⁷⁷

Thomas Hauser construit son œuvre à partir de photographies qu'il réalise lui-même, mais aussi en puisant dans des archives familiales. Son processus créatif s'articule autour d'un atelier où il utilise une variété d'imprimantes laser de récupération. Il se procure ce matériel obsolète auprès d'imprimeurs ou de particuliers sur le point de s'en débarrasser. Ce qui l'intéresse particulièrement, ce sont précisément les dysfonctionnements de ces machines - leurs ratés, leurs imperfections techniques deviennent la matière première de son travail : « Ça m'intéresse au moment où les encres ne marchent plus très bien »⁷⁸

L'utilisation délibérée de matériel défectueux, souvent en fin de vie, constitue l'un des fondements du processus technique de l'artiste. Thomas Hauser opère une altération contrôlée des images photographiques, les soumettant à une dégradation volontaire tout en préservant certains éléments visuels et la lisibilité des sujets représentés. Dans ces œuvres (fig.17), on observe comment l'informe s'insinue précisément dans les zones de transition, créant des interstices où la représentation vacille entre apparition et disparition.

Dans son cycle de conférences au Collège de France (2010-2011), intitulé *L'art survivra à ses ruines*, Anselm Kiefer développe une réflexion profonde sur les moments de transition vers l'abstraction dans des œuvres visuelles. Pour lui, la phase la plus riche sur le plan pictural intervient lorsque la représentation figurative commence à basculer vers l'abstraction, comme en témoignent certaines œuvres de Kandinsky datant de 1911-1912 (fig.18). Ce seuil indéfinissable, où l'image reconnaissable vacille avant de sombrer dans la non-figuration, constitue selon Kiefer un combat métaphysique contre le néant. L'artiste allemand souligne que ces instants de basculement, chargés de tension créatrice, le captivent bien plus que les

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*

compositions purement abstraites qui suivront chez Kandinsky. Ce qui fascine Kiefer, c'est précisément cette douleur de la perte, cette lutte contre la disparition du figuratif, absente selon lui des œuvres totalement abstraites. De cette observation, il élabore une théorie qu'il étend ensuite à l'ensemble du champ artistique : « L'art n'intervient que là où se devine encore le sujet, là où le débat semble encore ouvert pour des querelles d'opinion et de conceptions »⁷⁹

La conception de l'informe comme principe dynamique agissant sur les formes et s'insinuant dans leurs interstices - thèse centrale développée par Georges Didi-Huberman - rejoint fondamentalement la notion de « transition » chère à Anselm Kiefer. Cette dialectique, où coexistent sur un même support (qu'il s'agisse d'une photographie, d'une peinture, d'un film ou d'un texte) la persistance du sujet et son évanescence progressive vers l'abstraction, incarne parfaitement le travail de l'informe. Le titre même de l'ouvrage de Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, ne constitue-t-il pas un écho théorique aux observations plastiques que formule Kiefer dans son analyse ?

« Que nous enseigne donc cette - terrible - dialectique de l'ouverture et de l'incorporation, si ce n'est la façon dont Bataille voulait envisager l'informe par excellence? Cette dialectique nous permet de préciser ce que nous avons, dès le départ, posé comme hypothèse théorique sur la notion d'informe. Elle nous confirme d'abord que l'informe ne qualifie aucunement des termes - des «choses informes» en tant que telles -, mais des relations: l'informe, ce n'est ni une pure et simple négation de la forme, ni une pure et simple absence de forme »⁸⁰

Je mentionne ce cycle de conférences en introduction au travail de Thomas Hauser car l'artiste lui-même m'a confié, lors de notre entretien, y avoir assisté. Ses images manifestent effectivement ces jeux de transition où, au sein d'une même

79 Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines (1)*, Collège de France, 201, [en ligne], Lien: https://www.youtube.com/watch?v=UhTwJWk__3Y.

80 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Éditions Macula, 2019. p. 114.

composition, s'opèrent simultanément l'enfouissement et l'émergence des formes. Comme l'exprime Anselm Kiefer dans sa terminologie, les œuvres de Hauser révèlent cette lutte contre le néant - une tension permanente entre apparition et disparition qui constitue le cœur même de sa pratique photographique.

Figure 17: HAUSER Thomas, The Wake Of Dust, 2019, Multiple impression laser sur papier argentique, 50 x 60 cm

Figure 18: VASSILY Kandinsky, *Lyrique*, 1911, Huile sur toile, 94x130cm

b. L'image photographique non fixée

Pour réaliser la plupart de ses images, notamment celles du projet *The Wake of Dust*, Thomas Hauser subvertit l'usage traditionnel du papier argentique. Loin des procédés classiques en chambre noire avec agrandisseur, il l'utilise dans des imprimantes laser, ce qui confère à ses supports une évolution temporelle particulière puisqu'ils demeurent non fixés. Cette caractéristique explique notamment la teinte brunâtre caractéristique de ses images.

La question de l'instabilité ne concerne pas seulement le support, mais s'étend à l'image elle-même. Hauser a en effet volontairement désactivé le four de ses imprimantes laser, empêchant ainsi la fixation du toner. Dans une imprimante laser classique, le four (ou unité de fusion) a pour fonction de fixer durablement le toner en le chauffant à haute température (entre 180°C et 220°C) tout en appliquant une pression via un rouleau. En l'absence de ce processus, le toner conserve sa nature de poudre volatile, susceptible de s'effacer au moindre contact. Ce sabotage technique délibéré produit des images aux qualités particulières : fragilité extrême, tendance à s'estomper, apparition de taches et de lignes irrégulières, ou encore aspect partiellement effacé - autant de caractéristiques que l'on observe clairement dans ses œuvres (fig.19). Cette approche transforme ainsi les défaillances techniques en éléments constitutifs de son langage artistique.

Le détournement technique opère également dans le domaine de l'impression laser. En soustrayant le papier argentique au circuit traditionnel de la chambre noire, Thomas Hauser réinvente parallèlement l'usage de l'imprimante laser, la libérant de sa fonction purement bureautique. Cette approche subversive rejoint les recherches développées par Xavier Antin dans *Printing at Home* (2019). *Printing at Home* se présente comme un essai expérimental explorant le potentiel créatif des imprimantes domestiques. Antin y déconstruit méthodiquement les usages conventionnels des dispositifs d'impression (jet d'encre ou laser) pour en révéler les accidents productifs

- décalages, surimpressions ou résidus d'encre - qu'il érige en véritables éléments de langage visuel. Son travail pionnier sur supports atypiques (tissus, supports transparents) et sa théorisation des "erreurs" comme opportunités esthétiques ont ouvert de nouvelles perspectives dans les pratiques artistiques contemporaines. Plus qu'un simple manuel technique, l'ouvrage propose une philosophie de la création où l'imprimante, transformée en outil de production artistique, devient le médiateur d'une poétique de l'aléatoire.

Cette vision et réflexion sur l'appropriation des technologies, a clairement inspiré la démarche de Hauser dans son exploration des limites de la représentation photographique à travers l'impression laser comme il a pu le mentionner durant notre entretien.

Figure 19: Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Thomas Hauser produit des images fondamentalement informes à plusieurs égards : par leur non-fixité intrinsèque comme par leurs formes en perpétuelle transition. Dans son processus même de création, l'informe émerge à travers des gestes de piratage et de détournement technique.

Cette approche expérimentale lui permet d'unifier la matérialité de ses propres photographies et de ses archives familiales, créant un corpus où les sources deviennent indiscernables. Des images remontant parfois à l'époque de ses grands-parents acquièrent ainsi la même présence que des prises de vue récentes, brouillant toute chronologie. Plusieurs temporalités se superposent et s'enchevêtrent dans un montage complexe qui défie la linéarité historique. Hauser conceptualise ce rapport au temps à travers l'image de la diagonale, une approche qui trouve son écho dans la notion benjaminienne d'« image dialectique » : « Image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogène »⁸¹.

Cette méthode de composition crée une archéologie visuelle où les époques dialoguent et se contaminent, produisant une mémoire à la fois personnelle et collective.

« J'ai toujours eu cette volonté de brouiller un peu les pistes entre des images qui pourraient être contemporaines, tu vois, des portraits familiaux, mais qui pourraient, tu vois, des fois, qui s'apparenter à des formes statuaire, et à la fois à des archives, on ne sait pas, on a vraiment du mal à dater les images. Et moi, ça, ça m'intéressait, de brouiller les pistes entre, basiquement, le passé, le présent, le futur. Qu'il n'y ait pas d'aspect chronologique, mais plus une espèce de vaste monde d'images. Puis il y a l'idée, de diagonale temporelle. Qui n'est pas linéaire... Cette vision, vraiment chronologique des choses, mais qu'on puisse tracer comme, une espèce de transversale

81 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte: exposition. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997*, p. 17.

dans le temps, tu vois, et mixer des images, très anciennes, anciennes et contemporaines. »⁸²

La dimension introspective du travail de Thomas Hauser ne s'impose pas directement au spectateur. L'artiste utilise certes des archives familiales qu'il confronte à des images contemporaines, mais cette démarche ne vise pas à construire un récit autobiographique ou généalogique. Le recours à ces documents personnels lui sert principalement à établir des associations visuelles ou à suggérer des titres évocateurs.

L'ensemble de son œuvre reste cependant flottant, car Hauser s'attache précisément à brouiller les origines des images : relèvent-elles d'une mémoire individuelle ou collective ? Cette ambiguïté réactive de manière complexe la question de l'aura. Si le travail de Hauser manifeste une certaine perte des origines, il préserve paradoxalement une qualité auratique. Bien que produites mécaniquement par des procédés photographiques reproductibles, ses images résistent à une lecture univoque. Contemporaines ou anciennes, elles partagent une même matérialité vulnérable, soumise à la dégradation. Présentées comme images photographiques, elles gardent pourtant une opacité quant à leur provenance. Cette approche rejoint la définition de l'aura proposée par Georges Didi-Huberman, elle-même inspirée de Walter Benjamin : « l'aura c'est une conjugaison subtile d'un proche et d'un lointain »⁸³.

La dialectique du proche et du lointain innervent l'œuvre de Hauser selon des modalités plurielles. Cette tension se matérialise aussi bien dans la matérialité précaire des images que dans leur dialogue entre présent et passé, ou dans la confrontation délibérée de récits historiques hétérogènes. L'artiste opère un nivellement radical des hiérarchies traditionnelles : des vestiges de l'art classique (fragments sculpturaux, éléments architecturaux antiques (fig.17)) subissent le

82 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 1]

83 Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 51.

même processus d'altération technique que les instantanés du quotidien ou les documents familiaux. Par ce traitement égalisateur, Hauser dissout les frontières temporelles (passé/présent) aussi bien que les catégories historiques établies, créant un flux visuel où s'entremêlent sans distinction la grande Histoire, les micro-histoires individuelles, les traces familiales et l'éphémère trivial.

c. Les restes matériels des images et de leur production

Figure 20: HAUSER Thomas, The Stable and the Collapsed, 2022, Vue d'exposition

La dialectique temporelle que Hauser explore dans son travail dépasse le cadre strict de l'image photographique. Elle s'étend à une investigation matérielle d'objets usagés, témoins historiques de la production et de la diffusion des images. L'artiste présente ses photographies au sein d'installations évolutives - murales ou au sol (fig.20) - dont la configuration change à chaque exposition, reflétant ainsi la nature instable de ses œuvres. Ces compositions mêlent divers éléments : plaques de gravure oxydées, fragments de marbre récupérés, miroirs au mercure patinés.

Chaque composant, porteur d'une histoire technique et culturelle, participe à cette archéologie matérielle de l'image que construit Hauser.

« Tous les matériaux que j'utilise, ont un lien plus ou moins direct avec la production des images. Que ce soit, bon, les papiers argentiques, ça paraît évident, mais les plaques qui sont des plaques de gravure, les miroirs qui produisent une image, les écrans de télé, c'est pareil. Le marbre, tu vois... Alors ça, c'est peut-être un petit peu tiré par les cheveux, mais ça rejoue l'idée aussi de la statuaire, c'était la matière brute pour les représentations statuariques classiques. Et du coup, pour moi, ça parle aussi d'image les matériaux bruts. »⁸⁴

L'ensemble des matériaux, à l'instar des images, porte les traces manifestes d'une altération organique - empreintes du temps et altération d'usages révolus. Ce qui singularise la démarche de Hauser par rapport à ses images réside dans son refus de toute intervention dégradante pour les matériaux : la patine des objets procède exclusivement de leur histoire matérielle. Les plaques de gravure, couvertes d'une rouille témoignant de leur usage passé (fig.19, 21), comme les fragments de marbre extraits des anciens ateliers marseillais, exhibent une érosion authentique, résultat de processus naturels et industriels. Ces vestiges matériels, archives concrètes de leur propre passé, superposent à la temporalité des images une épaisseur historique tangible, créant une stratification mémorielle complexe : entre histoire individuelle et histoire industrielle des images.

Dans sa pratique récente, Thomas Hauser a porté son attention sur les miroirs au mercure qu'il glane dans la région marseillaise. Ces artefacts historiques - dont la fabrication en France s'étend du XVIIe siècle à leur interdiction au XXe siècle pour cause de toxicité - offrent des surfaces d'une sensibilité particulière aux marques du temps (fig.22,23). Thomas Hauser se passionne pour cette propriété alchimique qui voit la matière évoluer tout en fossilisant les traces d'une présence humaine, à l'image de ces empreintes digitales qui s'y incrustent durablement. Comme ses images photographiques, ces vestiges manifestent une résistance obstinée à toute

84 Angel Pandiella. *op.cit.*, [Annexe 1]

interprétation définitive : l'origine des traces précise demeure obscure, mais leur existence matérielle s'impose. Cette recherche positionne Hauser dans la lignée des artistes explorant l'informe, tout en renouvelant avec acuité la problématique de l'empreinte.

*Figure 21: Image de l'atelier de Thomas Hauser
réalisée pendant l'entretien*

*Figure 22: Image de l'atelier de
Thomas Hauser réalisée pendant
l'entretien*

*Figure 23: Image de l'atelier de
Thomas Hauser réalisée
pendant l'entretien*

Thomas Hauser explore actuellement de nouveaux supports pour ses images, en particulier des filtres plastiques transparents extraits d'écrans de télévision ou d'ordinateurs (fig.24). L'artiste récupère des écrans numériques destinés à la décharge, qu'il démonte pour en extraire divers composants optiques. Cette démarche dépasse le simple détournement technique - axe central de sa pratique - pour embrasser une véritable archéologie des médias, étendant désormais cette réflexion au domaine numérique. Ces filtres, éléments constitutifs d'un système conçu pour diffuser des images, deviennent entre ses mains le terrain d'une investigation sur la nature même de la représentation visuelle, poursuivant ainsi son questionnement photographique sur ce qui "fait image".

Cet intérêt émergent pour les composants numériques s'inscrit également dans un contexte économique précis : la flambée des prix des matériaux argentiques (papiers, produits chimiques, pellicules). La contrainte financière, toujours présente dans le travail de Hauser, se transforme ici en moteur créatif. Son économie de moyens, adaptant supports et processus techniques aux fluctuations du marché, ouvre paradoxalement sa pratique à de nouveaux flux matériels et conceptuels.

Le travail de Thomas Hauser s'articule autour d'une archéologie des images et de leurs supports matériels, où la fragilité et l'instabilité deviennent des principes créateurs. À travers ce qu'il nomme lui-même une « photographie au marteau ». Hauser détourne des procédés techniques défectueux – imprimantes laser obsolètes, papiers argentiques non fixés, fours désactivés – pour révéler la précarité de toute représentation. Ses images, volontairement altérées, oscillent entre apparition et disparition, interrogeant ainsi la nature même du photographique.

*Figure 24: Image de l'atelier de Thomas Hauser
réalisée pendant l'entretien*

Cette démarche s'étend à une exploration des résidus matériels de la production des images, qu'on peut d'ailleurs associer à l'idée d'*Apparatus*: plaques de gravure rouillées, miroirs au mercure patinés, filtres d'écrans numériques. Ces objets, porteurs d'une histoire technique et culturelle, s'intègrent à des installations évolutives où se brouillent les frontières entre passé et présent, entre mémoire individuelle et collective. En empruntant à la notion benjaminienne d'« image dialectique », Hauser construit une temporalité non linéaire, où les époques se superposent en une constellation visuelle. L'aura de ces images réside précisément dans leur capacité à conjuguer proximité et distance, tout en résistant à toute fixation définitive.

Enfin, sa pratique, marquée par une économie de moyens, transforme les contraintes matérielles et financières en opportunités créatives. Que ce soit par le recyclage de technologies obsolètes ou l'incorporation de nouveaux supports numériques, Hauser renouvelle sans cesse son langage artistique, faisant de l'imperfection et de l'éphémère les fondements d'une poétique de l'inachevé. Son œuvre nous invite à repenser notre rapport aux images, non plus comme des signes stables, mais comme des traces mouvantes, toujours en devenir.

2. Daisuke Yokota: Mutation photographique

a. Une pratique photographique en mutation

Le travail de Daisuke Yokota opère comme une perturbation matérielle de la photographie. Son approche ne constitue pas tant une déconstruction de la photographie qu'une révélation de son inconscient matériel et chimique – un univers où les images ne sont jamais stables, mais perpétuellement en train de se déliter, de se transmuter en autre chose. Yokota parle beaucoup de matérialité ; un ensemble de ses projets s'intitule *Matter*. Ces titres mettent en avant ce qu'est formellement et matériellement la photographie, comme dans ses divers projets en couleur ou en noir et blanc nommés *Inversion*:

« *Inversion*, il parle de l'inversion des valeurs qui opèrent dans le cadre d'une solarisation. [...] Le titre *Inversion* décrit simultanément le phénomène physique exploité dans l'élaboration de ces oeuvres. C'est l'inversion des valeurs. Il évoque la métaphore du rapport de Daisuke Yokota à la photographie et au monde, considérer l'objet photographique pour sa matérialité et non pour l'image d'une réalité reproduite. En employant avec beaucoup de précaution le mot réalité. »⁸⁵

J'évoque le terme « d'inconscient » en introduction du travail de Yokota car il est bien question dans son travail de l'étrange et de l'omineux. Ces phénomènes inquiétants et étranges que Mark Fisher développe dans son livre *The Weird and the Eerie (Par-delà étrange et familier : le bizarre et l'omineux)*. Yokota aborde la photographie comme une matière vivante, sujette aux accidents, aux dérèglements et aux états transitoires. Ce n'est pas pour lui un médium de capture du réel, mais un champ de

85 Angel Pandiella, *Entretien autour de la matérialité du travail photographique de Daisuke Yokota avec son galeriste Jean-Kenta Gauthier - Entretien téléphonique*. 26 février 2025, [Annexe 2]

forces où le réel se désagrège pour renaître sous des formes chimiques, matérielles et spectrales.

L'une des caractéristiques fondamentales de la pratique de Daisuke Yokota réside dans son principe d'autogénération. Chaque projet achevé devient la base, la matrice du suivant, révélant progressivement à travers ce processus le caractère éphémère des images photographiques et de leur rapport d'iconicité au référent. Il n'y a jamais vraiment de « nouveau projet » ou de « nouvelle série » chez Yokota : chacune de ses images est vraisemblablement le double altéré d'une image provenant d'un autre projet. Mark Fisher aborde les questions de l'inquiétant et de l'omineux à travers l'analyse d'œuvres culturelles comme les films de David Lynch ou les récits de Lovecraft. À partir de ces études, Fisher établit des principes - tels que la répétition ou le dédoublement - qui participent de l'omineux dans les objets culturels.

« La répétition et le doublement - un couple inquiétant et étrange qui lui-même double et répète chacun de ses termes - semblent inscrits au cœur de chaque phénomène « étranger et inquiétant » identifié par Freud. »⁸⁶

La répétition et le doublement sont des caractéristiques essentielles du travail de Yokota. Comme l'explique Jean-Kenta Gauthier durant notre entretien :

« La dimension aléatoire dans le travail de Daisuke est importante. Par exemple, son travail c'est beaucoup de couches, se sont des superpositions de couches, des couches au sens littéral et des couches au sens plus figural. Je dirais qu'une des manières de procéder de Daisuke assez fondamentale dans son travail, c'est qu'il a une archive d'images. Il a une archive de photographies qu'il a réalisées, il y a peut-être 100 000 photographies dedans, je n'en sais rien, qu'il a réalisées au cours des années, il continue de photographier, et ces images là, c'est sa base de données, c'est sa matrice. Dans ses projets, souvent le projet précédent donne naissance au projet d'après, c'est-à-dire qu'il y a une vraie progression dans son travail. [...] Ensuite, quand on parle

86 Mark Fisher, *Par-delà étrange et familier: le bizarre et l'omineux*. Marseille: Éditions Sans soleil, 2024. p. 21.

d'accidents, par exemple, Daisuke part souvent de photographies, qu'il rephotographie, qu'il rephotographie, qu'il rephotographie, qu'il rephotographie. »⁸⁷

Chaque double, chaque image que Yokota re photographie contient une perte, ou une différence avec la matrice originale, par l'incorporation de l'aléatoire et de l'accident pendant ses gestes de répétition et de doublement d'une image ou d'un projet. La plupart de ses images et de ses projets sont issus de la même matrice mais ne lui sont pas fidèles. Rien de plus bizarre et inquiétant : la question de « l'en-dehors », de l'altérité, est donc centrale dans son travail. L'exemple le plus frappant en ce sens sont les projets *Matter Wax* (fig.25) et *Inversion* (fig.26):

« Daisuke a fait une série de livres sous le titre de *Matter Wax* sur un papier translucide, c'est-à-dire qu'il laisse passer la lumière. Il a imprimé sur les deux faces des images qui proviennent de ses archives. Parfois en noir et blanc, parfois en couleur. Il a ensuite enduit ces feuilles de cire, d'où le *Wax*. Il les a chauffées ensuite avec un fer à repasser. Avec la chaleur, le papier, le pigment et la cire fusionnent. Se modifient aussi, de sorte que les images changent vraiment. Avant de rassembler ses pages pour faire une vingtaine de livres, en les reliant, il a utilisé ses feuilles comme des négatifs. À l'échelle une par contact, il a réalisé des tirages. Les tirages sont la superposition, comme des couches, du recto et du verso de la page. Parfois on arrive encore à déceler des éléments qu'on interprète de manière figurative. Parfois la superposition fait qu'on n'arrive plus à tout lire. Ces tirages, il en a fait des solarisations. C'est ce qui s'appelle *Inversion*. C'est la série des *Inversion* en noir et blanc. »⁸⁸

Il y a ici en plus d'un dédoublement accidenté des images du projet *Matter Wax* vers *Inversion* un changement de format. Un projet d'édition mute en installation. Yokota construit son œuvre à partir d'une archive monstrueuse qu'il photographie, rephotographie, altère, superpose, brûle parfois. Ce geste n'est pas celui d'un conservateur, mais d'un alchimiste travaillant avec des résidus. Ses procédés rappellent les expériences de laboratoire : développement de négatifs dans de l'eau trop chaude, solarisations couleur (une première dans l'histoire du médium), fusion

87 Angel Pandiella. *op.cit*, [Annexe 2]

88 Angel Pandiella. *op.cit*, [Annexe 2]

de cire et de pigments sous l'effet de la chaleur. Chaque image est un palimpseste de couches successives, comme si Yokota cherchait à épuiser la photographie, à la pousser jusqu'à son point de rupture, là où elle bascule dans l'informe.

Figure 25: YOKOTA Daisuke, Matter (waked), 2014

*Figure 26: YOKOTA Daisuke , Inversion, Circulation
[Gauthier, Kauter, Nagasawa], Paris, 2015, vue
d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier*

*Figure 27: YOKOTA Daisuke, Untitled (5),
Inversion, 2015, Inversions solarisation sur
papier baryté, Image : 35,6x27,9 cm /
Papier : 35,6x27,9 cm*

b. Un matérialisme radical

Figure 28: YOKOTA Daisuke, Mortuary, Chimigramme, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition © Jean-Kenta Gauthier

Le corpus de Yokota dessine une trajectoire révélatrice : des premières images photographiques figurant des corps et des paysages urbains, on glisse progressivement vers ces manifestations récentes de pure matière photographique – dont *Mortuary* (fig.28) constitue l'aboutissement. Ce processus d'érosion progressive met à nu les limites constitutives de la photographie, la poussant jusqu'à ce point de bascule où elle cesse d'être image pour devenir résidu, matière travaillée par des éléments chimiques en dehors des normes photographiques – eau bouillante et soufre entre autres.

Mortuary, avec ses rouleaux photosensibles soumis au soufre, à l'eau bouillante et autres substances chimiques, marque l'effacement ultime de l'image. Ce qui subsiste n'est plus qu'une trace - l'image photographique comme spectre absent de son propre support, présence absente plus inquiétante que toute représentation. Yokota

s'inscrit ici dans la lignée d'un Daido Moriyama, explorant les marges du médium photographique. Son approche relève d'un empirisme radical : ses "erreurs" (négatifs brûlés, surimpressions chaotiques, développements sabotés) ne commentent pas la photographie - elles en révèlent la vérité cachée, son « bas-matérialisme ». Comme le note Jean-Kenta Gauthier, Yokota ne dialectise pas le médium à la manière de certains photographes conceptuels ou expérimentaux ; il le soumet à des forces matérielles (chaleur, temps, réactions chimiques) qui le transforment de l'intérieur, produisant une photographie en perpétuelle fuite de sa propre définition. Cet empirisme débridé conduit parfois à des "innovations" techniques, mais la rationalité expérimentale intéresse peu Yokota. Son galeriste le souligne : « On n'a pas d'autres exemples dans l'histoire de la photographie de solarisation couleur (fig.29) Comme s'il avait inventé quelque chose sans chercher à l'inventer. »⁸⁹

Ces explorations techniques anarchiques ne visent aucune systématisation - elles constituent les moyens désordonnés d'atteindre ce "monde flottant" qui hante son œuvre. Dans le champ de la photographie abstraite, Yokota incarne la catégorie "impulsive" décrite dans *Shape of Light - 100 Years of Photography and Abstract Art*:

« Si l'on applique cette distinction simplifiée à la photographie abstraite, on peut distinguer une photographie « rationnelle », qui construit, compose et met en scène l'abstraction soit à partir de la réalité (par l'intervention de l'objectif en créant des gros plans, des vues en plongée et en contre-plongée) soit en chambre noire (certains photogrammes) ; et une photographie « impulsive », qui laisse plus de place au hasard, à la poésie ou au spirituel, soit lors de la prise de vue, soit à travers diverses expérimentations. »⁹⁰

89 Angel Pandiella. *op.cit.* [Annexe 2]

90 Simon Baker, Emmanuelle de L'Écotais. *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*. London: Tate Publishing, 2018, p. 14.

Figure 29: YOKOTA Daisuke, Inversion Type C, 2019, Solarisation couleur, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Chez Yokota, l'abstraction n'est jamais un projet délibéré, mais toujours l'effet secondaire d'une pratique qui creuse inlassablement les failles matérielles du médium photographique- jusqu'à ce que l'image, épuisée, révèle son noyau de négativité pure. Dans un monde où les images se dématérialisent, Yokota agit avec violence : la photographie est d'abord une substance – quelque chose qui coule, se fige, se craquelle. Son œuvre ne représente pas le monde : elle en est le symptôme étrange et angoissant d'une aliénation commune.

Le caractère ominieux du travail de Yokota trouve son expression la plus aboutie dans *Mortuary*. Plusieurs mètres de rouleaux de papier photosensible, destinés à accueillir des images, ne présentent que des traces chimiques - une ruine photographique. On pourrait même dire qu'il s'agit littéralement de « papier ruiné » : « Un exemple du second mode d'omineux (l'échec de la présence) est l'impression de l'omineux relative aux ruines ou aux structures à l'abandon. »⁹¹. L'absence délibérée d'image crée une attente frustrée chez le spectateur - attente que Yokota manipule constamment, comme en témoignent ses projets *Matter* ou *Inversion*, mais qui atteint dans *Mortuary* une intensité particulière.

L'échelle monumentale de l'installation, dépassant la capacité d'appréhension d'un seul regard, évoque une dimension non humaine, celle qu'on associe habituellement aux monstres ou aux entités irréelles. Dans *Mortuary*, Daisuke Yokota intègre des lignes de basses profondes et continues, créant une vibration qui transforme l'espace en un corps résonant. L'expérience auditive vient renforcer l'expérience visuelle, ajoutant une présence ambiguë. Cette approche du son rejoint l'esthétique d'Aphex Twin (dont Yokota se réclame), où la basse constitue une entité autonome plutôt qu'un simple accompagnement. Les morceaux les plus sombres d'Aphex Twin (*Come to Daddy*, *Ventolin*) créent une atmosphère de *weird* (étrange) et *eerie* (omineux). Plus largement, Yokota assimile l'ensemble de sa pratique photographique à l'approche esthétique d'Aphex Twin.

91 Mark Fisher, *op.cit.*, p. 77.

Figure 30: YOKOTA Daisuke, *Mortuary*, Chimigramme, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Figure 31: YOKOTA Daisuke, *Mortuary*, Chimigramme, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Conçue pour littéralement "déborder" de son espace, l'œuvre suggère inexorablement des corps monstrueux en expansion. Un nouveau caractère émerge alors : celui du bizarre. Quelle est cette entité qui s'impose ainsi ? Cette installation dégoulinante ? Que signifie cette présence alors que les papiers ne montrent rien - ni image ni texte ? *Mortuary* est une œuvre qui convoque résolument « l'en-dehors ». Positionnée comme une forme postérieure à ses premières investigations où subsistait encore une certaine figuration, l'évolution du travail de Yokota peut être rapprochée des fictions de Lovecraft : les figures humaines et architecturales s'estompent progressivement pour ne laisser place qu'à de pures traces chimiques liquides, semblables au destin des personnages lovecraftiens :

« C'est la fascination qui est par-dessus tout le moteur de la fatalité dans les fictions lovecraftiennes, la fascination qui conduit ses personnages livresques vers la dissolution, la désintégration ou la dégénérescence que nous, ses lecteurs, voyons toujours arriver. »⁹²

De la conception spatiale aux propriétés matérielles, chaque élément concourt à établir une relation avec l'omineux et le bizarre. Yokota orchestre ici une expérience visuelle et auditive – *Mortuary* étant présenté avec des sons - qui trouble les frontières entre présence et absence, entre forme et informe. Pour conclure cette analyse de *Mortuary*, je souhaiterais évoquer une anecdote rapportée par Jean-Kenta Gauthier : l'un des rouleaux photographiques de Yokota (fig. 31) n'a pu être exposé en raison des risques de contamination des autres œuvres du musée. Gauthier explique :

« Il n'a pas pu le montrer pour des questions de conservation dans un musée. Mais sinon, toutes les photos avant, c'était des tests pour ce rouleau-là. Le rouleau n'a pas pu être montré parce qu'il était dans un grand musée. Et en fait, dans la composition, il y avait des éléments chimiques. Et pour des questions de conservation vis-à-vis des autres oeuvres dans le musée, c'était, selon eux, peut-être un peu problématique »⁹³

92 *Ibid.*, p. 29.

93 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 2].

L'informe, en tant que mode opératoire générateur d'antiformes, trouve un écho particulier dans cette anecdote. Daisuke Yokota produit des objets photographiques porteurs d'un potentiel de contamination – un matérialisme radical qui défie les conventions muséales.

*Figure 32: Capture d'écran sur le compte
instagram de l'artiste*

c. Les sens de lecture perturbés

L'intention de Daisuke Yokota est de perturber les modes de lecture des spectateurs. L'ensemble de ses interventions et processus techniques participe de cet objectif. Il cherche à créer un rapport « informe » aux images photographiques, où ses expérimentations visent à générer de nouveaux modes de lecture. Il ne s'agit pas de s'intéresser aux images pour ce qu'elles représentent, mais pour ce qu'elles sont. Cette approche se comprend aisément au regard de ses titres, qui évoquent souvent la matérialité des projets ou les traitements expérimentaux appliqués aux images : *Inversion, Matter Waxed, Matter Burn, Sediments*.

On observe ainsi chez Yokota un rapport particulier au langage, avec un objectif « en négatif » : créer des images ininterprétables, nier toute possibilité de langage photographique par la représentation. Jean-Kenta Gauthier, évoquant cette intention dans le travail de Yokota, prend pour exemple une personne incapable de lire des signes ou des lettres issus d'une langue qu'elle ne maîtrise pas :

« L'abstraction, c'est souvent une question d'interprétation. Daisuke, lui, parfois dit qu'il aimerait bien qu'on voit des photographies pour ce qu'elles sont, sans toujours interpréter la dimension figurative des objets, des éléments qu'on voit. [...] Si vous ne maîtrisez pas la langue, si vous ne connaissez pas le système d'écriture, ça devient des formes. [...] Daisuke au fond rêverait qu'on puisse voir des panneaux en alphabet quand on maîtrise l'alphabet en ne voyant que des formes. Dans son travail il y a une dimension qui est similaire. Et c'est la raison pour laquelle dans certains projets il ne respecte pas le sens de lecture. »⁹⁴

Chez Yokota, l'informe ne relève pas d'une simple esthétique de la décomposition matérielle. C'est une stratégie visant à court-circuiter notre besoin compulsif d'interprétation. Il instaure un rapport informe à la photographie - médium produisant des images chargées d'une exigence interprétative par son lien particulier au réel. Cette tension serait différente si Yokota employait des techniques comme le dessin

94 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 2].

ou la peinture. Il existe ici un décalage entre ce qu'on attend d'une photographie et ce qu'on voit.

En brouillant les repères temporels (est-ce le jour ou la nuit ?), en inversant les valeurs chromatiques, en présentant des images à l'envers ou en les réduisant à des matières brûlées, il crée un espace où la représentation vacille. Ses œuvres évoquent des hallucinations fiévreuses (intention qui l'a amené à créer *Mortuary*) - des visions résistant à la narration comme à la fixation du sens.

On retrouve chez Yokota, comme chez Thomas Hauser, une volonté de dérégler les chronologies. Chez Yokota cependant, cela ne se joue pas à l'échelle historique comme chez Hauser, mais à l'échelle du quotidien, entre jour et nuit. Des images prises de jour semblent représenter des scènes nocturnes. Durant notre entretien, Jean-Kenta Gauthier m'a confié que certaines images, bien que capturées de jour, paraissaient nocturnes. C'est d'ailleurs à travers le prisme de la nuit - celle des origines - que Léa Bismuth a exposé le travail de Daisuke Yokota dans sa série d'expositions organisée en lien avec les écrits de Georges Bataille. Elle a présenté la série *Inversion* (fig.26, fig.27) pour la partie *Intériorité* du cycle d'exposition du 8 octobre 2022 au 15 janvier 2023.

Organisée par Léa Bismuth, l'exposition *Intériorité* puisait son inspiration dans la *Somme athéologique* de Georges Bataille - cette trilogie composée de *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1944) et *Sur Nietzsche* (1945), écrite durant la Seconde Guerre mondiale. Bataille y élabore une philosophie du non-savoir, actant la mort de Dieu pour explorer une mystique sans transcendance. L'exposition transposait ces enjeux dans le champ artistique contemporain.

L'idée de non-savoir liée à la nuit, pensée par Bataille et Nietzsche, trouve une actualisation particulière dans la pratique photographique de Daisuke Yokota. La photographie, médium technique de la modernité poursuivant l'entreprise de connaissance universelle des Lumières, est utilisée par Yokota en contrepoint. Il était exposé aux côtés de Clément Cogitore, Marguerite Duras, Frédéric D. Oberland et du duo Pia Rondé-Fabien Saleil. L'ensemble des travaux présentés entretient un lien avec l'expérience de la nuit - expérience sensorielle liée au « non-savoir » mais aussi avec son rapport à l'origine des images, évoquée à travers les grottes de Lascaux. La pratique photographique de Yokota relève du non-savoir tout en convoquant paradoxalement l'expérience esthétique des premières images.

« Tout d'abord, le principe nocturne a partie liée avec les origines de l'œuvre d'art: Clément Cogitore se réfère aux grottes de Lascaux analysées par Bataille, pendant que Marguerite Duras fait l'éloge des mains négatives des grottes magdaléniennes. Cette nuit est donc une nuit des images, et l'art de la photographie possède peut-être, plus que tout autre, la capacité de révéler et d'obscurcir à la fois. Ainsi Pia Rondé et Fabien Saleil se jouent d'images en perpétuelles reconfigurations pendant que Daisuke Yokota atteint les limites de l'invisible. »⁹⁵

On peut également établir un parallèle entre la pratique de Daisuke Yokota et la conception de la parataxe que développe Theodor W. Adorno dans *Notes sur la littérature*. Pour lui, la parataxe constitue l'inverse de la syntaxe, s'opposant à l'ensemble des règles qui régissent la construction d'un langage. La parataxe présente par nature dans toute communication, l'ambiguïté relève de l'essence même du langage. Mais Adorno considère cette dimension comme devant être exacerbée : dans *Dialectique négative*, il fait de la parataxe une arme contre la raison instrumentale, une stratégie de résistance à l'aliénation langagière.

95 Léa Bismuth. *La traversée des inquiétudes*. Paris : Artpress2, n° 447, septembre 2017. p. 11.

L'œuvre de Daisuke Yokota incarne une pratique photographique radicale qui défie les conventions du médium. Entre alchimie matérielle et subversion des codes visuels, son travail explore les limites de la représentation, transformant la photographie en un champ d'expérimentation où l'image se dérobe sans cesse à elle-même. Par ses procédés de répétition, d'altération chimique et de décomposition, Yokota révèle l'inconscient matériel de la photographie – cette part informe et instable qui résiste à toute fixation du sens.

Ses œuvres, des séries *Matter* à *Mortuary*, opèrent comme des palimpsestes visuels où chaque couche superposée, chaque accident contrôlé, participe d'une archéologie de l'éphémère. En perturbant délibérément les modes de lecture, Yokota invite à une expérience sensorielle proche du « non-savoir » bataillien, où l'image n'est plus un reflet du réel mais une matière vivante, sujette aux métamorphoses. Ce rapport à la nuit, à l'origine obscure des images, le rapproche d'une esthétique de l'inquiétante étrangeté, où le familier bascule sans cesse dans l'étrange. Son œuvre, à la fois ruine et renaissance du médium, nous rappelle que la photographie n'est jamais neutre – elle est une substance en perpétuelle mutation, un symptôme des tensions qui traversent notre rapport au visible. Ainsi, entre aléa chimique et stratégie de l'informe, Daisuke Yokota ne capture pas le monde : il le désagrège.

3. Anne-Lise Broyer : Une mystique de l'apparition

a. Processus de révélation de l'image : de l'oeil à la main

Les travaux de Thomas Hauser et Daisuke Yokota donnent forme à des images en voie de disparition. C'est précisément ce qui en fait, dans le cadre de notre recherche, des photographes relevant d'un « négatif » de l'informe photographique — une esthétique de la dissolution plutôt que de la fixation. À l'inverse, le travail d'Anne-Lise Broyer, incarne un informe « positif », articulé autour de l'apparition de l'image, et non de la disparition. Là où Yokota et Hauser convoquent des pratiques négatives de l'image —, Broyer construit une pratique de la révélation, un univers où la photographie surgit.

Dans le documentaire *Anne-Lise Broyer, l'une dessine, l'autre photographie* qui suit la création de sa série *Le langage des fleurs* de 2021 à 2024 destinée au cabinet des estampes de la BnF, Anne-Lise évoque ce qui la fascine dans la photographie: « La mystique de l'apparition ». Cette série, présentée dans l'exposition *Epreuves de la matière* à la BnF, participe de cette mystique par l'étrangeté des représentations hybrides qu'elle produit entre dessin et photographie, plongeant le spectateur dans un état de perception trouble.

« L'usage du dessin qui ramifie ou recouvre l'image photographique la rattache à une forme d'artisanat où le travail de la main vient accorder un supplément d'âme à celui de l'œil et de l'appareil [...] Dans « Le Langage des fleurs », Anne-Lise Broyer s'inspire d'un texte de Georges Bataille paru en 1929 dans la revue Documents où l'auteur déclare que la fleur « symbole de l'amour » prend en définitive « l'odeur de la mort ». Dès lors, la photographe hybride l'image positive et négative d'un bouquet avec la pratique du dessin, afin de rappeler le primat de la matière sur la représentation. La référence à un autre art construit une interconicité au sens où Genette parle d'intertextualité: grâce au dessin, par

ses « images pensives», la photographie suggère au spectateur d'autres images qui se mêlent à celles contemplées. »⁹⁶

Figure 33: BROYER Anne-Lise, Le langage des fleurs, Le lys #3, Photographie et dessin à la mine de graphite

⁹⁶ *Héloïse Conésá, op.cit.*, p. 9.

Anne-Lise intègre différentes natures d'image dans ses projets - photographie, dessin à la mine de graphite (fig.34), gravure (fig.35)- Ce qui fait la particularité de son approche est l'incorporation d'images hybrides (fig.32). Ses images sont autant le produit d'une fabrication optique que haptique. Son processus photographique ne s'arrête pas uniquement au tirage, il se poursuit par d'autres moyens techniques, notamment le dessin. Sa réflexion sur la fixité de l'image s'ancre dans l'histoire technique de la photographie :

« Ce qui m'intéresse, c'est le processus de fabrique d'images. [...] Mais le tirage c'est toujours décevant pour moi, ben voilà, ça s'arrête. J'aime bien quand ça flotte, donc cet arrêt m'attriste beaucoup. Et puis, j'avais une pratique du dessin, et il y a toute cette histoire technique de l'invention de la photographie, le vocabulaire lié à cette histoire comme le « dessin photogénique ». Ce qui est intéressant dans cette histoire technique de la photographie, c'est qu'enregistrer une image, on a su le faire assez vite, c'était la fixer qui était compliquée [...] Et puis, une fois qu'on a su fixer l'image, l'histoire est moins intéressante dans la photographie, parce qu'en fait, il y a une langue qui s'arrête, on a trouvé le mot photographie et c'était terminé. Avant, c'était rétine, épreuve, ect. Il y avait toute une langue. C'était mouvant et émouvant dans les deux sens. C'était à la fois dans l'invention de la technique et du langage, c'était en cours. Il fallait définir les termes pour qualifier, expliquer les formules qu'on trouvait. Et moi, dans cette révélation, ce moment historique incertain je me suis dit, c'est la même chose pour moi. En revenant au dessin, en intervenant, en faisant des images qui évoluent tout le temps avec la lumière, et donc qui ne sont pas fixées, parce que l'image opère avec le spectateur par reflet. Et puis, ça rejoue la matière du Daguerrotypage, qui était positif, négatif. Ce dont parle Nicéphore Niepce, il fallait s'incliner pour voir l'image apparaître. »⁹⁷

Son projet *Leçons de Sainte-Victoire*, inspiré par Cézanne et Handke, explore la montagne Sainte-Victoire comme un motif impossible, produit d'une obsession passée du peintre. Par une technique hybride mêlant photographies et dessins au graphite sur tirages, le motif de la Sainte-Victoire vacille (fig.33). Lors d'un entretien dans son atelier, Anne-Lise m'a présenté une de ces images en cours de fabrication, évoquant le terme de « taches photographiques » pour décrire ces fragments

97 Angel Pandiella, Entretien autour de l'influence de Georges Bataille dans le travail photographique de Anne-Lise Broyer à son atelier à Paris, 7 mai 2025, [Annexe 3].

d'image. Au tirage, Anne-Lise masque la quasi-totalité de la surface du tirage pour ne sélectionner que certaines parties, qu'elle sous-révèle pour accentuer leur surgissement. Ces « taches » résultent ainsi d'un double processus – optique (l'agrandisseur) et haptique (le geste du masquage) -, avant d'être reliées par le dessin à la mine de graphite.

Figure 34: BROYER, Anne-Lise, Leçon de la Sainte-Victoire, dessin à la mine de graphite sur tirage argentique, 80X120 cm

Comme dans *Le langage des fleurs*, l'intégration du dessin produit une hybridation qui brouille les frontières de la représentation. Bien que Anne-Lise s'autorise à « halluciner » le réel – ajoutant des pétales ou des feuilles entièrement dessinées dans *Le langage des fleurs* –, ses interventions suivent généralement la trajectoire du visible. L'hybridation ne vise pas à nier le réel, mais à l'accentuer, à le rendre étrange par un trouble perceptif qui opère en « positif ». En amplifiant les détails et reflets, elle atteint une alchimie entre représentation et matière – où la matière ne supplante jamais l'image et inversement, contrairement aux oeuvres de Yokota ou Hauser - entre photographie et dessin, s'approchant ainsi d'une « mystique de la révélation » qui traverse son œuvre.

En ressuscitant les incertitudes techniques des origines photographiques, Broyer fait vaciller la distinction entre fixation et apparition, entre trace et hallucination. Son travail apparaît comme une contre-histoire matérialiste de la photographie, où le médium retrouve son aura primitive de « dessin photogénique » - cette image qui nous apparaît comme par magie. Anne-Lise Broyer se positionne ainsi en artiste réinvestissant les qualités matérielles et auratiques des premières images photographiques, s'inscrivant dans cette histoire des surgissements photographiques que Peter Geimer a explorée :

« Dès ses débuts – et même déjà avant son commencement « véritable », comme l'a montré le premier chapitre- l'histoire de la photographie a été hantée par une histoire des perturbations, accidents et hasards. Ce qui vers 1830 est devenu image photographique, conformément à la narration historique classique, autrement dit une image intentionnelle, reproduisant la réalité et susceptible d'être fixée, avait auparavant déjà existé de manière fragmentaire, comme trace involontaire, non mimétique et éphémère. Même après l'établissement et la stabilisation de la photographie au début du XIX ème siècle, ce potentiel de résistance est resté. Depuis, chaque nouveau procédé photographique a généré des formes nouvelles et spécifiques de perturbation. »⁹⁸

98 Peter Geimer, *op.cit.*, p. 126.

b. Processus de révélation de l'image : dessiner la photographie, faire empreinte

Anne-Lise Broyer réinvestit des formes d'images photographique primitives parfois sans même recourir à l'appareil photographique, comme dans son projet *Regards de l'égaré* ou ce qu'il reste de photographique est le support de son dessin, qui est un papier argentique uniquement fixé (fig.34). Le paysage marin étant uniquement produit par dessin à la mine de graphite. La représentation est réalisée par accumulation de matière graphite sensible au reflet de la lumière. Selon la position du spectateur, ce paysage peut se lire en positif ou en négatif :

« En revenant au dessin, en intervenant, en faisant des images qui évoluent tout le temps avec la lumière, et donc qui ne sont pas fixées, parce que l'image opère avec le spectateur par reflet. Et puis, ça rejoue la matière du Daguerrotypage, qui était positif, négatif. Ce dont parle Nicéphore Niepce, il fallait s'incliner pour voir l'image apparaître. »⁹⁹.

Ainsi Anne-Lise investit la question du photographique sans même passer par ses techniques optiques conventionnelles. Dans cette fluidité où dans son corpus coexistent différentes natures d'image parfois au sein d'un même projet. Elle semble créer un pont entre l'oeil et la main, remettant en question les paradigmes traditionnels entre « production » et « reproduction », « formalisme » et « réalisme ».

Ces problématiques sont également au coeur des recherches théoriques et pratiques de Daphné Nan Le Sergent, qui les a explorées lors d'une conférence intitulé *De l'oeil à la main, savoir-faire critique à l'heure de l'IA* pendant la journée d'étude *Horizons de la photographie expérimentale* à l'Université Paris 8. Daphné y a convoqué les modalités et qualités attribuées au regard optique et haptique, éléments centraux dans les images d'Anne-Lise.

99 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 3].

Les images d'Anne-Lise mobilisent simultanément pour le spectateur les modalités du regard optique, lié à la perspective et conditionné par le point de vu de l'opérateur et celle du regard haptique, où prévalent les mouvements du regard et les textures visuelles. Les modalités optiques participent du domaine de la connaissance: elles permettent d'identifier des formes, de reconnaître des référents. L'image y est appréhendée comme information. Le regard haptique participe d'un univers sensoriel où le motif au se dissout au profit d'une émergence des formes. Pour étayer théoriquement les modalités haptiques, Daphné Nan Le Sergent a convoqué durant la conférence la notion du « Déjà éprouvé » issue de la pensée de Merleau-Ponty, évoquant une phénoménologie des formes saturées de qualités sensorielles, où la forme n'est plus seulement éprouvée du côté du visible, mais du ressenti.

L'informe photographique chez Anne-Lise se manifeste ainsi d'une manière plus subtile que chez Hauser et Yokota, dans cet espace intermédiaire où les images oscillent entre optique et haptique sans jamais se donner totalement à l'un ou à l'autre régime.

Dans *La maladie du sens*, projet centré sur Mallarmé, Anne-Lise mobilise à nouveau une pluralité de nature d'image. Pour cette série, elle a réalisé des gravures en aquatinte qui viennent parfois se superposer à des images photographiques, et parfois fonctionnent comme des images autonomes (fig.35). Ces aquatintes activent la question de l'empreinte — explorée dans la seconde partie de notre étude — puisque les plaques de gravure ont été creusées par les mouvements des courants de la Seine. L'image produite n'est autre que l'empreinte des mouvements du lit du fleuve.

Ce geste de création d'empreinte sans recours direct à la photographie révèle l'importance du geste primaire de « faire image » dans le travail d'Anne-Lise., comme l'explique Georges Didi-Huberman dans le catalogue de l'exposition *L'empreinte*, l'histoire de l'empreinte est fondatrice de notions comme le signe, la trace, l'image, la

ressemblance, la généalogie et donc d'une certaine manière fondatrice de l'histoire de la photographie.

Figure 35: BROYER, Anne-Lise, Regards de l'égaré, dessin à la mine graphite sur papier photographique fixé à blanc, 2023, 80x120 cm

*Figure 36: BROYER, Anne-Lise, La maladie
du sens, gravure aquatinte, 2023, 80x120 cm*

c. L'oeuvre littéraire de Bataille : Sans lire je ne vois rien

Anne-Lise Broyer conçoit la photographie comme une expérience littéraire traduite en image. Sa pratique photographique est le résultat d'une construction d'un regard par la lecture. Délibérément hybride, comme on a pu l'analyser, son travail part du visible pour traduire une mémoire textuelle en langage visuel, comme elle l'expliquait durant notre entretien :

« C'est vrai que je dis toujours que sans lire, je ne vois rien. En fait, c'est un désir d'écriture au départ. La photographie, elle vient de là. J'ai en revanche une difficulté à écrire, une appréhension. J'ai décidé d'utiliser une autre langue qui serait la langue de l'œil. Mais de l'utiliser de la même manière qu'un écrivain manipule les mots. Moi, je manipule les images. Dans la fabrique aussi, parce que j'essaye de trouver une traduction. On est dans une sorte d'équivalence. C'est comme si j'ai la langue des mots, que je comprends, que je lis comme l'univers de Georges Bataille, ou d'autres écrivains. Ce langage littéraire je le traduis comme si je devais le traduire en anglais, mais là, c'est la langue de l'œil. Donc, c'est compliqué, j'utilise aussi les figures de style. À chaque fois, ça déplace mon geste parce que je l'adapte. »¹⁰⁰

Chaque série fonctionne comme une référence, une équivalence à des auteurs et à leurs œuvres littéraires: *Leçon de la Sainte-Victoire* autour de Peter Handlke, *Regards de l'égaré* autour de Marguerite Duras ou encore *La maladie du sens* autour de Stéphane Mallarmé. Pour Anne-Lise, l'image advient d'abord mentalement lors de ses lectures, qu'elle « cherche », « révèle » dans le réel par l'outil photographique.

L'ensemble de l'oeuvre écrite de Bataille constitue l'une des fondations de sa pratique. Elle a consacré plusieurs projets qui renvoient directement à ses textes, *Journal de l'oeil (les globes oculaires)* édité en 2019 aux éditions Loco puis *Le langage des fleurs* qui est un projet en cours.

100 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 3].

Le *Journal de l'oeil* (2019) d'Anne-Lise se présente comme un essai visuel de l'oeuvre de Bataille. Ce livre associe les photographies de Anne-Lise à des textes de Léa Bismuth, Bertrand Schmitt, Muriel Pic, Yannick Haenel et Mathilde Girard. Les images y sont montées selon un principe hétérogène, bien que chaque image entretienne un rapport étroit vis-à-vis de l'oeuvre et de la biographie de Bataille. Le montage laisse une place autonome à chaque photographie, ménageant des écarts qui constituent un récit visuel en équivalence avec la pensée de Bataille, plutôt qu'une narration documentaire sur sa vie. Le montage de *Journal de l'oeil* s'articule autour de répétitions formelles, de motifs récurrents de l'iconographie Bataillienne (*Documents* et autres écrits) qui en rythment la structure visuelle : l'oeil, la fente, des images qui se délitent, des brisures, des objets en cours de destruction (fig.36, fig.37, fig.38).

Figure 37: BROYER, Anne-Lise, Journal de l'oeil, 2019, à gauche New York - 2012, à droite Brooklyn - 2012

*Figure 38: BROYER, Anne-Lise, Journal de l'oeil, 2019, Massais chez
André S. Labarthe - 2002*

Figure 39: BROYER, Anne-Lise, Journal de l'oeil, 2019, Paris, Rue Ramey - 2019

Bien que la pratique d'Anne-Lise s'étende désormais aux expositions, Anne-Lise reste profondément une photographe ancrée dans la réalisation de livres photographiques. La question du montage y est centrale, nourrie par des références au cinéma de la Nouvelle Vague et à des photographes comme Bernard Plossu, Robert Frank ou Denis Roche. Le lien entre l'informe de Bataille et la nouvelle vague repose sur une subversion partagée des hiérarchies esthétiques, matérialisée par un montage hétérogène qui déstabilise les structures narratives et multiplie les régimes d'images.

« Donc, je travaille ainsi, c'est une connaissance très aiguë de l'oeuvre entière des certains auteurs; je lis beaucoup. Ensuite je suis dans une espèce de tourné-monté, j'emprunte certains gestes au cinéma, le montage est très important. Donc oui, il y a ce que tu ramena à l'informe, c'est-à-dire de casser les hiérarchies, les classements, qui semble « plus naturelles ». C'est vrai que ma manière de monter les images, je suis un peu dans l'opposition, je fais des « cuts », mais parfois, il y a des agencements très fluides aussi. C'est des variations, c'est pour le coup emprunté au cinéma, le montage, le rythme, le cut, le plan-séquence. »¹⁰¹

L'influence de Robert Frank - également évoquée par Thomas Hauser durant notre entretien - dans le cadre de cette recherche, n'est pas surprenante. Arnaud Claass, dans son *Essai sur Robert Frank*, rapproche la qualité des images Frank de celle d'empreinte par contact, faisant passer la dimension matérielle au premier plan des images, la dimension iconique étant laissée au second plan :

« On sait que Rosalind Krauss s'est beaucoup intéressée à des travaux fondés sur l'empreinte par contact, comme ceux de Michelle Stuart, à base de papiers frottés avec de la terre ou du graphite. Elle était fascinée par la valeur qu'ils donnent à la proximité immédiate de l'indice engendré, grâce à la simplicité de sa causalité physique directe. L'auto-imitation spontanée des formes était alors à la fois le principe même et le mode de production de l'oeuvre. Ainsi l'adhérence matérielle, la valeur de l'indice, faisaient-elles passer au second plan la dimension de *l'icone*, avec toutes ses charges symboliques. Or d'une certaine manière, les photographies, les images filmiques et les assemblages de Frank semblent découler eux aussi d'une adhérence sidérante avec

101 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 3].

leurs motifs : certes pas une adhérence obtenue par le contact direct (au sens des empreintes) mais en quelque sorte par la distance même induite par l'objectif de l'appareil : littéralement comme si cet œil fait de verre poli était doué d'un *toucher*»¹⁰²

Dans le cadre du prix Niépce, Anne-Lise prépare une édition avec les éditions du Jeu de Paume dans laquelle elle mélange toutes ses séries, opérant un remontage de l'ensemble de son corpus, des images de 1996 à 2025. Elle pousse ainsi plus loin encore l'idée d'un montage hétérogène, remettant en mouvement et en question ses propres images. Cette relation fluide et libre aux images prolonge les pratiques iconographiques liées à l'*informe* bataillien. Démarche centrale chez nos deux premiers cas d'étude (Yokota, Hauser) et aussi chez Robert Frank. Ce dernier, dès 1971 avec *The Lines of My Hand*, avait lui-même expérimenté un remontage radical de son œuvre :

« On sait que dans l'immense aventure éditoriale menant des *Américains* à *The lines of My Hand*, de *Black White and Things* à *Story Lines* ou à *Flamingo*, la production de Frank n'a cessé de se revisiter elle-même. Elle fait migrer les images de livre en livre, modifie leur contexte narratif, les éclaire par le voisinage d'éléments visuels nouveaux, les permute, rétrécit ou élargit les intervalles qui les séparent. »¹⁰³

Anne-Lise Broyer ne se contente pas de réinterpréter Bataille – elle en actualise les idées formelles, poursuivant l'*informe* en méthode opératoire. Son travail ne relève ni de l'illustration, ni de l'hommage, mais d'une expérience active où la littérature devient visuelle. En déstabilisant les hiérarchies entre texte et image, en pratiquant le montage comme un acte de perturbation narrative, elle rejoint Frank, Hauser et Yokota dans leur refus de l'œuvre close. ; *The Lines of My Han* de Frank n'est pas un hasard dans cette généalogie : comme Frank, Anne-Lise comprend que toute photographie est un chantier, un matériau toujours susceptible d'être démonté, réassemblé, déclassé. Déstabilisant même les éditeurs du Jeu de Paume pour sa

102 Arnaud Claass, *Essai sur Robert Frank*, Trézélan: Filigranes éditions, 2018, p. 139.

103 *Ibid.*, p. 36.

prochaine édition, en modifiant les légendes de certaines images par rapport à leur projet d'origine.

« C'est publié par le Jeu de Paume, et parfois ils ont été étonnés que je change des légendes, que certaines légendes d'image du *Journal de l'œil* ne soient pas les mêmes que dans la nouvelle édition.[...] Je mets juste quelques informations, on n'est pas dans une recherche liée à Bataille, et donc, ça les surprenait « Mais enfin, une image ne peut pas changer de légende ». Pour moi une image peut changer de légende. »¹⁰⁴

Pour conclure, chez Anne-Lise Broyer, l'image ne se capture pas, elle advient. À travers sa « mystique de l'apparition », Anne-Lise réactive une photographie des origines, où le médium retrouve sa dimension de dessin photogénique, cette image qui hésite encore entre appréhension optique ou haptique. En réactivant dans son travail ce moment historique où la photographie hésitait encore entre science et magie, Broyer ne célèbre pas le passé. Elle démontre au contraire que le médium porte en lui une puissance d'indétermination. Ses images ne sont ni fixes ni instables, mais en état de révélation permanente. Ainsi, contre l'idée d'une photographie comme enregistrement du réel, Broyer propose une vision plus troublante : celle d'un médium qui ne cesserait jamais d'apparaître. Dans cette économie visuelle où lire précède voir, où la main prolonge l'œil.

104 Angel Pandiella, *op.cit.*, [Annexe 3]

Conclusion

Ce mémoire a exploré la notion de l'informe dans la photographie contemporaine, en interrogeant les conditions esthétiques et matérielles des œuvres qui s'en réclament ou qui en actualisent les principes. À travers une analyse historique, théorique et pratique, nous avons montré comment l'informe, tel que défini par Georges Bataille et réinterprété par des penseurs comme Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois et Georges Didi-Huberman, opère comme un outil de déclasserment et de subversion des normes établies. Appliqué à la photographie, l'informe se manifeste par des pratiques qui remettent en question les limites du médium, que ce soit par la dégradation matérielle, l'hybridation des techniques ou la perturbation des modes de représentation.

La photographie envisagée sous le prisme de l'informe ne consiste ni totalement à enregistrer des images ni à en fabriquer. C'est un aller-retour entre les deux. Comme le souligne Marc Lenot dans sa définition de la photographie expérimentale par rapport à la photographie abstraite : la qualité d'abstraction d'un résultat n'est pas une condition de la photo expérimentale. La qualité réside surtout dans un décalage du processus de fabrication - autrement dit penser le processus photo par l'informe.

Mais comment définir plus précisément une photographie contemporaine de l'informe au regard de la photographie expérimentale ? Peut-être en ajoutant à l'idée d'un décalage dans le processus photographique une certaine tendance à produire des formes qui vont vers l'altération et la dégradation. Comme l'ont montré les différents exemples explorés dans ce mémoire, les images, objets, agencements d'images et de matériaux tendent à des formes qui renvoient à des notions comme celles de disparition, de destruction, de précarité. C'est peut-être aussi laisser parfois le processus d'expérimentation produire des formes qui ne font plus du tout référence à la photographie et de son histoire comme les *Photo-Fry* de Gordon Matta-Clark

Les trois artistes étudiés — Thomas Hauser, Daisuke Yokota et Anne-Lise Broyer — incarnent des approches distinctes mais complémentaires de l'informe photographique. Ces pratiques témoignent d'une volonté commune de dépasser les cadres traditionnels de la photographie, que ce soit en attaquant ses dispositifs techniques, en jouant avec ses propriétés chimiques ou en réactivant ses dimensions artisanales et littéraires. Elles s'inscrivent dans une lignée critique qui remonte aux avant-gardes historiques et de l'hybridation entre photographie et art moderne. En définitive, ce mémoire souligne que l'informe photographique n'est pas une esthétique figée, mais une opération dynamique qui questionne les fondements mêmes du médium. Il invite à repenser la photographie non plus comme un simple outil de reproduction du réel, mais comme un champ d'expérimentation où la matière, le geste et l'accident jouent un rôle central.

Je suis conscient que le défaut de cette recherche est le même que celui souligné pour l'exposition *L'Informe : Mode d'emploi*. J'ai appliqué l'informe à une analyse restreinte portant uniquement sur des enjeux esthétiques dans le milieu de la photographie et de l'art, alors que nous évoluons dans un contexte politique français en voie de fascisation, marqué par l'impérialisme débridé des pays du Nord envers les pays du Sud et par des génocides que l'on peine à nommer comme tels - et donc à sanctionner. L'informe historique, comme évoqué en première partie, était pourtant lié à une pensée politique radicale. L'exemple de la FIARI (Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant), créée à l'initiative d'André Breton et Léon Trotsky à la fin des années 1930 et à laquelle certains membres de l'équipe de *Documents* ont participé, en témoigne.

Houria Bouteldja, militante décoloniale et fondatrice du PIR (Parti des Indigènes de la République, créé en 2005), cite aujourd'hui dans ses livres des écrits de ces figures surréalistes. Dans son livre *Beaufs et Barbares Le pari du nous*¹⁰⁵, elle ouvre son chapitre à propos de L'état Racial par la réponse que font les surréalistes à M.Paul Claudel le 1^{er} Juillet 1925. Elle ouvre son chapitre sur l'État racial par la réponse que

105 Houria Bouteldja, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris: La Fabrique éditions, 2023

les surréalistes ont faite à M. Paul Claudel le 1er juillet 1925. Les surréalistes l'attaquent sur ses positions politiques, largement en faveur des colonies françaises, et sur sa vision d'une « mission civilisatrice française »¹⁰⁶.

Cette critique trouve un écho particulier en France où plus que jamais la question de forme artistique politique est posée. La question d'un art politique et révolutionnaire est remise en avant à travers des figures littéraires comme Sandra Lucbert ou Louisa Yousfi. L'année dernière Philomène Troullier militante chez Révolution Permanente a réalisé une recherche sur la FIARI, intitulée *Défendre un art politique dans la France des années 1930 – L'expérience de la section française de la fédération internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant*. Philomène ouvre son mémoire en introduction sur un constat similaire:

« La thématique de la « littérature politique » a dominé la « petite rentrée littéraire » en France, en janvier 2024. Parmi les publications notables, on compte Défaire voir de Sandra Lucbert, l'ouvrage collectif *Contre la littérature politique* publié aux éditions La Fabrique ou encore *Littérature et révolution* de Kaoutar Harchi et Joseph Andras. Ces publications cherchent à articuler politique et création artistique. La politique y est entendue au sens de l'engagement de son auteur ou autrice et elle est pensée comme intrinsèquement liée à l'exploration esthétique. »¹⁰⁷

L'informe historique, porté par *Documents*, avait pour mission d'articuler politique et création. Georges Bataille partageait cette ambition d'articuler politique et exploration esthétique. A mon sens, cet informe se retrouve aujourd'hui incarné chez des figures comme Louisa Yousfi ou Sandra Lucbert. J'invite également les lecteurs à consulter la recherche de Philomène pour approfondir l'histoire de la FIARI.

106 « Pour poursuivre sur la déconstruction du mythe civilisateur voir le premier chapitre de Houria : L'état Racial intégral ou le pessimisme de la raison »
Ibid.

107 Philomène Troullier, *Défendre un art politique dans la France des années 1930- L'expérience de la section française de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI)*. Université Paris Cité - Faculté Société & Humanités UFR Lettres, Art, Cinéma Master Lettres et Humanités Parcours Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2024. p. 4.

PARTIE PRATIQUE

“La beauté d'une ville est proportionnelle à son horreur. Victor Hugo localisa ainsi la conscience de Paris non dans ses monuments les plus élevés mais dans ce lieu sans secret que sont les égouts. C'est à ce titre que Paris, véritable Luna Park du 19e siècle dans lequel coagula les fantômes de la modernité, transforma la violence en spectacle, le morbide en loisir et l'adrénaline en vertu cardinale. La machine de mort imminente pensée pour la tour Eiffel, l'asile dédié au plaisir phallique sur la butte Montmartre, ou le théâtre Grand Guignol dédié à la mise en scène du gore ont été pour le meilleur et pour le pire les divertissements qui firent de Paris la capitale de l'Entertainment de la fin-de-siècle.”

Pierre-Alexandre Mateos et Charles Teyssou à propos du projet Paris Orbital

« Le malheur est dans le béton, le bonheur est dans le pré »

Booba, *Comme les autres*

La partie pratique s'est construite dans le prolongement du projet *Architecture Incertaine*, présenté lors de l'exposition collective *Vert-De-Gris* au 6B du 12 au 15 décembre 2024. *Architecture Incertaine* prenait la forme d'un ensemble hétérogène, composé d'agencements de matériaux bruts et d'images photographiques prélevées dans l'espace urbain (fig.40). Ma pratique étant basée sur l'arpentage d'espaces urbains et sur le glanage, d'images ou d'objets.

A travers cette installation, j'explorais la matérialité des restes et déchets de la ville. L'ensemble se place ainsi dans un interstice où destruction et construction coexistent. Les images photographiques déplacées parfois sur des matériaux glanés, sont re-travaillées avec diverses techniques – sérigraphie, solarisation - pour qu'elles se placent aussi dans cet interstice, qu'elles deviennent des résidus de visibilité (fig.40. fig.41).

Dans ce projet j'ai pu poser certains principes qui se retrouvent dans cette partie pratique, le titre global de la PPM reste *Architecture Incertaine*. L'ensemble des images, objets, vidéos produites durant ce travail de recherche et création est réfléchi pour intégrer l'ensemble présenté au 6B. Ce principe qui consiste à considérer son corpus d'images ou d'objets sans classement préalable, comme un tout dans lequel on peut venir piocher, est une approche que je souhaite appliquer à mon travail. Un principe largement inspiré des pratiques de Daisuke Yokota et Thomas Hauser. Je ne pense pas en série, en projet ou en terrain d'enquête. Chaque image, chaque objet ou vidéo produit est un élément en suspens, susceptible d'être présenté ou exposé plus tard, en dialogue avec d'autres. Je refuse de dire : « *J'ai travaillé sur tel sujet, voilà, ma série est terminée, regardez.* ». Cette manière de concevoir la photographie m'est totalement étrangère.

La conception de cette partie pratique s'est donc faite sur la base de *Architecture Incertaine* qui m'a permis de définir un vocabulaire esthétique et plastique. Mon intention dans cette PPM a été de poursuivre l'expérimentation photographique à travers de nouveaux procédés et matériaux, transfert d'images au médium acrylique sur porte blindée (fig.47), coulure de cyanotype sur BA13 et carton (fig.52, fig.55, fig.56, fig.58, fig.59). L'incorporation d'une pratique plus « sculpturale » a également été expérimentée dans cette PPM, avec la fabrication de deux dalles en béton dont une a été coulée avec des tirages photographiques à sa surface (fig.48, 49).

La question de la ville est encore au centre de cette recherche, envisagée à travers son prisme matériel et culturel. Ma pratique est basée sur un regard que je porte sur la ville par le prisme de l'informe. La ville est un espace où se croisent et s'entrelacent ce qu'elle produit d'usager et de vivant, ses structures et bâtiments sont éphémères et portent en eux les traces de ce caractère. Que cela soit des traces matérielles comme des fissures (fig.45, fig.60) ou des spectres de graffitis sur les murs du Louvre (fig.48, fig.49, fig.51). Ou des images symboliques du pouvoir architectural qui s'écoulent sur des ruines (*Chaque monument est une tragédie* - fig.52, fig.55, fig.56, fig.58, fig.59). J'essaye de composer des architectures de la ruine.

Architecture incertaine interroge la ville comme palimpseste, où se superposent les strates du pouvoir, de la mémoire et des résistances. Ce projet protéiforme - mêlant vidéo, photographie, installation et transferts d'images - explore les failles des structures matérielles et symboliques qui nous entourent. Inspiré par la pensée de Georges Bataille sur l'architecture et les réflexions de Jean-Christophe Bailly sur les monuments involontaires, il révèle comment les marges, les interstices et les ruines contemporaines réécrivent secrètement le récit urbain. *Architecture incertaine* ne documente pas la ville : elle en révèle les lignes de fracture.

Pour cette partie pratique j'ai incorporé des références culturelles plus précises liées à la musique comme dans le projet *Green-Room – La maison de Gavroche* (fig.43,

fig.44). Ainsi qu'une exploration des représentations et des symboles de nos mythologies contemporaines – L'éléphant de la Bastille, le grand bâtisseur – dans *Chaque monument est une tragédie* (fig.52, fig.55, fig.56, fig.58, fig.59)

L'éléphant de la Bastille (fig.54) projet napoléonien devenu dans le roman de Victor Hugo, *Les misérables*, la maison de Gavroche, coexiste dans l'installation au regard de la vidéo *Green-Room – La maison de gavroche* représentant une foule de jeunes dans un concert. L'éléphant de la Bastille monument symbolisant le pouvoir impérial existe dans cette installation comme représentation s'écoulant en ruine, au même titre que la représentation de la figure du grand bâtisseur et d'une maquette d'un bâtiment pouvant s'apparenter à un bâtiment administratif, une église ou une usine. *Spectres* composé de deux dalles de béton qui viennent figer une série de photos représentant des spectres de graffitis sur les murs du musée du Louvre, ou l'armature même de la dalle

Toutes cette recherche m'amène à tisser des liens entre diverses références culturelles, ancrées dans le contemporain, et également dans le passé. J'essaye de faire cohabiter un regard matérialiste et idéaliste (transcendance – immanence - alchimie) sur la ville. Il y a un fort rapport à la nostalgie dans mon travail, comme un moteur pour aller chercher des éléments culturels du passé, comme des musiques (*Green Room*) ou des images (Éléphant de la Bastille – Figure statutaire du grand bâtisseur – maquette d'un bâtiment passé). Nostalgie qui me pousse aussi à traiter des images avec une esthétique de l'informe. Le motif de la coulure, de la fissure est un motif qui revient dans l'ensemble de la proposition. Du projet *Chaque monument est une tragédie* mais aussi à travers des images de *Mur, Rue, Sol*. Des éléments visuels qu'on peut aisément associer à la nostalgie, comme l'explique Isobel Harbison dans un texte consacré au travail de l'artiste Marck Leckey : « En tant que mot, la nostalgie présente de nombreuses associations théoriques (deleuziennes);

elle est liée à des textures et des couleurs, fragiles, grisonnantes, sépia, crachat, effiloche-ment, éraflures. »¹⁰⁸

Pour la partie pratique *Architecture incertaine* est composée de :

Green-Room - La maison de gavroche - Mini DV, night vision, 10 min, (fig.43, fig.44)

Le Seuil, Transfert d'image avec médium acrylique, 2m20x0,78 m, (fig.47)

Spectres, Tirage argentique RC coulé dans du béton, Fer d'armature coulé dans du béton 60x40 cm, (fig.48, fig.50)

Chaque monument est une tragédie, Couverture de cyanotype sur BA13 et carton (composé de 3 images fig.52, fig.55, fig.56, fig.58, fig.59)

Mur, rue, sol, Tirage RC (composé de 5 tirages fig.60, fig.61, fig.62, fig.63, fig.64)

108. Marck Leckey et al., *AS ABOVE SO BELOW*. Paris: Lafayette Anticipations, 2025. p.167

Green-Room - La maison de Gavroche

La foule d'un concert, unie dans ce moment partagé, participe à une sorte de rituel. L'image ralentie de cette foule atteint un point où le recours à l'IA devient nécessaire pour reconstituer certaines séquences et réaliser ce ralenti extrême. Visuellement, cela crée une uniformisation des individus, transformant la masse en silhouettes fusionnées. Chaque personne vit son plaisir de manière individuelle tout en partageant une expérience collective.

Tournée avec trois caméras lors d'un concert de rap, cette vidéo est intentionnellement désynchronisée du son. La bande-son est une composition originale qui puise dans un vaste répertoire musical (2000 à 2020) ayant marqué ma génération. La musique a été pour moi une porte d'entrée vers la politisation. Construite comme un fanzine audiovisuel, l'œuvre assemble et retravaille des fragments sonores glanés sur Youtube. La composition, non linéaire, fait émerger par moments une mélodie, un rythme ou des paroles avant de les faire disparaître, tandis que des voix de publics de concerts différents se superposent.

Green-Room s'adresse directement à un public concerné pour réactiver des souvenirs musicaux partagés. Cette approche rappelle les premiers fanzines des années 70, conçus pour circuler parmi des cercles restreints partageant des références communes. J'y intègre délibérément des objets culturels populaires, créant ainsi des points d'accès pour que certains spectateurs puissent décrypter les choix de montage et de mise en forme de l'ensemble de la proposition.

Le rap coexiste ici comme référence culturelle avec le livre *Les Misérables* de Hugo, dans un dialogue entre culture populaire et culture légitime. Peut-être que depuis les années 70 les nouveaux espaces où Gavroche et ses amis se retrouvent sont certaines salles de concert ? C'est dans cet interstice que je situe mon travail, à la manière d'un Mark Leckey qui fusionne dans ses œuvres des références hétéroclites : histoire médiévale, vidéos glanées sur Instagram et TikTok, ou encore musique de Joy Division.

Chaque monument est une tragédie

« Aucun bâtiment n'est innocent »

Nicolas Daubanes

Ce travail sur les symboles et les mythes, nouvel axe de ma recherche, s'inspire largement de l'approche de Bataille et de la revue *Documents* dans leur manière de créer des associations hétérogènes. Dans cette série coexistent des images cyanotypes qui se liquéfient sur des objets usagés glanés dans la rue : une statue d'homme portant des briques (fig.53) (symbole du bâtisseur), l'image ambiguë d'une maquette architecturale (fig.57) (château ? église ? usine ?), et enfin la représentation de l'éléphant de la Bastille (fig.54), projet napoléonien inabouti, monument fantôme du pouvoir impérial. Le traitement de ces images semble participer d'une liquéfaction des formes, à l'image des traces d'urine sur les murs urbains ou des reflets architecturaux dans les flaques. Cette démarche fait écho au texte de Bataille sur l'architecture :

« Les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes. Aussi bien, l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, qui n'en est que le développement. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. »

Parmi ces images, l'éléphant de la Bastille occupe une place particulière : il s'agit de la seule représentation que je n'ai pas produite moi-même, mais qui est une aquarelle de Jean-Antoine Alavoine. Ce projet du XIXe siècle, initié par Napoléon, devait donner naissance à une fontaine monumentale sur la place de la Bastille. Seul le socle fut réalisé – il accueille aujourd'hui la colonne de Juillet – tandis qu'une maquette de l'éléphant témoignait de cet idéal impérial inachevé. Dans Les

Misérables, Victor Hugo opère un puissant renversement symbolique en faisant de cette structure la maison de Gavroche, comme l'analyse Jean-Christophe Bailly dans *La ville en éclats* :

« Au transfert de puissance symbolique passant de l'Empire au peuple correspond une sorte de devenir animal de la statue: la puissance de l'éléphant n'est plus celle d'un Empire se couvrant d'or et de références puisées dans l'Orient, elle devient celle, exténuée, misérable et prémonitoire, du peuple, et c'est l'enfant même du peuple de Paris, Gavroche, qui nous en fait visiter l'intérieur, en véritable maître des lieux. »¹⁰⁹

Une multiplicité de sens entoure cet éléphant dans ma proposition, tantôt symbole de la maison de Gavroche - ce qui me permet de le connecter à des réalités contemporaines comme les foules de jeunes dans des concerts -, tantôt emblème de l'Empire. Cette figure se prête à être associée à d'autres images convoquant des représentations monumentales participant aux mythes des grandes civilisations occidentales. Comme cette statue d'un homme blanc, fort et puissant, portant des briques. Il est assez étonnant que de tels monuments continuent d'être érigés dans nos capitales européennes. Il y a peu encore, ce n'était pas cette silhouette blanche aux muscles saillants qui peuplait les chantiers des JO, mais bien des ouvriers au travail. Parfois blessés, parfois morts sur ces chantiers.

Ironie de la représentation : cette statue figure un homme blanc, alors que la plupart des personnes blessées ou mortes sur les chantiers d'infrastructures parisiennes pour les JO étaient racisées¹¹⁰. L'empire ne serait-il donc pas vraiment terminé ?

109 Jean-Christophe Bailly, *La ville en éclats*. Paris: la Fabrique éditions, 2024. p.114

110. « Maxime Wagner, Jérémy Wasson, Abdoulaye Soumahoro, Joao Baptista Miranda, Franck Michel, Seydou Fofana et Amara Dioumassy ont tous perdu la vie à leur travail »

Bondy Blog, 25 mai 2023, *Jeux Olympiques, Grand Paris : sur les chantiers. Les profits avant les vies*: <https://www.bondyblog.fr/societe/jeux-olympiques-grand-paris-sur-les-chantiers-les-profits-avant-les-vies/>.

Spectres

Jean-Christophe Bailly, dans son livre *La ville en éclats*, explique qu'il faut concevoir les œuvres et les monuments dans leur impossibilité. Il invite également à les penser dans leur rapport au temps, incarné par la discrétion d'une photographie. Il poursuit en affirmant que les ruines constituent l'exemple le plus abouti de monument, car elles sont non intentionnelles – des monuments qui n'ont pas été bâtis pour le devenir. La ruine incarne pleinement ce rapport au temps et à la mémoire :

« Est monument de ce point de vue, tout ce qui s'est détaché du devenir pour ne plus advenir [...] Ce qui veut dire, si l'on va jusqu'au bout de cette direction de pensée, que toute photographie, en tant qu'elle est prélèvement ou saisie, a déjà aussi en elle, intrinsèquement, par sa puissance d'arrêt, quelque chose de ce qui fait qu'il y a monument [...] Ce que j'imagine par là, ce n'est certes pas un devenir monument de la photographie, c'est bien plutôt le mouvement inverse, qui conduirait le monument vers la dimension discrète, infra mince et portative de la photographie »¹¹¹

C'est en partie cette réflexion qui est à l'origine de *Spectres*. L'œuvre se compose de deux dalles de béton : l'une réalisée avec des tirages photographiques à sa surface, l'autre laissant apparente son armature (fig. 48, 49, 50). Comme pour prendre cette phrase au pied de la lettre, de petits tirages photographiques deviennent un monument discret – une dalle de béton de 40 × 60 cm. Cette série de cinq tirages capture des spectres de graffitis sur les murs du Louvre (fig. 51), des inscriptions partiellement effacées mais toujours visibles sous forme de traces fantomatiques. Ruines d'un graffiti ou d'un message revendicatif ? Quoi qu'il en soit, ces marques, par leur caractère indéchiffrable mais encore perceptible, incarnent peut-être mieux que tout l'idée d'une œuvre contenant en elle son propre échec.

Ces monuments discrets, nichés sur les pierres du Louvre, témoignent d'une histoire inframince – non plus celle des grands récits, mais celle des passants. La mémoire

111 Jean-Christophe Bailly, *op.cit.* p.71-72

des villes se construit à la fois par la grande Histoire et par le passage anonyme de ceux qui les habitent ou les traversent. Ces spectres apparaissent comme des traces incorporées aux murs, vestiges d'une vie sociale en lutte avec les symboles du pouvoir.

La dalle de béton coulée volontairement avec son armature exposée – non dissimulée dans la masse pour la protéger de la casse – est ma traduction visuelle de l'idée que tout monument doit être pensé dans son impossibilité. Les bâtiments qui composent la ville ont un squelette, comme des corps. L'armature, ces fers noyés dans le béton, en sont l'ossature. Si l'on commence à les apercevoir par une fissure, c'est mauvais signe. Et si l'on voit apparaître des messages sur les monuments symbolisant la richesse et le pouvoir de la France, ne l'est-ce pas tout autant ?

Le Seuil

C'est peut-être à travers cette porte devenue image que se formule le double regard - à la fois matérialiste et idéaliste - que je porte sur la ville et les éléments que j'y glane. Introduire de la fragilité dans une structure conçue pour être protectrice et inébranlable : cette porte blindée, récupérée dans la rue (fig. 46), en est l'incarnation. L'ajout d'une image de fissure murale vient activer symboliquement cette porte, créant un rapport décalé à cet objet du quotidien.

Travailler par superposition d'images - ici une lézarde sur un mur - pour "amplifier" l'objet, c'est proposer une nouvelle manière d'appréhender la ville et ses rebuts. Une porte blindée, censée protéger un intérieur et bloquer les passages, est ainsi extraite de sa fonction première. L'image de la fissure, qui vient s'y greffer, montre quant à elle un élément architectural lui aussi destiné à protéger, mais ici compromis.

Cette dialectique entre protection et vulnérabilité rejoint ma manière d'envisager les images : ce sont des seuils, des ouvertures potentielles vers un ailleurs, des passages à décrypter. Fissures, baies, fenêtres ou portails - autant de brèches dans la surface des choses qui invitent à une projection au-delà de l'apparence.

Mur, rue, sol

« Mes photographies sont vraiment accidentelles, parce que c'est comme ça que je les prends. Le flash rend les négatifs presque impossibles à tirer. Mes prises de vue sont totalement improvisées et aléatoires. Je vais très vite, la lumière est probablement mauvaise, et le gamin détale ou la vieille dame tourne au coin de la rue... »

Mark Cohen – *Dark Knees*

Cette série de cinq tirages grand format sert d'ancrage, offrant une matérialité photographique classique en contraste avec d'autres formes de matérialité. Elle interroge le médium photographique en le confrontant à tout ce qu'il peut devenir : coulure, dalle de béton, porte.

Cette mise en tension se prolonge au sein même de la série. Par exemple, l'image d'une tache liquide informe, causée par une fissure dans le métro (fig. 60), réapparaît dans un chimigramme où aucune image photographique n'est reconnaissable (fig. 61).

Il s'agit d'une série d'images glanées dans la rue, autant de fragments urbains énigmatiques : silhouettes qui surgissent (fig. 64), multiples traces de pas figées dans le bitume (fig. 63). Ce mystère est inhérent au geste de glanage : chaque objet ou forme est contemplé comme un indice d'une énigme plus vaste. Il est accentué par le choix du grand format, qui élève des détails banals au rang d'icônes.

Silhouettes denses, ombres, traces, trous noirs dans la chaussée invitent à réfléchir au rapport plein, vide, dessinant la ville dans les creux de son arpentage. Ces images appellent nécessairement un hors-champ : Qui a laissé ces traces de pas ? Qui se cache derrière ces silhouettes ? Où conduit ce trou ?



Figure 40: Production Personnelle, Architecture Incertaine, vue d'exposition vert-de-gris, 2024



Figure 41: Production Personnelle, Architecture Incertaine 4, sérigraphie noir et blanc sur métal, 60x80 cm, vue d'exposition vert-de-gris, 2024



Figure 42: Production Personnelle, De gauche à droite: Architecture Incertaine 1, Architecture Incertaine 2, Architecture Incertaine 3, vue d'exposition vert-de-gris, 2024



Figure 43: Production personnelle, GREEN-ROOM - la maison de Gavroche, 2025, Mini DV, night vision, 10 min



Figure 44: Production personnelle, GREEN-ROOM - la maison de Gavroche, 2025, Mini DV, night vision, 10 min



*Figure 45: Production Personnelle, Image matrice pour
Architecture Incertaine 6, 2025*



Figure 46: Porte blindée récupérée pour support d'image



Figure 47: Production Personnelle, Architecture Incertaine 6 – Le Seuil, Transfert d'image avec médium acrylique, 2m20x0,78 m 2025



Figure 48: Production Personnelle, *Spectres*, Tirage argentique RC coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025

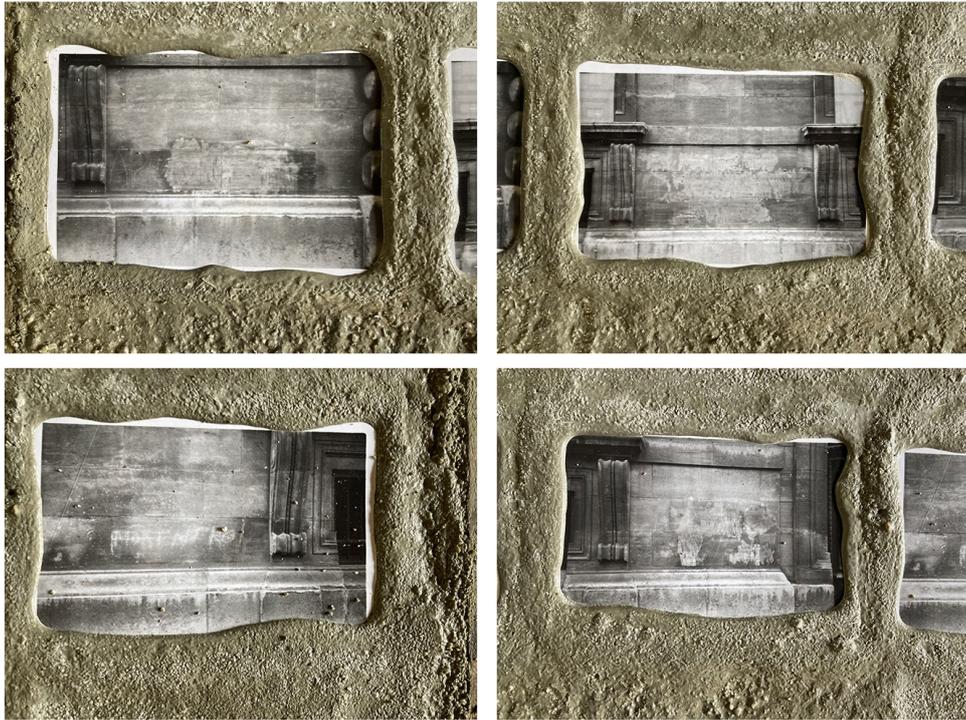


Figure 49: Production Personnelle, Spectres, Tirage argentique RC coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025



Figure 50: Production Personnelle, Spectres, Fer d'armature coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025



Figure 51: Production Personnelle, Image coulée dans du béton pour Spectres, Tirage RC, 9x12 cm, 2025



Figure 52: Production Personnelle, Chaque monument est une tragédie, Coulure de cyanotype sur BA13, 1,24x0,89 m, 2025



*Figure 53: Production Personnelle, Image matrice
Chaque monument est une tragédie, 2025*

Figure 54: Jean-Antoine Le Chevalier Alavoine (1776-1834), La fontaine de l'éléphant, place de la Bastille, Aquarelle sur papier, Paris Musées / Musées Carnavalet - Histoire de Paris, Image matrice pour architecture incertaine 8 - Chaque monument est une tragédie, 2025



Figure 55: Production Personnelle, Chaque monument est une tragédie, Cou lure de cyanotype sur BA13, 1,24x0,95 m, 2025



Figure 56: Production Personnelle, Chaque monument est une tragédie,
Coulure de cyanotype sur BA13, 30x40 cm, 2025

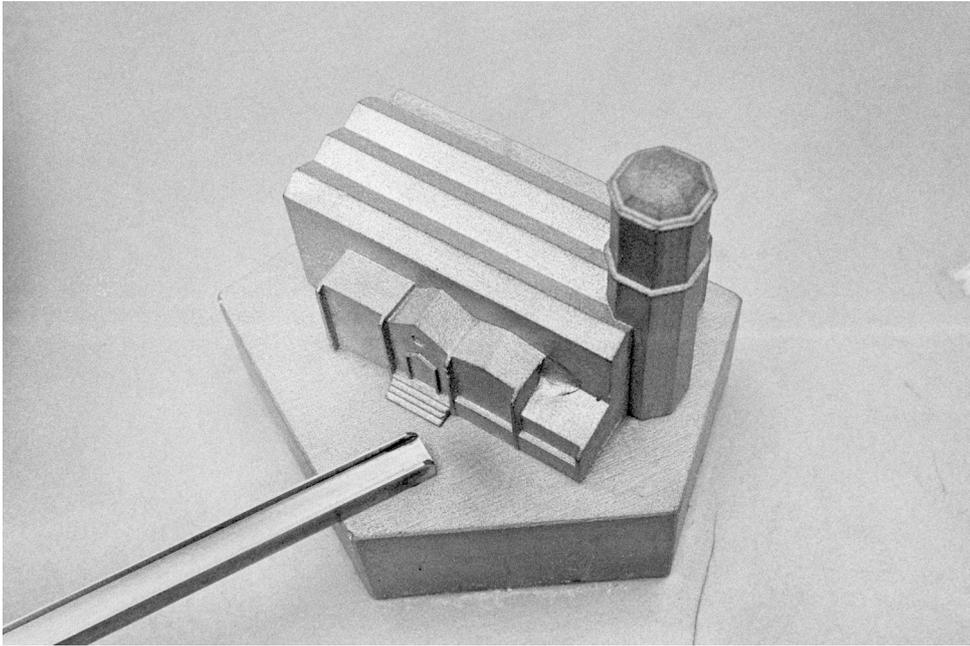


Figure 57: Production Personnelle, Image matrice pour architecture incertaine 8 - Chaque monument est une tragédie, 2025



Figure 58: Production Personnelle, Chaque monument est une tragédie,
Coulure de cyanotype sur carton, 50x60 cm, 2025



Figure 59: Production Personnelle, Chaque monument est une tragédie,
Coulure de cyanotype sur carton, 50x60 cm, 2025



Figure 60: Production Personnelle, Mur, rue, sol, Tirage RC, 1x0,73m, 2025



Figure 61: Production Personnelle, Mur, rue, sol, Tirage RC, 1x0,85m, 2025

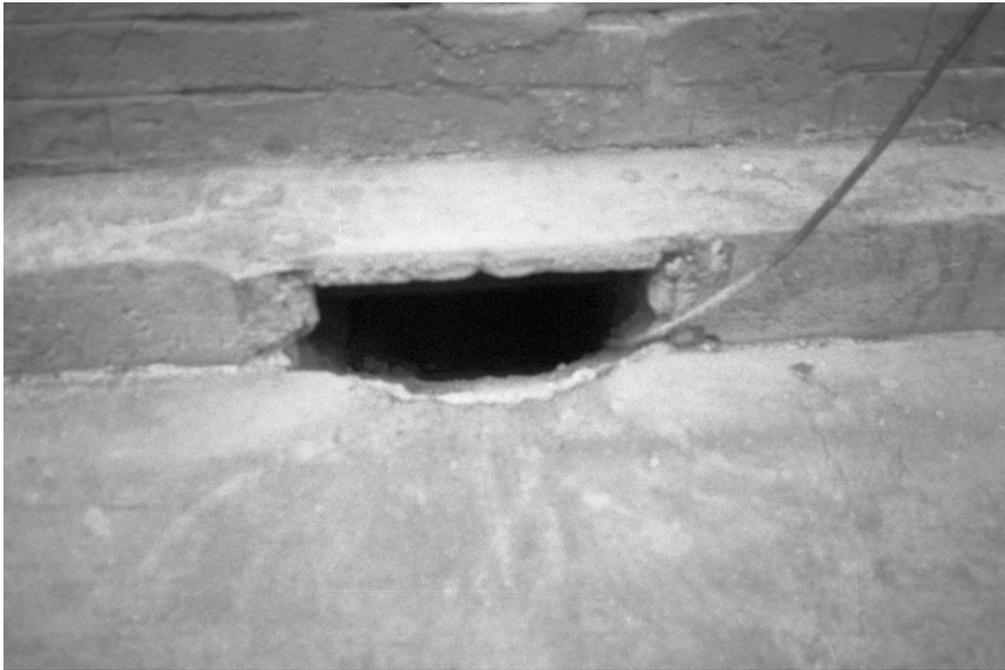


Figure 62: Production Personnelle, Mur, rue, sol, Tirage RC, 1,08x1m, 2025



Figure 63: Production Personnelle, Mur, rue, sol, Tirage RC, 1,08x0,95m, 2025



Figure 64: Production Personnelle, Mur, rue, sol, Tirage RC, 1,08x1m, 2025

Bibliographie

Sur l'informe

BATAILLE Georges, *DOCUMENTS*, Paris, Mercure de France, 1968, 245 p.

BISMUTH Léa, *Artpress2 - La traversée des inquiétudes*, Paris, Artpress2, n° 447, septembre 2017, 98 p.

BISMUTH Léa, *Artpress2 – La traversée des inquiétudes – Dépenses – Une exposition librement adaptée de la Part Maudite de Georges Bataille*, Paris: Artpress2, n° 43, 2016, 82 p.

BOIS Yve-Alain, KRAUSS Rosalind., *L'informe: mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, collection « Procédure » 1996, 251 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, Collection « Vues », 2019, 500 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte: exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 336 p.

DOCUMENTS, *Documents (1929-1931)*, Paris, Éditions Jean Michel Place, 2020, 2 vol, vol. 1 : 392 p., vol. 2 : 416 p.

GALLEGO CUESTA Susana, *Traité de l'informe: monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*, Paris, Garnier, 2021, 448 p.

GAUTHIER Christophe, *Documents : de l'usage érudit à l'image muette*, in *L'histoire-Bataille: L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, 2006, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, pp. 55-69.

GERMER Stefan, *Les Enfants de « Clem » reterritorialisent l'informe*, in *Critique d'art, Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, Traduit par Amanda Crabtree, no 8, 1 septembre 1996, pp. 87-89

HOLLIER, Denis, *La prise de la concorde*, Paris, Gallimard, 1993, 323 p.

Sur la photographie

CHEROUX Clément, *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003, 192 p.

CLAASS Arnaud, *Essai sur Robert Frank*, Trézélan, Filigranes éditions, 2018. 160 p.

DEBAT Michelle, *La photographie: essai pour un art indisciplinable*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2020, 400 p.

DOMINO Xavier, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, le Point du jour, 2007, 41 p.

GEIMER Peter, *Images par accident: une histoire des surgissements photographiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, 326 p.

GUNTHER André, POIVERT Michel, *L'art de la photographie: des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, 621 p.

KRAUSS Rosalind, *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Histoire et théorie de la photographie, Paris: Macula, 1991, 222 p.

POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, Éditions Textuel, 2022, 300 p.

Sur la photographie expérimentale

LENOT Marc, *Jouer contre les appareils: de la photographie expérimentale*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017, 222 p.

Sur la photographie et l'abstraction

BAKER Simon, DE L'ECOTAIS Emmanuelle, *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*, London, Tate Publishing, 2018. 224 p.

Sur la photographie et la matière

CONESA Héloïse, *Épreuves de la matière: la photographie contemporaine et ses métamorphoses [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, 10 octobre 2023-4 février 2024]*, Paris, Bibliothèque nationale de France the(M) éditions, 2023, 256 p.

Sur Daisuke Yokota

BAKER Simon, *Another Language. 8 Japanese photographers*, Tokyo, IMA Photobooks, 2015, 103 p.

YOKOTA Daisuke, *Sadogashima*, Tokyo, Auto-édition, 2019, 348 p.

YOKOTA Daisuke, *Sediment*, Tokyo, Auto-édition, 2019, 200 p.

YOKOTA Daisuke, *Bkk*, Tokyo, Auto-édition, 2018, 216 p.

YOKOTA Daisuke, *Dregs*, Tokyo, Auto-édition, 2018, 284 p.

YOKOTA Daisuke, *Newport*, Tokyo, Auto-édition, 2018, 434 p.

YOKOTA Daisuke, *Towards The North*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 210 p.

YOKOTA Daisuke, *Room*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 144 p.

YOKOTA Daisuke, *Outskirts*, Amsterdam, Alauda, 2017, 88 p.

YOKOTA Daisuke, *Berlin*, Berlin, Kominek Gallery, 2017, 128 p.

YOKOTA Daisuke, *Cloud*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 104 p.

YOKOTA Daisuke, *Calx*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 104 p.

YOKOTA Daisuke, *Cloud re*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 96 p.

YOKOTA Daisuke, *Room re*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 162 p.

YOKOTA Daisuke, *Calx 2*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 104 p.

YOKOTA Daisuke, *Cool in the pool*, Tokyo, Auto-édition, 2017, 256 p.

YOKOTA Daisuke, *Matter – Burnt Out*, Tokyo, G/P Gallery / Artbeat, 2016, 304 p.

YOKOTA Daisuke, KOJI Kitagawa, NAOHIRO Utagawa, *Spew : Untilted (5 volumes)*, Tokyo, Speweditions, 2016

YOKOTA Daisuke, *Effect Twin #1*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 80 p.

YOKOTA Daisuke, *Effect Twin #2*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 80 p.

YOKOTA Daisuke, *Effect Twin #3*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 80 p.

YOKOTA Daisuke, *Effect Twin #4*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 80 p.

YOKOTA Daisuke, *Effect Twin P-T-H*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 46 p.

YOKOTA Daisuke, *Matter #3*, Tokyo, Auto-édition, 2015, [n. p.]

YOKOTA Daisuke, *Matter #10*, Tokyo, Auto-édition, 2015, [n. p.]

YOKOTA Daisuke, *Taratine*, New York, Session Press, 2015, 160 p.

YOKOTA Daisuke, *Cell A*, Tokyo, Twelvebooks, 2015, 24 p.

YOKOTA Daisuke, *Cell B*, Tokyo, Twelvebooks, 2015, 24 p.

YOKOTA Daisuke, *Cell C*, Tokyo, Twelvebooks, 2015, 24 p.

YOKOTA Daisuke, *Cell D*, Tokyo, Twelvebooks, 2015, 24 p.

YOKOTA Daisuke, *Immerse*, Londres, Akina, 2015, 96 p.

YOKOTA Daisuke, *Abstracts by AM projects*, Athens, Session Press, 2015, 160 p.

YOKOTA Daisuke, *New York*, Tokyo, Auto-édition, 2015, 44 p.

YOKOTA Daisuke, *Color Photographs [red]*, New-York, Harper, 2015, 100 p.

YOKOTA Daisuke, *Color Photographs [green]*, New-York, Harper, 2015, 100 p.

YOKOTA Daisuke, *Color Photographs [black]*, New-York, Harper, 2015, 100 p.

YOKOTA Daisuke, *Color Photographs [yellow]*, New-York, Harper, 2015, 100 p.

YOKOTA Daisuke, *Color Photographs [blue]*, New-York, Harper, 2015, 100 p.

YOKOTA Daisuke, *Corpus*, Tokyo, G/P Gallery / Artbeat, 2014, 72 p.

YOKOTA, Daisuke, *Vertigo*, Tokyo, Newface, 2014, 104 p.

YOKOTA Daisuke, *Teikai (Wandering at midnight)*, Londres, Akina, 2014, 76 p.

YOKOTA Daisuke, *Linger*, Londres, Akina, 2014, 90 p.

YOKOTA Daisuke, *Linger (trade edition)*, Londres, Akina, 2014, 64 p.

YOKOTA Daisuke, *Toransupearento*, Berlin, Newface, 2014, 164 p.

YOKOTA Daisuke, *Untilted Zine*, Kyoto, Goliga Books, 2014, [n. p.]

YOKOTA Daisuke, *Site / Cloud*, Tokyo, G/P Gallery / Artbeat, 2013, 104 p.

YOKOTA Daisuke, *Black Yard*, Tokyo, Auto-édition, 2012, 48 p.

YOKOTA Daisuke, *Site*, Tokyo, Auto-édition, 2011, 76 p.

Sur Thomas Hauser

HAUSER Thomas, *The Wake of the Dust*, [Lieu non précisé], Auto-édition, 2015, 100 p.

Sur Anne-Lise Broyer

BROYER Anne-Lise, FELLOUS Colette, GERMAIN Jean-Luc, *Le temps est caché dans les plis d'une fleur*, Paris, Loco, 2022, 80 p.

BROYER Anne-Lise, MEUNIER Olivier, GIRARD Mathilde, SURYA Michel, ROGET Vincent, *Correspondance autour de Bataille*, Paris, Loco, 2021, 128 p.

BROYER Anne-Lise, DOPPELT Suzanne, DELAVALLADE Olivier, MOTSCH Florent, *Le chant de la phalène (oraison)*, Paris, Loco, 2020, 48 p.

BROYER Anne-Lise, BISMUTH Léa, SCHMITT Bertrand, GIRAUD Mathilde, HAENEL Yannick, PIC Muriel, *Journal de l'oeil (les globes oculaires)*, Paris, Loco, 2019, 240 p.

BROYER Anne-Lise, TANGUY René, GERMAIN Jean-Luc, *Du monde vers le monde (escale à Valparaiso)*, Paris, Nonpareilles, 2016, 112 p.

BROYER Anne-Lise, BERNARD Noel, *Regards de l'égaré (fragments d'une saison pluvieuse)*, Paris, Nonpareilles, 2013, 48 p.

BROYER Anne-Lise, MICHON Pierre, *Vermillon*, Paris, Nonpareilles, 2012, 80 p.

BROYER Anne-Lise, MERIEAU Julien, *Carnet d'A*, Paris, Nonpareilles, 2011, 92 p.

BROYER Anne-Lise, *Au Roi du bois (chapitre II)*, Trézélan, Filigranes, 2008, 96 p.

BROYER Anne-Lise, NANCY Jean-Luc, *Le Ciel gris s'élevant (paraissait plus grand)*, Trézélan, Filigranes, 2007, 96 p.

BROYER Anne-Lise, PRAVDOVA Anna, SCHMITT Bertrand, COMMENT Nicolas, *Fading*, Trézélan, Filigranes, 2006, 152 p.

BOYER Anne-Lise, COMMENT Nicolas, *Fotograf*, Trézélan, Filigranes, 2005, 16 p.

BOYER Anne-Lise, COMMENT Nicolas, *Le triboulet : Cinq rencontres avec André S.Labarthe*, Trézélan, Filigranes, 2004, 104 p.

BOYER Anne-Lise, COULANGE Alain, *Une histoire sans nom*, Trézélan, Filigranes, 2003, 76 p.

BOYER Anne-Lise, COMMENT Nicolas, *C'est Maquis*, Trézélan, Filigranes, 2001, 64 p.

BOYER Anne-Lise, *L'aile d'endormir*, Trézélan, Filigranes, 1999, 16 p.

BOYER Anne-Lise, DUCROUX Nicolas, *La petite vacance*, Trézélan, Filigranes, 1997, 20 p.

Sur Gordon-Matta Clark

BEAR Liza, *Gordon Matta-Clark, Entretien avec Liza Bear, Avalanche*, in *Gordon Matta-Clark Catalogue d'exposition*, Marseille, Edition des musées de Marseille Musée Cantini, 1993, 183 p.

MATAR Roula, *L'architecture selon Gordon Matta-Clark*, Dijon, les Presses du réel, 2022, 227 p.

PELIOWSKI Amari, *Gordon Matta-Clark, déconstructeur de façades*, in *Histoire de l'art*, n° 72, 2013, pp. 105-114

Sur l'art moderne

VERHAGEN Erik, *YVES-ALAIN BOIS – LA PEINTURE COMME MODELE*, in Artpress, n°448, octobre 2017, pp. 34-40

Sur l'art contemporain

KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines 1*, Collège de France (2010-2011), 2011, [En ligne], mis en ligne le 7 septembre 2022, URL: https://www.youtube.com/watch?v=UhTwJWk__3Y.

LECKEY Marck, COUSTOU Elsa, BRUCE Jones, HENRY Harbison Isobel, CRITCHLEY Sheena, PATEL Simon. *AS ABOVE SO BELOW*, Paris, Lafayette Anticipations, 2025. 176 p.

Sur la ville

BAILLY Jean-Christophe, *La ville en éclats*, Paris, la Fabrique éditions, 2024, 200 p.

DE CERTEAU Michel, *Arts de faire L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 2010, 349 p.

Société et politique

BOUTELDJA Houria, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023, 263 p.

BRETON André, RIVERA Diego, TROTSKI Léon, Pour un art révolutionnaire indépendant, 25 juillet 1938, [En ligne], URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101002307>.

FISHER Mark, *Par-delà étrange et familier: le bizarre et l'omineux*, Marseille, Éditions Sans soleil, 2024. 165 p.

TROULLIER Philomène, *Défendre un art politique dans la France des années 1930- L'expérience de la section française de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI)*, Mémoire de Master 2 en Lettres et Humanités Parcours Lettres, Arts et Sciences Humaines (sous la direction de Vincent Berthelier) , Paris, Université Paris Cité - Faculté Société & Humanités UFR Lettres, Art, Cinéma Master, 2024, 100 p.

ALEXENDRE Maxime, ARAGON Louis, ARTAUD Antonin , BOIFFARD J.A, BOUSQUET Joë , BRETON André, CARRVE Jean, CREVEL René, DESNOS Robert, ELUARD Paul, ERNST Max, FRAENKEL T., GERARD Francis, DE HAULEVILLE Éric, LEIRIS Michel, LIMBOUR Georges, LUBECK Mathias, MALKINE Georges, MASSON André, MORISE Max, NOLL Marcel, PERET Benjamin, RIBEMONT-DESSAIGNES Georges , SOUPAULT Philippe, SUNBEAM Dédé , TUAL Roland, VIOT Jacques, VITRAC Roger, *Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon*, 1925, [En ligne], URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_ouverte_à_M._Paul_Claudel

Table des illustrations

Figure 1: BOIFFARD, Jacques-André, *Sans titre*, vers 1932-1933, Photographie en noir et blanc épreuve aux sels d'argent, 16,1x20 cm, Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Figure 2 : BOIFFARD Jacques-André , Papier collant et mouches, photographie pour l'article de Georges Bataille, "L'esprit moderne et le jeu de transpositions", *Documents*, 1930, n°8,p.48

Figure 3 : UBAC, Raoul, Portrait dans un miroir, 1938

Figure 4 : MULAS, Ugo, *Fine Delle Verifiche,Per Marcel Duchamp*, Fin des vérifications, Pour Marcel Duchamp, 1972

Figure 5 : KERTESZ , André, *Négatif sur verre brisée ou Assiette cassée*, 1929, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Figure 6 : MATTA-CLARK, Gordon, Splitting (détail d'une œuvre composé de sept photographies), 1974, photographie en couleur, 36,4 X 50,5 cm, Hasselt, collection M.Jeurissen

Figure 7 : MATTA-CLARK, Gordon, Photo-Fry, 1969

Figure 8 : Auteur non-identifié. Réchaud et poêle utilisés par Gordon Matta-Clark

Figure 9 : MATTA-CLARK, Gordon, *Office Baroque*, 1977, deux tirages cibachromes, tirage a : 51,3x101 cm ; Tirage b : 50X101 cm, Solomon R.Guggenheim Museum, New York

Figure 10 : BRAKHAGE Stan. Dog Start Man, Part 2. 1963. 16mm, couleur, silencieux, 6min.30

Figure 11 : RONDEPIERRE Eric, Trentes Etreintes, 1997-99 / 2016

Figure 12 : RONDEPIERRE Eric, Trentes Etreintes, 1997-99 / 2016

Figure 13 : GIOLI Paolo, Filmfinish, 1986-1989, 16mm, noir et blanc, silencieux, 13 min

Figure 14 : BRYEN Camille, Objet de la rue, 1936, Empreinte de pneu et ficelle sur papier réglé, 17x23 cm, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris

Figure 15 : PARRY Roger, Photographie au révélateur - Explosion, 1929-1930, Photographie au révélateur, 23,9X18 cm, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre George Pompidou, Paris

Figure 16 : OPPENHEIM Dennis, Whirl Pool - Eye of the Storm, 1973, Photographie en noir et blanc et en couleurs 5 panneaux de dimensions variables, The Metropolitan Museum of Art, New York, Don anonyme, 1992

Figure 17 : HAUSER Thomas, *The Wake Of Dust*, 2019, Multiple impression laser sur papier argentique, 50 x 60 cm

Figure 18 : VASSILY Kandinsky, *Lyrique*, 1911, Huile sur toile, 94x130cm

Figure 19 : Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Figure 20 : HAUSER Thomas, *The Stable and the Collapsed*, 2022, Vue d'exposition

Figure 21 : Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Figure 22 : Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Figure 23 : Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Figure 24 : Image de l'atelier de Thomas Hauser réalisée pendant l'entretien

Figure 25 : YOKOTA Daisuke, *Matter (waked)*, 2014

Figure 26 : YOKOTA Daisuke , *Inversion, Circulation* [Gauthier, Kauter, Nagasawa], Paris, 2015, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Figure 27 : YOKOTA Daisuke, *Untitled (5)*, *Inversion*, 2015, *Inversions solarisation sur papier baryté*, Image : 35,6x27,9 cm / Papier : 35,6x27,9 cm

Figure 28 : YOKOTA Daisuke, *Mortuary*, *Chimigramme*, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition © Jean-Kenta Gauthier

Figure 29 : YOKOTA Daisuke, *Inversion Type C*, 2019, *Solarisation couleur*, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Figure 30 : YOKOTA Daisuke, *Mortuary*, *Chimigramme*, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Figure 31 : YOKOTA Daisuke, *Mortuary*, *Chimigramme*, 4 Juillet 2016 - 25 Septembre 2016 à Les Rencontres d'Arles, France, Vue d'exposition, vue d'exposition (détail) © Jean-Kenta Gauthier

Figure 32 : Screen sur le compte instagram de l'artsite

Figure 33 : BROYER Anne-Lise, *Le langages des fleurs, Le lys #3*, Photographie et dessin à la mine de graphite

Figure 34 : BROYER, Anne-Lise, *Leçon de la Sainte-Victoire*, dessin à la mine de graphite sur tirage argentique, 80X120 cm

Figure 35 : BROYER, Anne-Lise, *Regards de l'égaré*, dessin à la mine graphite sur papier photographique fixé à blanc, 2023, 80x120 cm

Figure 36 : BROYER, Anne-Lise, *La maladie du sens*, gravure aquatinte, 2023, 80x120 cm

Figure 37 : BROYER, Anne-Lise, *Journal de l'oeil*, 2019, à gauche *New York - 2012*, à droite *Brooklyn – 2012*

Figure 38 : BROYER, Anne-Lise, *Journal de l'oeil*, 2019, *Massais chez André S. Labarthe – 2002*

Figure 39 : BROYER, Anne-Lise, *Journal de l'oeil*, 2019, *Paris, Rue Ramey – 2019*

Figure 40 : Production Personnelle, *Architecture Incertaine*, vue d'exposition vert-de-gris, 2024

Figure 41 : Production Personnelle, *Architecture Incertaine 4*, sérigraphie noir et blanc sur métal, 60x80 cm, vue d'exposition vert-de-gris, 2024

Figure 42 : Production Personnelle, De gauche à droite: *Architecture Incertaine 1*, *Architecture Incertaine 2*, *Architecture Incertaine 3*, vue d'exposition vert-de-gris, 2024

Figure 43 : Production personnelle, GREEN-ROOM - la maison de Gavroche, 2025, Mini DV, night vision, 10 min

Figure 44 : Production personnelle, GREEN-ROOM - la maison de Gavroche, 2025, Mini DV, night vision, 10 min

Figure 45 : Production Personnelle, Image matrice pour *Le Seuil*, 2025

Figure 46 : Porte blindée récupérée pour support d'image

Figure 47 : Production Personnelle, *Le Seuil*, Transfert d'image avec médium acrylique, 2m20x0,78 m 2025

Figure 48 : Production Personnelle, *Spectres*, Tirage argentique RC coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025

Figure 49 : Production Personnelle, *Spectres*, Tirage argentique RC coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025

Figure 50 : Production Personnelle, *Spectres*, Fer d'armature coulé dans du béton, 60x40 cm, 2025

Figure 51 : Production Personnelle, *Image coulée dans du béton pour Spectres*, Tirage RC, 9x12 cm, 2025

Figure 52 : Production Personnelle, *Chaque monument est une tragédie*, Cou lure de cyanotype sur BA13, 1,24x0,89 m, 2025

Figure 53 : Production Personnelle, *Image matrice Chaque monument est une tragédie*, 2025

Figure 54 : Jean-Antoine Le Chevalier Alavoine (1776-1834), *La fontaine de l'éléphant, place de la Bastille*, Aquarelle sur papier, Paris Musées / Musées Carnavalet - Histoire de Paris, Image matrice pour *architecture incertaine 8 - Chaque monument est une tragédie*, 2025

Figure 55 : Production Personnelle, *Chaque monument est une tragédie*, Cou lure de cyanotype sur BA13, 1,24x0,95 m, 2025

Figure 56 : Production Personnelle, *Chaque monument est une tragédie*, Cou lure de cyanotype sur BA13, 30x40 cm, 2025

Figure 57 : Production Personnelle, *Image matrice pour architecture incertaine 8 - Chaque monument est une tragédie*, 2025

Figure 58 : Production Personnelle, *Chaque monument est une tragédie*, Cou lure de cyanotype sur carton, 50x60 cm, 2025

Figure 59 : Production Personnelle, *Chaque monument est une tragédie*, Cou lure de cyanotype sur carton, 50x60 cm, 2025

Figure 60 : Production Personnelle, *Mur, rue, sol*, Tirage RC, 1x0,73m, 2025

Figure 61 : Production Personnelle, *Mur, rue, sol*, Tirage RC, 1x0,85m, 2025

Figure 62 : Production Personnelle, *Mur, rue, sol*, Tirage RC, 1,08x1m, 2025

Figure 63 : Production Personnelle, *Mur, rue, sol*, Tirage RC, 1,08x0,95m, 2025

Figure 64 : Production Personnelle, *Mur, rue, sol*, Tirage RC, 1,08x1m, 2025

ANNEXES

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC THOMAS HAUSER – 7 Février 2025 – A son atelier à Marseille

Angel Pandiella : Tu utilises des techniques de photocopie pour dégrader l'image. Ce processus est intéressant, car bien que tu produises plusieurs copies pour arriver à l'image finale, seul le résultat final est présenté au spectateur. À travers cette reproduction répétée, on aboutit à une image unique. On croit reconnaître quelque chose, mais on ne voit presque rien, ou peut-être autre chose. Il y a comme une aura dans tes images photographiques, et c'est d'ailleurs sous cet angle que Léa Bismuth a présenté ton travail en 2017 dans l'exposition *FACE À L'AURA*. Qu'est-ce qui te pousse à explorer ce type d'image ?

Thomas Hauser : En gros, j'ai toute une batterie d'imprimantes laser que je rachète, avec lesquelles j'imprime sur des papiers argentiques ou différents types de papiers que je trouve ou que j'achète. Et après, à côté de ça, j'ai aussi un traceur jet d'encre, pigmentaire, que pareil, j'ai racheté pour rien du tout. Les gens qui l'avaient, ils n'arrivaient plus trop à s'en servir, c'étaient des imprimeurs, il y a la moitié des têtes bouchées. Il n'y a rien qui va pour eux, mais pour moi, c'est parfait. Et en plus, ça ne coûte pas très cher, je l'ai acheté que dalle, parce qu'ils voulaient s'en débarrasser. Et après, j'ai un copieur. C'est juste un photocopieur qui marche au toner. C'est ce que les archives utilisaient pour copier les plans à l'époque, peut-être encore aujourd'hui. En gros, il y a un scan et tu peux scanner un grand tirage. Je ne sais plus, ça va jusqu'au A1, A2, A0. Donc, ça scanne le tirage, ça enregistre et après, ça te fait une copie de ton tirage. Et en gros, je travaille avec ces machines-là qui ne sont pas détournées de leur utilisation, mais je ne sais pas. Les lasers, par exemple, ça m'intéresse au moment où les encres ne marchent plus très bien ou quand j'imprime avec des papiers argentiques, ils ne kiffent pas trop.

Moi, ce qui m'intéresse, c'est de détériorer l'image et de voir ce que les imprimantes arrivent à créer, ce qu'il reste de l'image avec ces machines-là. Ensuite, le copieur, me permet aussi d'agrandir les tirages et de retrouver la matière que j'obtiens avec les impressions laser sur papier argentique.

A.P : Ce qui t'intéresse, c'est de rentrer dans l'image, dans la matière de l'image.

T.H : Oui, carrément. Moi, c'est le côté analogique qui m'intéresse. Et après, en parallèle de tout ça, du coup, les images, soit elles se retrouvent dans des cadres, elles sont exposées en tout cas en tant que photographies, comme des tirages, soit elles se retrouvent aussi dans des installations, dans des sculptures. Et des fois, elles ont eu une vie sur des sculptures et puis après, elles se retrouvent encadrées. C'est assez mouvant, en fait. Il y a assez peu de sculptures ici parce que ça prend quand même pas mal de place.

A.P : Ce sont des assemblages, non ? Une sculpture, à un moment, elle peut avoir une forme et une autre fois, tu peux l'assembler d'une autre manière ?

T.H : C'est ça, oui. C'est l'idée, en fait. J'appelle ça des modules parce que je les reconfigure constamment. Là, ce n'est pas trop représentatif, mais normalement, en tout cas, quand je prépare soit une expo, soit un projet, il y a beaucoup de matière au sol, un peu comme ça, tu vois. Et fait, les sculptures, elles se forment, elles se reforment. Il y a un truc assez, je ne sais pas, qui est fluide. Et après, une fois que c'est exposé, ça ne bouge plus. Je ne reconfigure pas les installations pendant une exposition. Ça, c'est fixé comme ça. Et après, quand je les récupère à l'atelier, des fois, ça reste. Il y a des pièces qui restent longtemps pareilles. Et puis un beau jour, c'est remodelé. Et à ce titre-là, les assemblages ne sont pas fixés, c'est-à-dire qu'ils sont vraiment superposés. Tout est posé. Il n'y a vraiment rien qui est fixé. Tous les

tirages sont posés sur des matières qui sont des fois un peu enfermées par du verre, mais il n'y a rien qui est collé.

A.P : Mais c'est toujours stable ? Tu ne joues pas sur l'équilibre des matériaux ?

T.H : Oui, c'est toujours stable, mais ce n'est jamais très stable parce que tu vois, les configurations d'expo, les vernissages, tout ça, quand il y a des pièces au sol, tu vois, c'est toujours très fragile, mais c'est stable. Et pareil pour les installations verticales. Elles sont aimantées. Il n'y a vraiment rien qui est collé. C'est toujours cette idée d'instabilité, de fragilité et de choses qui sont reconfigurées. Un moment, c'était ça puis la pièce va être reconfigurée. L'image va repartir ailleurs. Il y a toujours cette idée de fragment, de trace, de... Oui, cette idée de... C'est un peu comme la mémoire, mais en tout cas de l'image au sens, de circulation. Et de nos propres images, tu vois. Et après, pareil, si tu regardes uniquement les images, les tirages eux-mêmes, ils ne sont pas fixés. Par exemple, sur cette image-là, ça, c'est une impression laser, sur du papier argentique, l'impression elle-même, elle n'est pas passée dans le four de l'imprimante laser. Tu captas comment ça se passe dans une imprimante laser ? Il y a le toner, après ça crame, après, ça chauffe. Du coup, le toner, est fondu et se fixe. Et donc là, pour le coup, j'ai arrêté l'impression avant que ça ne passe au four.

A.P : Pour arrêter la feuille, pour qu'elle ne passe pas dans le four, tu as dû intervenir mécaniquement dans l'imprimante laser pour bloquer ?

T.H : Oui, tu mets un gros scotch sur le four et le tirage se bloque.

A.P : Et après, tu dois ouvrir le capot de l'imprimante ?

T.H : Oui et tu récupères le tirage.

A.P : Le toner ensuite, n'est pas fixé sur le papier, il part petit à petit ?

T.H : Oui, ou pas, genre là, il y a une sorte d'accident, tu vois. Et du coup, c'est hyper galère à stocker parce que tu ne peux pas les superposer. C'est hyper fragile. Genre là, si tu passes ton doigt, l'image s'efface. Et après, pareil sur les grands formats. Genre ça, c'est pareil. Genre là, si tu passes ton doigt, l'image, s'efface. Donc, l'idée de non-fixation, c'est jusqu'à l'image elle-même.

A.P : Donc tu utilises comme papier d'impression laser du papier argentique. Ce papier argentique n'est pas fixé chimiquement non plus, mais là je vois d'autres supports, là, c'est sur une feuille de plastique.

T.H : Alors ça, par exemple, ce sont des écrans de télé que j'ai démontés. En gros, là, j'en ai démonté un hier. C'est un écran d'ordi, mais ça te donne une idée de ce qu'il y a dedans. En gros, j'ai démonté l'écran et dedans, tu as toutes ces couches-là, telles quelles. Je ne sais pas comment c'est foutu, mais ça diffracte la lumière. Et donc, tu as différentes couches. Ce sont des filtres, je pense, je ne sais pas exactement comment ça s'appelle, mais il y en a, ils sont mystiques. Ça diffracte la lumière d'une certaine manière. Et voilà. Donc ça, j'ai commencé à essayer de bosser un petit peu avec ce genre de matériaux. C'est aussi de la récupération.

A.P : Ah, c'est marrant parce que ça, je ne l'avais pas perçu dans ton travail, j'avais vraiment l'impression que tu utilisais uniquement des supports papier argentique. Et en fait, là, tu utilises des supports qui sont issus d'objet du numérique, qui viennent d'écran.

T.H : Oui, mais pour moi, ça rejoue un peu cette idée de l'imprimante laser détournée de la bureautique. Et à la fois, je trouve que aussi... Parce que je me suis fait la réflexion l'autre jour, ça rejoue un peu l'idée du négatif aussi, la transparence, le fait

que c'est quand même, comment dire, un objet qui est amené à se faire traverser par la lumière. Donc, tu vois, il y a un truc. Et c'est quelque chose... Enfin, c'est un support qui est censé diffuser de l'image. Mais qui est détourné de sa fonction première. Et à la fois, c'est, aussi, une matière qui est intéressante. Mais ouais, c'est clairement du plastique. Mais c'est relativement récent, c'est aussi parce que les papiers argentiques, sont de plus en plus galères à trouver, plus en plus chers.

A.P : Ça rejoint une question que voulais te poser, est ce que tu travailles dans une logique d'économie de moyen ?

T.H : Clairement, ouais. Tous les matériaux que j'utilise sont de la récupération, je crois que j'ai jamais acheté de matériaux. Il n'y en a pas trop là, parce que j'ai récupéré des expositions, ils sont à moitié emballés. Mais je ne sais pas, c'est que des matériaux de chantier ou des trucs que je récupère chez des imprimeurs, j'ai récupéré des plaques de gravure. Pareil, ces grandes plaques, tu vois, ce sont des anciennes plaques de gravure, mais je n'en ai pas acheté. Ça, c'est pareil, ce sont des plaques de gravure. Les pièces de marbre aussi, je les ai récupérées, quand j'habitais à Montreuil, historiquement, c'était un peu le quartier des marbreries. Et là, il y en avait pas mal qui fermaient parce que les mecs prenaient leur retraite et tout ça. Et du coup, j'allais récupérer toutes les chutes de marbre. Mais c'est que des choses, tu vois, il y a plein de petits trucs comme ça qui étaient destinés à être jetés. Donc, il y a une économie de moyens. Clairement, c'est aussi volontaire parce que ça m'intéresse de récupérer ces fragments-là. Et à la fois, c'est clairement aussi matériel parce que c'est compliqué financièrement. Tout ça, ça coûte une blinde.

Ah oui, les miroirs aussi, j'utilise beaucoup de miroirs. Plutôt le dos des miroirs. Et pareil, ça, c'est des trucs que j'ai trouvés. Genre le grand truc gris là, c'est un miroir au mercure. En fait, à l'époque, ils faisaient les miroirs comme ça, c'est-à-dire qu'ils prenaient des grosses plaques de verre bien épaisses et ils appliquaient un mélange à base de mercure. Donc, de l'autre côté, ça reflète, quoi. Tu vois, tu as la plaque de verre et derrière, ils appliquaient une couche de mercure. Donc ça, c'est une matière de ouf. C'est vraiment très, très beau. Dans l'atelier on a des lumières pourries,

quand c'est vraiment bien éclairé, tu as des reflets de ouf. Le mercure, c'est incroyable comme matière. Et en plus de ça, ça porte vraiment les traces. Il y a une trame et il y a des empreintes de doigts. Ils ont arrêté la production des miroirs mercure il y a super longtemps. Je ne sais plus si c'était genre 1800 ou au début 1900, un truc comme ça. Mais c'est quand même super vieux parce que c'était hyper toxique, les mecs, ils mourraient à cause de la production. Et après, ils sont passés à une argenture, genre comme ça. Donc, c'était des mélanges à base d'argent et avec des teintes de cuivre ou de laiton. Et du coup, moi, je récupère ces miroirs-là. Et ça, c'est pareil. Je n'ai pas acheté de miroir, je récupère ça. Je les trouve dans la région.

A.P : Il y a aussi plein de traces dessus, de doigts, qui t'intéressent aussi. Des traces qui se superposent, tu ajoutes ensuite une image photographique qui est une autre trace.

T.H : Oui, ça m'intéresse grave. Le fait qu'il y ait des empreintes de doigts des mecs qui ont potentiellement conçu le miroir puis celles des mecs qui l'ont trébuché. Puis après, il y a des traces des différentes expos. Tu vois, il y a clairement des traces de papier bulle et aussi les traces des différentes configurations des modules. Là, ce n'est pas forcément représentatif, mais ça, c'est un truc de ouf.

A.P : Ah oui, il reste aussi l'empreinte de ce que tu as posé dessus

T.H : Mais des fois, genre franchement, sur ce type de matière-là particulièrement, tu as vraiment la trace de l'image qui était posée, tu vois. Et ça, ça m'intéresse grave.

A.P : Peut-être juste revenir à l'image photographique, tu utilises beaucoup de copies, tu fais passer ton image par plein de processus. Par la technique de l'imprimante laser, et la copie laser. L'image finale, s'écarte d'une image documentaire, au sens classique du terme. Tu utilises la photographie, mais ce n'est pas d'une manière classique. Qu'est-ce qui t'a amené à faire des images comme ça ? Est-ce que à un moment, tu as fait de l'image photographique plus classique ?

T.H : Ben, assez rapidement, oui, je suis allé dans cette voie-là. J'ai commencé la photo, enfin en tout cas à expérimenter la photo aux Beaux-Arts de Marseille, en première année ou deuxième année. Et assez rapidement, on a fait de l'argentique. Il y avait des labos dans lesquels on pouvait développer et tirer les images. À l'époque, en tout cas les Beaux-Arts de Marseille, les labos photo, étaient un peu abandonnés, tu vois, il y avait assez peu de gens et surtout il y avait assez peu de moyens à ce moment-là, à l'école. Et du coup, les chimies qu'on utilisait, les papiers qu'on utilisait, et on n'avait pas trop de techniques, tu vois, on était vraiment un peu à l'arrache. Et en fait, je ne sais pas, je trouve que ça a influencé vachement ma manière de faire par la suite, le fait d'avoir pour le coup une pauvreté de moyens. Alors à l'époque, ce n'était pas un truc qu'on mettait en avant. Et nous-mêmes, on était là, putain, c'est abusé quand même, genre... On est aux Beaux-Arts. Puis nous, ça nous coûtait, entre guillemets, tu vois, on était un peu dégoûté parce qu'on n'avait pas d'imprimante, on n'avait pas de machin. Et du coup, en fait, on faisait un petit peu avec les photocopieuses, un peu avec ce qu'on avait sous la main et c'est resté en fait, il y a ce truc-là qui est resté.

A.P : Aujourd'hui, c'est clairement un choix esthétique que tes images aient cette forme-là. Pourtant, quand tu étais aux Beaux-Arts, tu as dû voir passer d'autres travaux de photographes, des formes photographiques plus documentaires, je pense à Walker Evans. Tu aurais pu aussi avoir cette influence, et essayer de te rapprocher de ce type de pratique par la suite. Mais tu te dis encore aujourd'hui, « je vais faire des images autrement ».

T.H : Oui, c'est vrai. Parce que nous, genre, on était fasciné par exemple par Robert Frank, qui intervenait sur ses négatifs, qui écrivait dessus. Il avait un côté très, comment dire... Pas décomplexé, mais genre un geste très intuitif et très... Pas forcément très classique ou très léché. Et même dans la pratique de la prise de vue, tu vois, on... Enfin, je dis on parce qu'on était une bande de potes et on a bossé ensemble, on s'influçait les uns les autres. Et oui, on avait ce truc-là d'avoir un

geste très libre, de la photo. On avait des petits compacts avec lesquels on sortait tout le temps, on photographiait, mais tu vois, presque à la main levée. On créait cette matière-là et après, c'était dans un second temps qu'on se posait la question de ce qu'on allait faire avec ces images-là.

A.P : Donc il y avait déjà l'idée d'en faire quelque chose d'autres matériellement. Il y avait quelque chose d'autre qui devait arriver après l'image photographique.

T.H : Oui, assez rapidement, on s'est posé les questions de... Ben, ces images-là, qu'est-ce qu'on en fait ? Comment on les montre ? Qu'est-ce qu'on... Tu vois, genre, même des questions d'exposition et de monstration.

A.P : Par rapport aux sujets de tes images, qui sont souvent des portraits, des fragments de corps, des fragments d'architecture. Ce sont des sujets assez restreints. Pourquoi ces choix-là ?

T.H : Comment dire ? Il y a quelques années, enfin en tout cas, au début de ma pratique, j'avais cette pratique photographique, et en parallèle, j'ai toujours photographié ma famille. Et j'ai aussi beaucoup travaillé à partir d'archives familiales, que j'ai récupérées, des photos familiales de ma grand-mère, de mes grands-parents, ils prenaient beaucoup de photos. Je me suis immergé dans ce fond photographique. Je me suis approprié ces images-là comme si c'étaient les miennes, mais il y avait un truc un peu l'idée d'introspection. Et en parallèle, je continuais à faire des images. J'ai toujours eu cette volonté de brouiller un peu les pistes entre des images qui pourraient être contemporaines, tu vois, des portraits familiaux, mais qui pourraient, tu vois, des fois, qui s'apparenter à des formes statuaires, tu vois, et à la fois à des archives, on ne sait pas, on a vraiment du mal à dater les images. Et moi, ça, ça m'intéressait, de brouiller les pistes entre, basiquement, le passé, le présent, le futur. Qu'il n'y ait pas d'aspect chronologique, mais plus une espèce de vaste monde d'images. Puis il y a l'idée, de diagonale temporelle. Qui n'est pas linéaire... Cette vision, vraiment chronologique des choses, mais qu'on puisse tracer

comme, une espèce de transversale dans le temps, tu vois, et mixer des images, très anciennes, anciennes et contemporaines. Parce que, pour moi, tout ça, c'est lié.

Déjà d'un point de vue, juste, généalogique, je veux dire, ça paraît logique. Mais aussi, d'un point de vue plus global, entre ce dont on a hérité il y a des centaines d'années et ce qu'on se transmet encore aujourd'hui, tu vois, qui est lié.

A.P : Les archives avec lesquelles tu as travaillé, c'est que des archives familiales ? Tu as déjà récupéré des fonds d'autres archives ?

T.H : Pas trop, non. C'était que familial, en fait. Parce que, justement, il y avait ce truc un peu... Pas d'introspection, mais aussi, ça me perdait de partir dans des fonds d'archives autres. C'est resté dans un cadre familial. J'ai assez peu travaillé avec d'autres archives. Les statues, tu vois, les formes statuaires, ce sont des photos que je fais. Il y a relativement peu d'archives de statues. Ce sont des photos que je suis allé faire, des statues elles-mêmes.

A.P : La dimension introspective, elle n'est là que pour toi. Parce qu'au final, quand tu montres ton travail, on est face à une forme globale homogène, on est face à plein d'images sans pouvoir les ancrer. Sans savoir d'où elles viennent. Donc tu pourrais faire ça également avec d'autres archives.

T.H : Oui, mais c'est aussi pour moi, pour qu'il y ait du sens. Pour moi, ça a du sens de mettre telle image avec telle image. Et pour ne pas me perdre aussi, parce que sinon, ça ouvre le truc. Et ouais, pour moi, c'est aussi une manière, comme je te disais, de travailler sur ma propre famille. C'est parti de là, en fait.

A.P : Pourquoi confronter, des archives familiales, avec des images que tu fais aux contemporains ? Et également avec des formes statutaires ? Par exemple, là, je vois une image de moulure classique. Et dans cette continuité pourquoi confronter ces images avec des matériaux bruts ?

T.H : Ben, c'est ce que je te disais par rapport au fait de brouiller... Pas de brouiller les pistes, mais de confronter, tu vois, des images contemporaines avec des images anciennes ou très anciennes. Et d'affirmer qu'elles sont proches.

Qu'il n'y a pas de hiérarchie. Par rapport aussi aux matériaux, les matériaux que j'utilise, c'est aussi un travail sur l'image, au sens de la création d'une image. Tous les matériaux que j'utilise, ont un lien plus ou moins direct avec la production des images. Que ce soit, bon, les papiers argentiques, ça paraît évident, mais les plaques qui sont des plaques de gravure, les miroirs qui produisent une image, les écrans de télé, c'est pareil. Le marbre, tu vois... Alors ça, c'est peut-être un petit peu tiré par les cheveux, mais ça rejoue l'idée aussi de la statuaire, c'était la matière brute pour les représentations statuariques classiques. Et du coup, pour moi, ça parle aussi d'image les matériaux bruts.

De comment, on produit les images au sens large et aussi au sens plus personnel, par rapport aux images qu'on a et qu'on se transmet, aux images qu'on se crée en nous, et comment elles évoluent. Et c'est aussi pour ça qu'il y a beaucoup d'images qui reviennent sous différentes formes dans ma pratique. Que ce soit dans les sculptures ou même les tirages même, il y a des images qui traversent le temps comme ça et qui se modifient dans le temps, qui s'obscurcissent ou qui d'un coup réapparaissent de façon beaucoup plus claire. Et pour moi, ça parle aussi de ça, c'est comme dans la mémoire, de comment elle travaille et comment les images évoluent dans le temps et comment elles peuvent aussi réapparaître sous différentes formes, sous différentes textures, matières.

A.P : Je fais ma recherche à partir de Georges Bataille et de son concept de l'informe, ce que je percevais à partir de ça, depuis l'association de tes archives familiales, qui sont de l'histoire individuelle et donc ne sont pas la grande histoire, j'y vois presque un geste politique. Puis ça s'actualise matériellement, par le fait d'associer du marbre brut qui était destiné à être jeté, au regard d'images de sculptures classiques. Tu pirates un peu à plusieurs échelles, dans ton processus créatif, des moyens techniques, et des formes classiques de l'art.

T.H : Oui, ça me parle, carrément, le fait de pirater, comme tu dis, puis le fait de mettre en avant des matériaux qui sont pauvres, même des techniques, personne n'en veut, de ce type d'impression.

Enfin, quand tu vas chez les imprimeurs, ils voient des trucs comme ça, ça leur fait mal aux yeux. Et pareil pour les matériaux, c'est des trucs qui étaient partis à la poubelle, tu vois. Et du coup, ça, pour moi, il y a une forme de... Ouais, je ne sais pas si c'est du piratage, mais en tout cas le fait de mettre en avant et de valoriser, je ne sais pas comment dire, ce genre de matériaux et ce genre d'images, pour moi, ouais, c'est presque politique, c'est clair, ça me parle, en tout cas. Et la petite histoire et la grande histoire aussi, comme tu disais, le fait de ne pas hiérarchiser la grande histoire, la petite histoire, mais de les confronter, ça me parle carrément.

A.P : Là, je vois, la tête par terre, retournée, j'avais une question précise sur cette tête qui est un fragment de sculpture. J'ai l'impression que c'est le seul élément dans tes accrochages où tu ramènes une forme statuaire d'une manière très concrète.

T.H : Oui, je suis trop content de l'avoir trouvé. Mais c'est pas vraiment le seul moment, parce que regarde, j'ai déjà utilisé des fragments comme ça de statuts, pareil, que j'ai trouvés.

A.P : C'est beaucoup dans la rue, que tu trouves ces éléments, dans la ville.

T.H : Oui

A.P : Il y a presque une dimension d'archéologue dans ta pratique, un archéologue qui marche dans la rue.

T.H : Ouais, ouais, grave, c'est clair. Il y a ça, il y a ce geste-là, clairement. Bah aller fouiller dans les chantiers, dans les bennes, dans les déchetteries, dans les trucs, les fragments de bitume, tu vois, il y a un peu de tout, de la faïence, des trucs cramés. Il

y a un peu de tout, clairement. Normalement, il y a beaucoup plus de choses, là, tout est emballé.

A.P : Les fragments de sculptures, comme cette tête, ça t'arrive de la mettre dans le même espace qu'une image d'une statue.

T.H : Ouais, la tête, je l'ai exposée deux fois. Quasiment, tel quel, mais juste avec une plaque de plomb. Je n'ai jamais réussi à intervenir autrement dessus que comme ça, tu vois. Autant les petits fragments, étaient recouverts de toner. Ils étaient noirs.

A.P : Et ça t'arrive d'agir sur les matériaux, avec du toner.

T.H : Ouais, c'est quasiment la seule fois, puisque tous les autres matériaux, je les touche assez peu. Les matériaux, sont vraiment utilisés tels quels. Sauf les miroirs que je récupère et sur lesquels j'interviens. En fait, dans les miroirs plus ou moins anciens, tu as la plaque de verre et tu as l'argenture. Et en fait, normalement, l'argenture, est protégée par une peinture à base de plastique ou de plomb (je ne sais pas trop). Et du coup, moi, je viens enlever la peinture qui recouvre l'argenture, juste pour révéler l'argenture. Et ce sont les seules fois où j'interviens sur les matériaux. Et une fois que la peinture est enlevée, c'est ce qui lui permet aussi de pouvoir vivre et s'oxyder. Par exemple, là, tu vois la trace de... Ça, ce n'est pas de la poussière. C'est simplement que ça a subi une oxydation d'une certaine manière, cela apporte la trace de la configuration du module d'avant.

A.P : Tu agis de manière rudimentaire sur les miroirs, pour créer les conditions matérielles ou la matière va évoluer d'elle-même.

T.H : C'est ça.

A.P : Par exemple, cette plaque-là, ce n'est pas toi qui as utilisé de l'eau pour la rouiller.

T.H : Ah non, non. Elle était comme ça. Ce sont aussi au fur et à mesure des accidents d'atelier. Tu vois, genre, il y a clairement eu un dégât des eaux. Mais je vais pas provoquer la rouille.

A.P : Sur le site de ta galerie, il y a un texte qui décrit ton travail. Dans ce texte il est écrit que bien que tu produises des formes photographiques, tes inspirations conceptuelles viennent plus de la sculpture et du cinéma. Mais dans la sculpture classique il y a quand même l'idée de donner forme. L'artiste, taille la matière, il donne une forme. Toi, il n'y a pas du tout ça. Qu'est-ce que tu es allé chercher dans la sculpture ? Et dans le cinéma ?

T.H : En fait, c'est un texte qui a été plus ou moins détourné. Je vois bien comment il a refait le texte. À la base, ce n'était pas ça. La personne qui a écrit ce texte, qui était hyper bien d'ailleurs, parlait des techniques de montage du cinéma expérimental. Et surtout, il parlait des techniques de montage. Donc, je pense qu'il faisait référence surtout à l'assemblage des images, notamment à un diptyque. En fait, ce sont deux images différentes, mais tu avais le même personnage, qui apparaissait sur les deux images. Je ne sais pas si je peux le retrouver.

A.P : Je comprends mieux le rapport au cinéma, avec le qualificatif expérimental.

T.H : Oui, je pense qu'il a un petit peu modifié le truc. Mais surtout par rapport au montage, je pense qu'il faisait référence à ça.

A.P : Et sur la question de la sculpture, car ce que tu fais m'évoque plus la sculpture dans le champ de l'Arte Povera

T.H : Bah, comme pour la photographie, il y a eu un truc très, comment dire, factuel et très concret.

A.P : Oui de faire avec ce que tu avais autour de toi.

T.H : Ma pratique a commencé aux Beaux-Arts, puis après, je l'ai continuée après, mais je n'ai pas eu d'atelier tout de suite. Et en fait, le jour où j'ai eu un atelier, en 2015, à la Cité des Arts, à Paris, c'est la première fois que je me suis retrouvé avec ces images-là dans un espace. Et concrètement, j'avais les images et elles se sont retrouvées au sol, parce que juste, c'est hyper galère, je trouve, de bosser avec des images au mur. Je ne sais pas toi, mais tu vois, tu trouves des techniques où tu mets des espèces de barres en métal pour les aimanter. Mais en fait, quand tu as un tirage, même ce n'est pas un tirage d'expo, tu ne vas pas mettre du scotch, de la pâte à fixe. Donc, naturellement, les images se sont retrouvées au sol. Et c'est à ce moment-là, que j'ai commencé à choper des matériaux. Et tu vois, ça s'est agencé au sol de façon assez intuitive et naturelle, mais juste pour des raisons techniques. Et en fait, ça m'a parlé, le fait d'assembler des images au sol avec des matériaux. Pareil, là, c'était un geste un peu iconoclaste, dans le milieu de la photographie, montrer des photographies au sol, ce n'était pas très répandu, même si je n'ai rien inventé.

A.P : Tes mises en espace pour des expositions font écho aux formes des ateliers.

T.H : C'est ça, oui, clairement.

A.P : Donc, la question de la sculpture, dans ta pratique, c'est venu après. Tu es photographe, à la base, tu as posé tes images au sol, et puis à un moment, tu as voulu ajouter du volume.

T.H : Oui, il y a eu... Franchement, je ne sais pas quel était le truc un peu déclencheur, mais je pense que l'atelier, ça a fait ça, oui. Je pense que c'est le fait d'avoir l'atelier, de récupérer... J'étais attiré par ces matières-là qui, pour moi,

rejouaient ce que je cherchais dans la photo. Et ces matières, qui vivent, qui portent des traces de leur... Oui, de leur vie...

De leur fabrication, de leur vie et des traces du temps aussi jusqu'à ce qu'elles soient amenées... Tu vois, elles sont rouillées, elles sont...

A.P : C'est à partir du moment où tu as eu l'atelier qu'il y a eu de la mise en volume. Avant, tu faisais uniquement de la photographie, mais quand même de manière non-conventionnelle.

T.H : Oui, clairement, je restais sur de la photo. Je commençais un peu à bosser avec des petites imprimantes, des petits formats. J'ai vraiment agrandi les formats quand j'ai commencé à faire les sérigraphies avec la colle.

A.P : D'ailleurs, par rapport aux sérigraphies à la colle. Il y a une vidéo qui tourne sur YouTube où tu es à l'atelier Arcay pour réaliser ces sérigraphies. D'aller travailler avec cet atelier cela t'a permis de développer cette technique ? Ça t'arrive souvent de changer d'ateliers pour une technique ?

T.H : C'était vraiment la première fois. Je travaille assez peu avec d'autres ateliers. Je suis autonome, en fait, sauf pour les cadres. Là, je ne sais pas faire et je n'ai pas le matériel. Mais sinon, je suis toujours dans cette économie de moyens. C'est aussi une question de liberté, ça me permet de pouvoir expérimenter. Parce qu'en fait, je te disais, les imprimeurs, tu ramènes un papier particulier, ils ne veulent pas imprimer sur ton support. Ce n'est même pas négociable. Sauf si c'est une personne que tu connais. Je me suis retrouvé vachement confronté à ça. J'ai eu la possibilité d'exposer en 2018 à Arles pour le prix découverte. Et en fait, comme de base, je travaille avec des imprimantes laser, j'ai été limité au format A3. Je n'ai pas trouvé d'imprimante laser qui allait au-delà du A3. Et donc j'avais cette technique-là, ça marchait bien et tout. Mais je ne savais pas comment agrandir les formats tout en gardant la matière que j'arrivais à obtenir avec les lasers. Et du coup, c'était l'enjeu, c'était de trouver comment agrandir les formats, mais tout en gardant la matérialité de l'image.

Et je suis allé voir 10 000 imprimeurs à Paris pour essayer de trouver une technique ou une machine. Et ils m'ont tous dit que ce n'était pas possible. Et j'ai trouvé, j'ai rencontré Jérôme Arcay, qui tient l'atelier. En discutant avec lui, en lui expliquant mon projet, on a trouvé cette technique-là ensemble.

A.P : Donc, avec la technique de la sérigraphie, tu appliques une colle, il y a donc une « image latente », puis après avec de la poudre de toner, tu fais apparaître l'image.

T.H : Oui, il m'a proposé de rejouer le processus d'impression laser, mais de façon très basique, à savoir d'imprimer avec de la colle pour pouvoir accueillir le toner et recréer l'image à partir du toner lui-même. Il y a plein d'autres artistes qui ont bossé avec ça, avec de la sérigraphie à la colle sur laquelle ils mettent, même de la poussière. Il y a une artiste qui a fait ça avec de la poussière de démolition, d'une tour qui a été démolie. Il y a un autre gars qui a fait avec du cuivre. Enfin, tu vois, tu peux vraiment le faire avec tout ce que tu veux. Donc le procédé en soi, on ne l'a pas inventé. Là, ça a collé parfaitement avec ce que je voulais faire. Tu vois, de travailler avec ce genre d'atelier, pour moi, c'était salutaire parce que j'ai enfin trouvé la technique et puis il était très disponible, mais ça coûte super cher. Parce que tu fais de la sérigraphie, il faut payer les écrans de sérigraphie, il faut payer la main d'oeuvre.

A.P : Donc cette technique, elle est ponctuelle dans ta pratique

T.H : Ponctuelle, bien sûr. Surtout, maintenant, j'ai réussi à développer une autre technique qui est proche de celle-là avec les grandes imprimantes. Du coup, ça, c'est cool. Maintenant, je suis autonome sur ce genre de procédé-là.

A.P : Tu es autonome grâce au copieur grand format ?

T.H : Le copieur, je fais attention, je peux le flinguer hyper rapidement. Donc, j'y vais mollo sur l'expérimentation.

A.P : Ah oui, j'avais une autre question, sur l'expérimentation. Au moment où tu démarres un projet, c'est surtout une envie d'expérimenter une technique ? Comment ça se passe ?

T.H : En fait, je ne travaille pas trop en projet distinct. Je ne sais pas, c'est une sorte de grand projet. Comment dire ? Je scinde, les projets quand il y a besoin pour une expo ou autre chose. D'un coup, j'extrait un corpus de toutes mes images ou de toutes mes productions puis, j'y mets un titre, puis, une intention. Mais quand même, globalement, c'est assez... Pas une forme, mais je veux dire, c'est une pratique.

A.P : Tu produis de manière libre, comme une vaste archive d'images et de formes dans laquelle tu viens piocher.

T.H : Oui, parce que je peux tout à fait extraire, tu vois, cette image-là et me dire « Bon, ben, celle-là, OK, on va la faire comme ça », machin, machin. Mais pour moi, tu vois, je suis dans une production de forme, d'image, de matière. Je ne le pense pas en amont, d'un projet particulier. Plutôt en second plan. Uniquement dans le cadre d'une expo ou d'un appel à la candidature.

A.P : Cela rejoue l'idée de non-hiérarchie. Sauf à des moments précis comme dans le cadre d'une exposition ou d'un appel à candidatures, tout est au même plan. Qu'est-ce qui te fait stopper l'expérimentation sur une image ? À quel moment tu te dis « Là, c'est bon, c'est assez... » Car on perçoit encore des formes dans tes images.

T.H : Tu parles pour les images, pour les images elles-mêmes ? C'est dur à dire. On peut regarder les images. Il y a des images qui sont hyper abstraites. Enfin, j'utilise tout, ça, typiquement, c'est quand même assez peu identifiable.

A.P : Mais à la base, il n'y a pas d'image sur le papier que tu me montres.

T.H : Je ne suis même pas sûr, tu vois. Mais pour moi, c'est un matériau que je peux utiliser clairement. Vraiment, j'ai beaucoup d'images qui sont des... Je ne sais pas, des espèces de chutes.

A.P : Tu gardes tout ?

T.H : Oui, je garde quand même pas mal de trucs, c'est dur de répondre à cette question.

A.P : Par exemple, peut-être si on parle de manière très concrète. Pour cette image-ci, tu aurais pu encore aller plus loin dans l'expérimentation, on aurait même plus distingué la matière des briques.

T.H : Oui, ça peut.

A.P : Ça aurait été une espèce de grille qui flotte.

T.H : Oui, ça peut.

A.P : Donc, il y a quand même toujours une forme de ressemblance au réel qui reste.

T.H : Oui, quand même, un peu. Ouais, si clairement, il faut qu'il y ait quand même un point d'accroche. Mais bon, en même temps, c'est dur de définir cela parce qu'il y a des fois, c'est vraiment très abstrait.

A.P : Oui, même dans ça, il n'y a pas de hiérarchie. Tu peux autant mettre de l'abstrait que de la ressemblance au réel.

T.H : Il y a quand même des éléments assez identifiables. Enfin, quand tu regardes globalement ce que je garde, il y a quand même une porte d'entrée. Après, c'est dur à dire parce qu'il y a des images que je connais très bien que j'arrive complètement à lire. Et il y a des gens, ils ne comprennent pas l'image. Mais globalement, ça reste quand même assez identifiable. Je ne suis pas trop dans le complet abstrait. Je ne sais pas, je ne suis pas trop dans le complet abstrait où tu es complètement perdu où il ne reste plus que la matière. Et ça peut aussi m'arriver.

A.P : Le complet abstrait c'est presque les matériaux bruts qui ont ce rôle

T.H : Globalement, il y a quand même toujours des trucs identifiables au minimum.

A.P : L'idée de cette fin de l'expérimentation, elle arrive quand tu regardes l'image et qu'elle semble être homogène au reste de ton corpus.

T.H : Ouais, ouais. Après, mettre une fin à l'expérimentation, ça a toujours été... C'est aussi pour ça que mes modules ou les sculptures, enfin, les assemblages, ne se sont jamais fixés, tu vois. Il n'y a pas vraiment de fins. Pour moi, il n'y a pas trop de fin. Enfin, en tout cas, je n'ai jamais réussi vraiment à dire, bon, ça, c'est bon, c'est arrêté, c'est comme ça. Sauf, peut-être dans les images encadrées là, de fait, elles sont encadrées. Elles sont exposées telles quelles. Ou alors, il faut les décadrer. Ça m'est déjà arrivé de décadrer des images. Mais encore une fois, c'était pour l'économie de moyens parce que ça coûte tellement cher.

A.P : Du coup, dans ta pratique l'image encadrée, c'est rare, c'est plus un choix pour le marché de l'art, entre guillemets.

T.H : Ouais, oui, oui. Et à la fois, ça représente aussi, tu vois, la photographie. Enfin, tu vois, quand c'est mis en regard d'une installation.

A.P : Oui, ça crée encore un contraste entre l'image photographique classique et autre chose.

T.H : Ouais, ouais, ouais. En-tout-cas, dans certaines des expos, il y a quand même à la fois des choses au mur, à la fois au sol, à la fois sculptural, à la fois en 2D, 3D. Il y a un truc comme ça qui est assez... Pas immersif, mais qui englobe un peu. Tu peux déambuler à travers les pièces.

A.P : Et aussi de contraste entre des formes classiques et non-classiques.

T.H : Ouais, ouais, clairement.

A.P : Il y a les marbres, les formes sculpturales au regard de matériaux bruts, et il y a aussi la photo classique encadrée au regard d'image au sol.

T.H : C'est ça aussi, clairement. Dans les expos, ça rejoue un peu ce dont tu parlais, de l'archéologie, où finalement, les gens, ont vraiment ce geste de se baisser. Ils sont debout, puis ils viennent regarder, ils viennent fouiller du regard les modules. Les spectateurs rejouent un peu cette posture-là. Comme eux, sur la photo, tu vois.

A.P : Même toi, dans la vidéo de l'atelier Arcay, quand tu balayes la poussière. J'ai screen le moment où tu fais ce geste-là, et je suis allé voir sur Internet des images d'archéologue, les premières images qui sortent, c'est des gens accroupis qui balayent la poussière. C'est logique qu'il y ait cette forme d'archéologie, dans ton travail, même quand tu crées une image, tu balayes de la poussière.

T.H : Oui, c'est vrai, je n'avais pas fait le lien sur le toner. Et en plus, ça faisait d'autant plus sens, en tout cas, pour l'expo avec Léa Bismuth, qui était commissaire de l'expo. Ça s'appelait *The Wake of Dust*, ça rejoue aussi cette histoire de poussière, la poudre de toner.

A.P : Tu peux me parler de *The Wake of Dust*

T.H : Oui, pour le coup, *The Wake of Dust*, c'était parti d'une édition. L'exposition de *Wake of Dust*, a été extraite des images de l'édition.

A.P : Donc tu as réfléchi à une manière de mettre en espace ce projet, qui à la base est une édition

T.H : Oui, en quelque sorte. L'édition, c'était en 2015 et l'exposition, elle a eu lieu en 2018. C'est venu trois ans après.

A.P : Donc tes images, circulent de plein de manières différentes

T.H : Oui, il y a ça, des images qui traversent un peu plusieurs formes

A.P : Pour les images de l'éditions, ce sont des scans de photocopies ?

T.H : Le livre a été imprimé en risographie. Mais, les images, ont été obtenues à partir de photos que j'ai faites. Ensuite, j'ai réimprimé à partir de lasers, pour pouvoir re-scanner et puis réimprimer.

A.P : Dans le livre, il y a des portraits, des formes statutaires et des images de poussière, d'explosion.

T.H : Oui, il n'y a pas vraiment de déroulé. Il y a des images d'archives et beaucoup d'images que j'ai produites.

A.P : Ah, on a l'impression que tout vient de prises de vue que tu as faites.

T.H : Oui, il y a aussi un peu d'images d'archives, ça, c'est des photos matons.

A.P : Tu fais de la photo, mais toutes les techniques que tu utilises pour elles sont issues du monde de l'impression, la risographie, l'impression laser, ce sont des techniques d'impression issues des secteurs administratifs.

T.H : Oui j'aime bien utiliser ces machines-là. Tu produis des images et tu ne sais pas trop ce qui va sortir. Il y a aussi le fait de ne pas trop maîtriser, l'aléatoire.

A.P : De ce que tu me montres aujourd'hui, ça ne t'est jamais arrivé de faire un tirage classique, à l'agrandisseur. C'est que des images qui sortent d'impression laser. Des techniques qui ne sont pas liées directement à l'histoire de la photo.

T.H : Ouais, ouais, carrément.

A.P : Comment tu penses l'ancrage historique et culturel de tes images ?

T.H : Oui, je ne sais pas trop. Parce que j'avais aussi cela sous la main, parce que ça me permettait d'expérimenter. Finalement, tu es assez peu libre de voir ce que ça va faire si tu bosses avec des agrandisseurs. Après, quoi que je dis des conneries, puisque si tu bosses à l'argentique, tu peux tout à fait expérimenter. Mais je n'avais pas trop accès à ça non plus.

A.P : Oui, ça revient au manque de moyens au moment des Beaux-Arts à Marseille.

T.H : Ouais, je ne sais pas travailler à l'argentique, je n'ai pas trop eu l'occasion de le faire. Et après, tu as tes images. C'est-à-dire qu'il faut aller bosser chez Picto, envoyer ça en ligne tu es limité

A.P : Tu aurais pu t'installer un agrandisseur dans ton atelier par exemple

T.H : Oui, c'est vrai, je n'ai jamais trop essayé.

A.P : Quand je regarde tes images, ça m'évoque des personnes qui ont vraiment expérimenté l'impression, sans forcément utiliser la photographie. Des personnes comme Wade Guyton. Même Xavier Antin qui est contemporain. Il y a presque l'idée d'une d'archéologie des médias dans ton travail.

T.H : Ouais, j'aime beaucoup, Wade Guyton et Xavier Antin. C'est clair que ce sont des boulots que j'ai trop regardés, j'ai trop kiffé. L'édition *Black Painting* de Wade Guyton, tu l'as vu ?

A.P : Non, je ne l'ai pas vu.

T.H : Elle est ouf

A.P : Faut que je regarde !

T.H : Ce sont toutes ces impressions qu'il a faites à partir de traceur. C'est juste une image de noir, il l'a imprimée sur des toiles, mais ça bave, c'est tout décalé. Il a fait des expos de ce boulot, qui s'appellent *Black Painting*. Je crois que chaque année, il a enlevé un pour cent de noir, dans le fichier JPEG de base. Et l'édition, c'est des vues d'expo. Mais l'édition elle-même, est imprimée avec ces traceurs. Donc, il y a tout qui bave, elle est trop belle.

A.P : Trop bien ça me parle, je regarderais !

Tu utilises des papiers argentiques, mais tu les fais passer dans une imprimante, ce papier de base, doit aller sous l'agrandisseur.

T.H : C'est toujours cette idée de détourner, pirater, comme tu dis. Peut-être que cela provient de la formation Beaux-Arts. On avait à la fois la possibilité de faire, mais pas les moyens. On avait les outils, mais il fallait un peu faire avec ce qu'on avait. Et en même temps, ça me plaît, d'utiliser les choses de manière décalée, pas de manière traditionnelle. Et à la fois, ce sont des matériaux de fou, les papiers argentiques quand tu les utilises pas à la chambre noire. Ça m'intéresse en tant que juste matériau. Je n'ai pas eu de formation photo, je suis incapable de faire un tirage argentique.

A.P : À un moment cette manière de faire de la photographie, c'est devenu un choix

T.H : Clairement. Ça m'a toujours plu de faire, comme on disait aux beaux-arts de la photographie au marteau, ça me plaît, de mettre en avant, d'exposer des fragments qui étaient destinés à être jetés à la poubelle.

A.P : Quand tu me dis, qu'aux Beaux-Arts de Marseille, le labo argentique est un peu abandonné, qu'il n'y a pas trop de moyens techniques, c'est au début des années 2000, vers 2008. Marc Lenot, a écrit sur la photographie expérimentale, il explique que la vague contemporaine de photographes qui détournent les usages de la photographie est en partie liée avec l'arrivée de la photographie numérique dans les années 2000. Dans un même mouvement d'abandon de l'argentique, cela aurait libéré cette technique de la primauté de la représentation. Primauté reprise par la photographie numérique. C'est-à-dire que la photographie analogique, un peu comme la peinture, quand il y a eu l'arrivée de la photo, c'est la photo qui s'est occupée de représenter le réel. Est-ce que tu avais déjà vu le début de ta pratique par ce prisme-là de photographie expérimentale ?

T.H : Non, pas trop, franchement. Car les débuts du numérique, c'était quand même à l'arrache aussi. C'étaient des petits appareils un peu pourris. Pour le coup, il y avait vraiment un manque de moyens général.

Ce n'était pas juste une volonté de se diriger vers le numérique et de laisser l'argentique. Mais en tout cas, aujourd'hui, dans ma pratique, j'utilise à la fois de l'argentique, à la fois du numérique. Je bosse avec mon téléphone, et à la fois, pour moi, c'est important de continuer l'argentique pour avoir cette empreinte, cette trace... Matérielle concrète, mais dans un même temps plus ça va et plus ça coûte cher. Donc finalement est-ce que ça a du sens d'utiliser l'argentique par rapport à une économie de moyens ? Donc, tout est mixé pour moi.

A.P : Pas de hiérarchie dans les techniques que tu utilises à la prise de vue.

T.H : Ouais, grave

A.P : Par contre, là où je perçois une forme de hiérarchie dans ton travail, le moment où tu travailles le plus, c'est le moment de l'atelier. C'est presque pour cette raison qu'à la prise de vue, si tu utilises un appareil argentique ou ton téléphone, cela a peu d'importance. La mise en forme, est surtout au moment de l'atelier.

T.H : Oui, clairement. Pour revenir sur la question numérique, argentique, je ne suis pas trop dans cette dualité. Je crée des images, et effectivement, de plus en plus avec le téléphone. Et je trouve des choses hyper intéressantes à faire avec le téléphone, comme j'en trouve aussi à faire avec l'argentique. L'idée est de se réapproprier l'outil.

A.P : Le lien, c'est d'utiliser des techniques de reproduction. Tu crées plein d'images, mais tu ne fais pas de peinture ou de dessin. C'est toujours des images qui sont faites à partir de techniques de reproduction.

T.H : Oui, dans ma pratique, c'est important que ce soit automatisé. Quand je me suis posé ces questions-là, et que je devais trouver la technique pour agrandir les formats, ça ne me parlait pas du tout toutes les techniques qui n'étaient pas de la

reproduction automatisée. C'est important que ce soit automatisé. Ce n'est pas du dessin, il n'y a pas d'intention picturale.

A.P : Et pourtant, il y a quand même dans les productions finales, des gestes de la machine, au sens où il y a des imperfections. Cela rejoue d'une autre manière, des formes picturales.

Ouais, clairement, mais qui ne sont pas intentionnelles, de ma part.

A.P : Pourquoi le choix de partir de processus techniques de reproduction, qui impliquent de faire un certain nombre de copies d'une même image pour aboutir à une forme d'œuvre unique?

T.H : La représentation du process lui-même, ne m'intéresse pas trop. Pour moi, c'est un outil, comme un peintre qui serait passé par des esquisses, l'aboutissement, c'est l'image que je veux obtenir, à la suite de cette expérimentation. Quoique parfois les étapes intermédiaires, c'est une matière potentielle. Mais présenter l'ensemble des étapes pour moi, ça n'a pas trop de sens.

ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC JEAN-KENTA GAUTHIER - Entretien autour de la matérialité du travail photographique de Daisuke Yokota – 26 Février 2025 – Entretien Téléphonique

Angel Pandiella : Comment avez-vous découvert le travail de Daisuke Yokota ? Qu'est-ce qui vous a intéressé dans son travail ?

Jean-Kenta Gauthier : J'ai découvert le travail de Daisuke Yokota à travers les livres, il y a longtemps, puisque Daisuke a une pratique du livre d'artiste soutenue depuis toujours, depuis qu'il a commencé sa carrière, je dirais au début des années 2000.

A.P : Quelle place occupe son travail au sein de l'ensemble des pratiques représentées par votre galerie ? Son travail semble assez singulier. Qu'est-ce qui, dans la pratique de Yokota, résonne particulièrement avec la ligne artistique de votre galerie ?

J-K.G : Le travail de Daisuke a une vraie dimension, bien sûr, de réflexion sur la photographie, mais ça prend des formes très différentes et variées. Je trouve que Daisuke fait partie de ces artistes qui, dans le monde aujourd'hui, apportent quelque chose à la photographie, pas forcément en ne pensant qu'à la photographie, mais en ayant une approche plus large des choses qu'un artiste peut réaliser. Ça comprend la photographie, mais aussi d'autres disciplines. Même dans les choses très photographiques, il y a des processus dans le travail de Daisuke qu'on peut faire, des analogies avec d'autres disciplines.

Dans la promotion de la galerie, on rencontre des artistes qui ont, pour beaucoup, une approche assez conceptuelle de l'art aussi. Ici, ce n'est pas forcément le cas de Daisuke, même s'il a une manière très spécifique d'encadrer, d'introduire sa pratique.

A.P : Daisuke Yokota utilise des techniques de reproduction pour dégrader l'image. Ce processus est intéressant, car chaque étape bénéficie d'une forme, que ce soit en édition ou en installation. À travers cette reproduction répétée, on part d'images qui conservent des éléments figuratifs du réel, mais parfois, la même matrice sert à produire des formes qui ne ressemblent plus au réel. Qu'est-ce qui le pousse à réaliser ce type de processus ? Peut-on parler d'abstraction pour décrire le travail de Daisuke Yokota ?

J-K.G : D'abord, la question de l'image est large chez Daisuke, puisque lui fait partie de ces artistes qui considèrent que la photographie, n'est pas que l'image. Il y a plein d'autres éléments dans la photographie qui sont avant ou après l'image.

Il a même réalisé des œuvres pour lesquelles il met en question ce qu'on appelle le sens de lecture, puisque des images figurent parfois des corps, parfois des éléments d'architecture, parfois des objets comme des natures mortes, et lui ne voit pas la nécessité de toujours les présenter dans le sens dit de lecture.

Elles peuvent être présentées sur le côté, par exemple, alors qu'on aurait tendance à les mettre à l'horizontale. C'est le cas de son travail qui s'appelle *Inversion*, je pourrais rentrer dans le détail plus précisément après, puisque *Inversion*, il n'est pas question d'images, même si par la superposition, on arrive toujours à déceler des éléments visuels dans ces images, des éléments qu'on peut reconnaître comme des corps, comme des objets qui ressemblent à des natures mortes ou à des scènes de paysages ou dans la rue.

Daisuke parle beaucoup de matérialité, il a toute une série d'œuvres dont les titres commencent par le terme Matter, la matière, et par le seul fait de désigner, de titrer ces œuvres matières, c'est souvent d'autres éléments dans le titre qui viennent s'accoler au mot matter, ils montrent bien la matérialité de la chose, plus que l'image.

D'ailleurs quand je parlais de sens de lecture, le sens de lecture qui est une expression, ça montre bien qu'on a un rapport encore très ancré dans un lien avec l'image, et donc une lecture des éléments, une lecture de ce qui est figuré, de ce qui est représenté, ça rejoint la question qu'on trouvera après dans le document que vous m'aviez envoyé sur la question de l'abstraction.

Dans le travail de Daisuke, il est beaucoup question d'accidents, ce sont des accidents qui opèrent, apparaissent à travers différentes étapes de manipulation, des choses qu'il peut maîtriser, des choses qu'il maîtrise moins.

La dimension aléatoire dans le travail de Daisuke est importante. Par exemple, son travail c'est beaucoup de couches, ce sont des superpositions de couche, des couches au sens littéral et des couches au sens plus figural. Je dirais qu'une des manières de procéder de Daisuke assez fondamentale dans son travail, c'est qu'il a une archive d'images. Il a une archive de photographies qu'il a réalisées, il y a peut-être 100 000 photographies dedans, je n'en sais rien, qu'il a réalisées au cours des années, il continue de photographier, et ces images là, c'est sa base de données, c'est sa matrice. Dans ses projets, souvent le projet précédent donne naissance au projet d'après, c'est-à-dire qu'il y a une vraie progression dans son travail. C'est pour ça qu'on retrouve dans différents projets, qu'on peut appeler séries, même si la série c'est une question un peu particulière, surtout dans le travail de Daisuke, on retrouve parfois les mêmes éléments visuels. C'est parce qu'ils revisitent ces archives.

Ensuite, quand on parle d'accidents, par exemple, Daisuke part souvent de photographies, qu'il re-photographie, qu'il re-photographie, qu'il re-photographie, qu'il re-photographie. Quand il y a des négatifs, donc argentiques, il a une recette qui lui appartient pour les développer, et il intègre des accidents au moment du développement. Par exemple, je ne rentre pas dans le détail des recettes, parce que moi-même ça me dépasse, je ne les connais pas, et ça fait partie de sa pratique, mais il met, par exemple, de l'eau chaude trop chaude, pour développer des négatifs. L'eau est trop chaude au regard d'une norme, au regard d'une manière traditionnelle de le faire.

Donc ça, ça développe des accidents visuels. Et il joue de ça. Et le résultat peut donner lieu à une composition, qui peut être, disons, encore lisible, parfois elle ne l'est plus, et cette composition, il peut la re-photographier, pour recréer un négatif, parce ce qu'on appellerait peut-être un inter-négatif, pour ensuite la redévelopper, et ainsi de suite.

Peut-on parler d'abstractions pour parler du travail de Daisuke ? L'abstraction en photographie, c'est un grand sujet. Je pense à l'exposition que Simon Baker avait faite à la Tate, juste avant son départ, c'était sa dernière exposition.

A.P : Justement, la question par rapport à l'abstraction, je me la pose au regard de cette exposition, où Yokota a été exposé. Dans le travail de Yokota il y a un rapport très concret à la matière, voire au déchet. Ce rapport très concret n'est pas du tout de l'abstraction. A quel point peut-on parler d'abstraction dans le travail de Daisuke ?

J-K.G : L'abstraction en photographie, ça fait bon ménage et mauvais ménage, à la fois, c'est une vraie question. L'exposition que Simon avait faite à la Tate, c'était une exposition sur les liens, dans toute l'histoire de la photographie, entre la photographie et l'abstraction, c'est-à-dire, quand même, en creux, un lien entre la figuration et l'abstraction. C'est-à-dire un présupposé que la photographie entretient un lien avec le figuratif qui est particulier.

L'abstraction, c'est souvent une question d'interprétation. Daisuke, lui, parfois dit qu'il aimerait bien qu'on voit des photographies pour ce qu'elles sont, sans toujours interpréter la dimension figurative des objets, des éléments qu'on voit. On peut aller plus loin, mais le cerveau, ça atteint une limite du cerveau. C'est comme quand vous conduisez sur l'autoroute et que vous voyez des panneaux, vous ne pouvez pas vous empêcher de les lire, une fois que vous les regardez. Si vous ne maîtrisez pas la langue, si vous ne connaissez pas le système d'écriture, ça devient des formes. J'extrapole, je donne un exemple. Daisuke au fond rêverait qu'on puisse voir des panneaux en alphabet quand on maîtrise l'alphabet en ne voyant que des formes.

Dans son travail il y a une dimension qui est similaire. Et c'est la raison pour laquelle dans certains projets il ne respecte pas le sens de lecture.

L'abstraction, c'est une question plus large. Moi, je pense que dans le marché de l'art, il y a beaucoup de gens dans le monde qui sont fascinés par les dites abstractions de Wolfgang Tilmans. Ce qu'on regarde souvent, c'est de la chimie photographique dans un liquide. Alors oui, on peut dire que c'est une abstraction. Enfin, de facto, on sait que c'est de la chimie dans un liquide. Donc, ça résiste, quand même, cette question d'abstraction.

Lui, il peut mettre une métaphore dessus, il peut appeler ça des *Freischwimmer*, il peut appeler ça des « nageurs libres ». Mais est-ce que c'est vraiment une abstraction ? Je ne sais pas. Est-ce qu'on peut aller en photographie, dans l'abstraction, comme Ellsworth Kelly le fait dans ses formes, en peinture et en sculpture ? La question reste ouverte. Je n'ai pas la réponse. J'ai un début de réponse, mais à la fois, j'espère que je peux me tromper aussi.

A.P : Les sujets de ses images sont assez restreints : fragments de corps, parfois en situation, fragments d'architecture, végétaux. À travers les processus d'expérimentation qu'il emploie, on a le sentiment qu'il explore quelque chose au-delà de l'image, déplaçant ainsi la fonction documentaire de la photographie. Pouvez-vous m'en dire plus à ce sujet ?

J-K.G : Oui, il n'y a pas de fonction documentaire de la photographie dans le travail de Daisuke. Il y en a une, au sens où on peut dire oui, là je reconnais un bâtiment, là je reconnais un objet sur une table, là je reconnais un corps, un visage. Mais ce n'est pas du tout, en tout cas, l'intention de Daisuke. Daisuke ne titre jamais ses œuvres en disant, un indice sur le lieu, la date, la personne qui pose, par exemple, devant son objectif. Ça, se sont des éléments qui sont étrangers au travail de Daisuke. Cela ne l'intéresse pas, en tout cas, c'est pas du tout le sujet.

A.P : Oui, et la mise en forme ne va pas mettre en avant le sujet

J-K.G : Non, et avec toutes les étapes de production, de création dans son travail, c'est pour ça que le travail de Daisuke fascine toujours encore tout un public. Souvent les gens disent qu'il y a quelque chose en suspend dans le travail de Daisuke, parce qu'en fait c'est un monde flottant. Le monde, est flottant parce que Daisuke ne donne pas d'indice particulier sur ce monde-là.

Alors oui, il y a beaucoup de scènes, par exemple, où on comprend que c'est la nuit, et donc il y a quelque chose d'un peu flottant parce que c'est la nuit aussi, mais Daisuke ne photographie pas que la nuit, il photographie aussi la journée.

A.P : D'ailleurs j'ai l'impression qu'il y a aussi cette porosité entre jour et nuit, même des scènes qu'il aurait pu photographier de jour peuvent sembler être de nuit et inversement, qu'il n'y a même pas vraiment cette chronologie, cette temporalité.

J-K.G : Absolument, il y a certaines images, je sais qu'elles ont été photographiées la journée, et quand on voit le résultat de ce qui reste de l'image, dans une œuvre, on a l'impression plutôt que c'est la nuit. Mais c'est parce que notre cerveau ne peut pas s'empêcher d'analyser ça. Donc, Daisuke, d'une certaine manière, rêverait qu'on puisse s'en affranchir.

Cela me fait penser à un texte qu'on avait écrit pour les expositions *Inversion* qu'on a faites, qui est tout un projet qu'on a montré à la galerie plusieurs fois des formes différentes, et puis dans plein d'institutions. Il avait appelé ça *Inversion*. *Inversion*, c'est parce que c'est tout un projet où les œuvres sont des solarisations. Il en a faites en noir et blanc et il en a faites en couleur. On n'a pas d'autres exemples dans l'histoire de la photographie de solarisation couleur. Comme s'il avait inventé quelque chose sans chercher à l'inventer. Le projet s'appelle *Inversion*. En japonais, c'est

Inversion. C'est vraiment le terme anglais. Il ne faut pas traduire, il faut prononcer tel quel.

Inversion, il parle de l'inversion des valeurs qui opèrent dans le cadre d'une solarisation. Je l'avais écrit avec Daisuke. Le titre *Inversion* décrit simultanément le phénomène physique exploité dans l'élaboration de ces œuvres. C'est l'inversion des valeurs. Il évoque la métaphore du rapport de Daisuke Yokota à la photographie et au monde, considérer l'objet photographique pour sa matérialité et non pour l'image d'une réalité reproduite. En employant avec beaucoup de précaution le mot réalité.

A.P : Dans le travail de Daisuke Yokota, il y a un lien entre le liquide et la matière, plus précisément entre la rencontre de surfaces papier avec des liquides de toutes sortes. Peut-on parler d'un geste critique du médium photographique, par l'écoulement des formes photographiques, indifférentes à leur fonction informationnelle ou communicative ?

J-K.G : Alors ça fait partie de la façon de procéder. Typiquement, une des composantes, c'est ce que je vous disais, des techniques non orthodoxes de développement de films. Est ce que c'est une critique d'un médium photographique ? Ce n'est pas comme ça que lui l'envisage. C'est une possibilité. Il le voit comme ça, il ne tient pas un discours critique au regard de l'histoire de la photographie.

En revanche, si je pense à un lien qui a souvent été fait dans son travail, parce qu'on le représente aussi, un autre grand photographe japonais, c'est Daido Moriyama. Quand Daido Moriyama fait en 1972 son *Farewell Photography* ou *Bye-bye photography*, dans le livre qui contient 145 images, il y a des images, par exemple, il y a deux images qui sont des infiltrations de lumière sur un film. C'est ce qu'on appellerait normalement une erreur photographique.

Je pense même au livre de Clément Chéroux sur l'histoire de l'erreur photographique. Il l'a appelé la FAUTO-graphie. Daido Moriyama, en 1972, le sous-texte, ce sont des images qui sont considérées comme étant des erreurs

normalement. Moi, je vous dis que ce sont déjà des photographies. Et de facto, ce sont des photographies, matériellement. On peut faire un lien entre cette photographie expérimentale chez Daido Moriyama et le travail de Daisuke.

On peut faire, évidemment, plein d'autres liens comme une filiation à travers Daisuke. Elle remonte jusqu'à Daido Moriyama, mais elle remonte aussi à une photographie moderniste dans les années 30. Et là, il y avait beaucoup d'exemples de photographies de photographes d'Europe de l'Est, par exemple, dans l'exposition de Simon Baker à la Tate. Il y a des canons.

Comme si la question était toujours là. Et au fond, comme si c'était peut-être même une question inhérente à la photographie et à cette dimension assez fascinante de la photographie et du film aussi, c'est quand même un rapport au monde. J'ai toujours du mal à définir ce que c'est la photographie. A la galerie on aime beaucoup la photographie. On déteste isoler la photographie parce que ça n'a pas grand sens d'isoler la photographie. Mais si on essaie de définir quelque chose de spécifique quand même à la photographie et au film, au regard d'autres disciplines, c'est quand même un rapport, au monde qui lui est particulier. C'est-à-dire qu'il est mieux ou moins bien que le reste, il est quand même particulier. Au regard de la peinture, de l'écriture, de la sculpture, par exemple.

Mais je remets tout ça dans une grande catégorie. Alfredo Jaar, qu'on représente, dit toujours que l'art, est un exercice de représentation. Donc là-dedans, il y a toujours un exercice de représentation, d'où le problème de la question de l'abstraction.

A.P : Par rapport à la question de la représentation dans le travail de Yokota, est-ce qu'il n'y a pas eu un glissement petit à petit dans son travail. J'ai consulté ses premières éditions qui utilisent des images plutôt représentatives. Et plus tard dans une installation comme *Mortuary* il n'y a plus du tout la question de la représentation.

J-K.G : Il a fait beaucoup de choses depuis *Mortuary*. Mais oui, bien sûr. C'est son évolution. Et dans l'évolution, petit à petit, on comprend que l'enjeu n'est plus la figuration. Mais d'abord, comme je le disais tout à l'heure, si un projet de Daisuke appelle toujours le projet suivant, on voit bien les filiations et les évolutions, la progression dans son travail.

Après, Daisuke en est venu à des formes assez extrêmes. Qui sont aussi liées à sa vie et à des choses psychologiques aussi, peut-être. Il a fait un livre qui était à la base une exposition, une installation à la Triennale d'Aichi, au Japon. Il a également fait un livre qui s'appelle *Matter Burnout*. Je vais reprendre le titre exact. Matter, c'est un mot qu'il a employé dans plein de titres.

A.P : Sous les yeux, j'ai un projet d'édition où le titre est *Matter Waxed*

J-K.G : Alors oui, *Matter Waxed*, on les a tous eus à la galerie. Ce sont des livres géniaux, que Daisuke a faits. Attendez, je vais juste vérifier. Je cherche le Matter... Je crois que c'était Burnout. Un livre noir, une tranche noire épaisse. Je le retrouverai peut-être après, je vous le dirai.

Mais Matter Burnout, je parle de ça parce que c'est une évolution assez extrême dans son travail. À la Triennale d'Aichi, Daisuke a proposé une installation. Il a imprimé sur du papier simple, toutes les photographies de ses archives. Donc 100000, peut-être... je ne sais pas si c'est un million, peut-être plus d'une centaine de milliers, je ne sais plus. Et puis, il les a installées dans l'espace, au sol, en boule.

Et il a tiré un film de ça. Alors le film, il ne l'a pas fait dans l'espace d'exposition parce que c'était trop dangereux. Mais il y a un très beau film qu'il a réalisé où il brûle tout. Donc symboliquement, il a quand même imprimé toutes ses photographies, toutes ses images, et puis il les a imprimées sur un papier simple et il a tout brûlé. Et en fait, l'œuvre, c'est un film. On voit les flammes qui dévorent ces tas de papier.

Le titre, c'est Burnout. Donc, c'est quelque chose de psychologique. Et puis c'est vrai que Daisuke a ralenti le rythme ces dernières années. Il y a eu une époque où on avait énormément de demandes. Et il avait des expositions absolument partout, il voyageait sans cesse. D'ailleurs, trop, je le disais déjà. Et en fait, au bout d'un moment, il en a eu assez.

L'œuvre qu'on avait montrée à Arles, qui s'appelait *Mortuary*, et qui ensuite a été remontée au Centre Pompidou-Metz. Cette œuvre, c'était un peu avant, cette période-là. Mais dans *Mortuary*, là, c'est, comment dire... Je n'aime pas que l'on parle que de matérialité parce qu'il n'y a pas que ça dans le travail de Daisuke. C'est de la matérialité pure au sens où c'était, je crois, cinq rouleaux de papier photosensible qui devaient faire 20 mètres de long par... Est-ce que ça faisait un mètre de large ? Sur le site de la galerie vous pouvez retrouver toutes les informations. Et il n'y avait pas d'images.

A.P : Oui, il ne parlait pas de matrice d'images pour *Mortuary*

J-K.G : Oui, c'était le papier lui-même qui était développé dans un liquide, mélange de, tout ce qui appartient à la recette de Daisuke. Il y avait de l'eau chaude, il y avait du soufre, il y avait plein de choses.

A.P : Oui des liquides qui n'étaient pas de la chimie traditionnelle photographique.

J-K.G : Non.

A.P : Car par exemple Wolfgang Tilmans, a aussi travaillé uniquement avec du papier photographique, en faisant passer des feuilles dans de la chimie traditionnelle. Il y avait juste les traces des rouleaux de la machine RA4. Et les formes produites à la fin sont diamétralement opposées et évoquent des choses totalement différentes. Quand bien même, il y a aussi ce geste d'utiliser que du papier.

J-K.G : Et même, Wolfgang Tilmans l'a fait sur des papiers en couleurs, je me rappelle, comment s'appelait cette série-là ? Je ne sais plus exactement, ça ne s'appelait pas *Supercolor*, mais quelque chose comme ça. Ça sonnait comme *Supercolor*.

Oui, Daisuke l'a fait. Alors, l'installation, c'était à la fois ces rouleaux et du son qui était uniquement des basses, des lignes de basses, avec des variations. Daisuke a fait cette œuvre à l'invitation d'une commissaire marocaine qui est en France, Mouna Mekouar, pour les Rencontres d'Arles. Et ça vient d'un souvenir. Daisuke, en réfléchissant à quoi présenter pour cette invitation, s'est souvenu que quand il était enfant, il avait une période de poussée de fièvre intense. Il produisait des hallucinations. Il se rappelait que dans ses moments d'hallucinations, il voyait comme une énorme boule de lumière. Et donc, en fait, *Mortuaire* est une sorte d'évocation de souvenirs enfouis dans sa mémoire et dans son inconscient aussi. Et c'est une tentative de représenter ça. Et cette représentation, ne passe pas par l'image, au sens où une représentation d'un élément du monde.

Il avait choisi ce titre de *Mortuaire*. Pourquoi *Mortuaire* ? *Mortuaire*, parce que peut-être en référence à la maladie et donc au risque de la mort. Et puis, entre la chaleur de la fièvre et, par exemple, peut-être la chaleur qu'il emploie pour développer certains matériaux, films. Il y a un lien d'autant qu'en japonais, c'est le même mot. On parle de *netsu* pour les deux.

A.P : Tout en restant sur le travail de *Mortuary*. Je me demande s'il n'y a pas un lien avec l'origine même des images, dans les cavernes. Car les formes sur les rouleaux de papier et l'échelle de l'oeuvre, trouvent une analogie dans les parois des grottes. J'ai l'impression que son travail, est universel en ce sens, la forme produite est analogue selon moi aux cavernes, et donc évoque une mémoire commune, pas uniquement la sienne.

J-K.G : Ça, c'est votre interprétation. C'est tout à fait valable, bien sûr, et c'est possible. Je ne sais pas ce que Daisuke dirait. En tout cas, il n'évoquerait pas de

grottes. Mais si j'essaye de comprendre le lien, bien sûr que l'effort de tentative de lecture, de représentation dans les grottes ornées, c'est un effort qui est similaire. À ce chemin inverse que fait Daisuke en disant est-ce qu'on est capable de voir des formes pour des formes.

À la galerie, on représente Raphaël Dallaporta. Raphaël a fait tout un travail sur la grotte Chauvet. D'ailleurs, il existe un film qu'il a réalisé qui est maintenant montré au planétarium à la Cité des sciences, qui est extraordinaire. Lui, qui a eu la chance de descendre dans la grotte Chauvet plusieurs fois, m'a bien dit qu'il y a des dessins qui sont juste des accentuations de formes dans la paroi.

C'est juste une manière de mettre le doigt sur une forme qui existe déjà. C'est-à-dire que le ventre d'une femme, par exemple, en fait, il est dans la forme du rocher. Et il y a eu quelques coups de charbon pour accentuer, juste figurer.

Tout ça, ce sont des interprétations forcément, mais c'est juste de souligner cette forme comme si elle était déjà là, comme si elle préexistait. Ça, c'est une chose très belle dans le lien qu'on a avec les représentations dans les grottes ornées. Peut-être qu'il y a un lien, oui, entre ce que Daisuke dit de la représentation, et ce que vous avez dit.

Daisuke ne parlerait pas directement de ce lien. Mais je comprends tout à fait qu'on puisse le dire.

A.P : Même dans la manière de mettre en espace. C'était plus grand que l'échelle humaine et donc on pouvait circuler comme dans un espace clos.

J-K.G : Regardez les photos d'installation au centre Pompidou-Metz, il y avait un autre mise en espace, on avait plus d'espace. En revanche à Metz, pour des questions de sécurité et de conservation, il n'autorisait pas le public à passer sous les rouleaux. C'était un parcours autour. Alors qu'à Arles on pouvait passer dessous.

Matter Wax, vous en parliez tout à l'heure. C'est une vingtaine de livres, qu'on a placés dans diverses institutions, j'en ai conservé un. C'est très intéressant et ça explique, vous pouvez aller voir sur le site de la galerie, une exposition qui s'appelait *Auto-Reverse*, car *Matter Wax* part de ça. *Auto-Reverse* comme une cassette audio, avec la fonction phase A, phase B auto-reverse.

Daisuke a fait une série de livres sous le titre de *Matter Wax* sur un papier translucide, c'est-à-dire qu'il laisse passer la lumière. Il a imprimé sur les deux faces des images qui proviennent de ses archives. Parfois en noir et blanc, parfois en couleur. Il a ensuite enduit ces feuilles de cire, d'où le *Wax*. Il les a chauffées ensuite avec un fer à repasser. Avec la chaleur, le papier, le pigment et la cire fusionnent. Se modifient aussi, de sorte que les images changent vraiment. Avant de rassembler ses pages pour faire une vingtaine de livres, en les reliant, il a utilisé ses feuilles comme des négatifs. À l'échelle une par contact, il a réalisé des tirages. Les tirages sont la superposition, comme des couches, du recto et du verso de la page. Parfois on arrive encore à déceler des éléments qu'on interprète de manière figurative. Parfois la superposition fait qu'on n'arrive plus à tout lire. Ces tirages, il en a fait des solarisations. C'est ce qu'on appelle *Inversion*. C'est la série des *Inversion* en noir et blanc. Ensuite, quelques années après, il s'est demandé comment il pouvait faire la même chose en couleur. Il l'a fait sur du papier photosensible couleur. Ça s'appelle *Inversion Type-C*, comme le *Type-C Print*. *Type-C*, parce que c'est un papier qui est utilisé pour faire des tirages couleur. *Type-C*, c'est un papier, on dirait un papier RC. C'est un papier un peu plastifié qui, surtout c'est nécessaire pour lui, sèche très vite. Parce que c'est pendant le temps de séchage que Daisuke maîtrise la solarisation, les inversions des valeurs. Au passage, je vais pas entrer dans des détails, mais les images étaient des images en noir et blanc qu'il a imprimées sur un papier couleur. C'est assez incroyable parce que le résultat, les variations de la couleur, sont dues à la chimie du papier.

Donc ça, c'est un très bon exemple qui montre bien que dans le travail de Daisuke, la réalisation d'un premier projet, *Matter Wax*, donne lieu spécifiquement, là pour le

coup, littéralement, au projet suivant qui est *Inversion*. Cela est une dynamique qui opère sans cesse dans le travail de Daisuke.

A.P : Oui, avec une idée de métamorphose à chaque fois. Du noir et blanc à la couleur.

J-K.G : Il passe de l'un à l'autre, il passe de la couleur au noir et blanc, il tire de la couleur à partir de noir et blanc, du noir et blanc à partir de la couleur, il tire des papiers à partir d'oeuvres qui viennent au mur, il... Il n'y a pas de règle. Il y a une vraie dimension expérimentale, sans que lui ne cherche à être un chercheur qui expérimente. La preuve les solarisations en couleur, est un résultat qu'il a obtenu de manière accidentelle. Il s'est demandé si c'était possible, et en le faisant, c'est un résultat, et c'est après qu'en commentant, on lui a dit, mais tu sais que ça, ça n'a jamais eu lieu dans l'histoire de la photographie.

A.P : Très bien, il n'y a pas non plus l'idée dans son travail de rendre le processus reproductible

J-K.G : Non pas du tout

A.P : Et toujours dans son processus la rencontre de liquide et de chaleur

J-K.G : Oui cela fait partie des éléments. Mais il y avait du souffre par exemple aussi dans *Mortuary*. Ce sont ces éléments qui dominant plus que de la retouche sur Photoshop. Qui n'intéresse pas Daisuke. C'est pas un commentaire sur la technologie, c'est peut-être que c'est pas dans son champ de recherche, pour l'instant.

A.P : Il y a donc l'espace de l'atelier qui est très important dans sa pratique

J-K.G : Oui. Alors, d'abord il faut photographier. Daisuke voyage beaucoup. Il a toute une série de projets qui s'appelle *Room*. Il aime s'isoler dans les chambres d'hôtel, même lorsqu'il voyage. Sur place il réalise des photographies, qui viennent alimenter sa base d'images qui peuvent servir pour la réalisation d'autres projets.

La superposition de couches, on parlait de mémoire tout à l'heure, on parle beaucoup de matérialité, mais je ne veux pas trop insister là dessus. Daisuke dit que pour lui les superpositions de couches sont une métaphore comme la superposition de couches de souvenir. Les couches sont aussi des métaphores de superposition d'état de conscience.

C'est plus important dans le travail de Daisuke Yokote de parler de cela, plus que de parler de matière. Même si le résultat est une réflexion sur la matière. Il est assez fascinant et logique de réfléchir à la façon dont nos états de conscience évoluent., comment de nouveaux états de conscience modifient les précédents. Et donc on se pose la question de la représentation et de l'image figurative, car dans cette réflexion il y a remise en question de l'aspect côté indiciel, il y a des souvenirs qu'on a du mal à dater. La richesse du travail de Daisuke est là dedans.

A.P : Le travail de Daisuke Yokota présente-t-il une hybridation de la photographie avec des œuvres de l'art moderne ? Je pense ici aux tableaux *Liquid Words* d'Edward Ruscha ou aux écoulements de liquide réalisés par Robert Smithson dans *Asphalt Rundown* ou *Glue Pour*. Ou bien s'inscrit-il uniquement dans le sillage d'un certain type de photographie japonaise ?

J-K.G : Dans les *Liquid Words* de Edward Ruscha il y a ce travail sur le langage, qui n'est pas propre à Daisuke. Mais en revanche quand Ruscha fait des dessins ou des peintures où les mots, les lettres commencent à perdre leur forme, il y a une métaphore là dedans qui est proche de Daisuke. Egalement Daisuke est un fin connaisseur de l'art, il adore le travail de Edward Ruscha pour ces questions là.

Pour Smithson vous l'évoquez que sur la question des éléments utilisés, de la matérialité, on peut tirer un lien mais ce n'est pas forcément ce à quoi pense Daisuke. Mais ce travail sur la forme, est commun c'est sûr.

Ce que j'observe aussi, avec Daisuke on travail ensemble depuis le début de la galerie. Je sais qu'il fascine et il parle à une nouvelle génération d'artistes et de personnes intéressées par l'art. Je vois dans la production générale, beaucoup de choses qui dans la forme visuelle me font penser au travail de Daisuke. Maintenant on ne parle que du résultat visuel, pas du processus. Et ce qui importe le plus dans le travail de Daisuke, c'est le processus. Il ne fige pas un résultat, même s'il produit une œuvre qui prend une forme, cette œuvre qui est vouée à être transformée dans des projets futurs.

Dans les références de Daisuke, vous évoquez Rusha et Smithson, lui parle beaucoup de musique. Souvent il parle de Aphex Twin. Daisuke a une très jolie image qu'il a employée plusieurs fois, il dit « qu'est ce que ça serait l'écho dans une image ». L'effet de reverb que l'on connaît en musique, ça serait quoi dans une image ? Est-ce qu'il est possible d'avoir dans une image fixe, plate, des échos, des couches et des écarts et des distances entre ces couches.

A.P : La musique de Aphex Twin c'est beaucoup de nappes sonores, sans parole. On revient à cette idée d'agir sur le spectateur purement par ses sens, sans vouloir lui parler avec un langage.

J-K.G : C'est pour ça que Daisuke Yokota n'est pas un artiste conceptuel. Même si les idées sont très fortes dans son travail.

A.P : J'avais une question par rapport à l'idée d'une photographie conceptuelle. Il y a dans le processus créatif de Daisuke Yokota une attention particulière portée sur le processus photographique. Cependant, les formes produites sont opaques et peu dialectiques, semblant questionner des enjeux

au-delà du processus photographique lui-même. Marc Lenot définit la photographie expérimentale comme une pratique qui dialectise le processus photographique. En suivant cette voie, peut-on encore considérer le travail de Yokota comme relevant de cette généalogie ? Marc Lenot place les origines de la photographie expérimentale chez des photographes conceptuels comme Ugo Mulas et son projet *Vérifications*. Considérez-vous le travail de Daisuke Yokota dans cette lignée ?

J-K.G : Les vérifications de Moulas sont sublimes comme travail. Daisuke ne cherche pas à vérifier quelque chose. C'est pour ça qu'il n'est pas dans une, vous disiez tout à l'heure, une critique du médium, Daisuke n'est pas dans une approche comme ça, critique positive ou négative de ce qui s'est fait. Il sait ce qui s'est fait, il sait ce qui se fait, mais surtout il fait ce qu'il aime faire. C'est-à-dire de la même manière que Daïdo Moriyama, si on lui demande ce qu'il avait en tête quand il faisait son travail au début des années 70 et qu'il publie en 1972, *Bye-Bye Photography*, ce n'est pas un commentaire sur ce qui se faisait, c'est que lui avait ressenti le besoin, la nécessité de faire ça, c'est-à-dire par exemple, un accident, une réflexion de lumière sur un film, que certes beaucoup considéraient comme étant une erreur photographique, une faute professionnelle, il dit non, c'est déjà un objet, c'est déjà une photographie.

A.P : C'est encore une question très matérielle, de son rapport à la matière, aux restes, aux déchets. Notamment quand on regarde son compte Instagram et comment il communique, le peu qu'il communique, cela passe à travers des photos d'ateliers de déchets. Comment, cette question du déchet, peut intervenir dans son processus ? Est-ce qu'il récupère des papiers photographiques qui étaient destinés à être jetés, des solutions chimiques ? Ça revient à la question d'où proviennent les matériaux et les produits qu'il utilise ? Est-ce qu'il utilise des restes et des déchets issus de l'industrie photographique?

J-K.G : Au fond, il utilise des matériaux qui existent déjà. Avec lesquels il compose, du papier, différents matériaux substances chimiques, tout type de papier, des

pigments. Mais le déchet, oui, des photos, il y a forcément beaucoup de déchets quand on fait des expériences. Mais ça fait partie du processus, je crois. C'est pas parce qu'on considère que quelque chose qu'on peut considérer comme étant une erreur photographique est déjà un objet photographique que toute erreur est bonne. Donc il y a forcément des essais qui n'aboutissent pas.

A.P : Il y a quand même une grande profusion, il y a beaucoup de choses qui montrent, j'ai l'impression, que Daisuke est quand même dans une générosité de montrer, comme si le moindre reste, la moindre image peut être montrée pour lui.

J-K.G : Oui, il ne se pose pas trop ces questions-là. Regardez sur Instagram, il n'a rien posté depuis des années. Il avait besoin d'être en retrait. Oui, il avait posté des essais pour une image qu'on aurait dû montrer dans un musée qui finalement a changé. Les dernières photos.

A.P : La photo du rouleau ?

J-K.G : Il n'a pas pu le montrer pour des questions de conservation dans un musée. Mais sinon, toutes les photos avant, c'était des tests pour ce rouleau-là. Le rouleau n'a pas pu être montré parce qu'il était dans un grand musée. Et en fait, dans la composition, il y avait des éléments chimiques. Et pour des questions de conservation vis-à-vis des autres arbres dans le musée, c'était, selon eux, peut-être un peu problématique. Finalement, ça peut être montré dans autre chose. Mais Daisuke ne se pose pas ces questions quand il produit.

Mais si on appelle ça des déchets, ça rejoint la question de qu'est-ce qu'on considère comme étant une erreur, une faute, et donc un résultat concluant. Daisuke place son curseur ailleurs, comme Daïdo Moriyama, déjà en 72, à l'époque c'était très avant-gardiste de dire ça, que des erreurs... enfin c'est des mots que j'emploie, Daido Moriyama n'employait pas ces mots à l'époque. Pour lui des accidents sont des résultats concluants.

A.P : C'est l'idée d'inverser des valeurs aussi. D'inverser aussi le regard qu'on porte sur les choses et la valeur qu'on porte à une erreur, ou à quelque chose qui pourrait s'apparenter formellement à une matière, un déchet

J-K.G : Oui

A.P : Pour revenir sur l'installation Mortuary. Est ce que quand il pense sa mise en espace il a un référentiel lié à la sculpture ou l'architecture.

J-K.G : Non, en revanche, elle a été pensée pour être présentée de manière, avec un protocole, dans un espace. Avec ces rouleaux qui pendent, mais les rouleaux qui pendent ça rappelle aussi, pour lui, les rouleaux qui séchaient dans son atelier. Parce que lui, il a vu l'oeuvre naître comme ça aussi.

A.P : Je comprends, c'est un déplacement de l'atelier vers l'exposition

J-K.G : Il voulait que les rouleaux soient visibles. Matériellement ils font 20 mètres de long. Donc il faudrait une salle qui fasse 20 mètres de long pour les présenter à plat. Et si on les présente à plat, on ne voit pas le dessous. Donc il voulait que les deux faces soient visibles. L'oeuvre, c'est tout autant le recto que le verso du papier, et le papier lui-même est l'oeuvre. Donc il fallait que ce soit visible.

A.P : Il y a aussi la question de la performance dans sa pratique

J-K.G : Il a fait quelquefois des mouvements un peu performatifs comme ça. Où la projection de l'oeuvre était visible. Il ne l'a pas fait depuis longtemps, parce que c'est fatiguant aussi Mais c'est un moment de partage. Pour un artiste qui travaille de manière très isolée, seul dans son atelier c'est une manière de partager aussi. Je pense que ça lui fait plaisir. D'ailleurs, pour le public, voir les oeuvres se faire sous ses yeux, c'est toujours assez amusant.

Évidemment, il y a une contrainte, c'est que l'oeuvre doit être faite sur place dans un temps très réduit . Donc il y a un travail de préparation en amont qui est vraiment important pour lui. Il a fait plusieurs records, on en a fait plusieurs. Ça fait quelques années qu'il n'en a pas fait.

Mais en tout cas, le travail de Daisuke est physique, développer des rouleaux photosensibles, dans des liquides, dans des bains, pour des rouleaux qui font 20 mètres de long, et qui pèsent lourd, c'est très difficile de soulever ça seul. Il y a une dimension très physique dans son travail.

A.P : Oui, du coup, c'est logique qu'il aille vers la performance parfois, il y a un engagement du corps de base dans son travail. D'aller parfois faire des performances et de montrer l'engagement du corps.

J-K.G : Il l'a fait mais ne le fait plus maintenant

A.P : Est-ce que lui, établit une forme de hiérarchie dans sa pratique ? Le moment de l'atelier a t-il plus d'importance que le moment de la prise de vue ?

J-K.G : C'est un processus, la prise de vue est très importante parce que c'est comme le début de la matière, du matériau pour son travail. C'est un processus en différentes étapes, l'un ne va pas sans l'autre. Donc est-ce qu'il y a une hiérarchie là-dedans ? En tout cas, l'étape suivante n'est pas possible si l'étape précédente n'a pas été faite.

Après, il dispose d'une archive d'images qui est assez pléthorique, et il l'a nourrie de nouvelles images. C'est une question que beaucoup d'artistes se posent. Je pense à un projet de David Horvitz, qui s'appelle *Nostalgia*, donc nostalgie. Alors il parle d'archives numériques, mais au fond c'est cette question qu'on a tous, qu'est-ce qu'on fait de ces milliers de photographies qu'on fait, qu'on a, qui sont dans nos

téléphones, dans nos ordinateurs, dans nos archives ? Qu'est-ce qu'on fait de tout ça ?

David a commencé un projet en 2018 qui consiste à effacer ces photographies, et donc l'oeuvre est dans l'effacement. L'effacement, c'est une histoire dans la photographie. Enfin pas que dans la photographie. Quand Robert Rauschenberg efface le dessin de Willem De Kooning, il a fait un geste radical, et en plus sur la base de l'oeuvre d'un autre artiste.

Mais en tout cas, je pense que Daisuke et David sont deux artistes d'une même génération, qui ont une réponse très différente à cette question qu'ils se posent tous les deux, « Qu'est-ce qu'on fait de tout ça ? »

Dans le monde d'aujourd'hui, on peut parler d'une dimension écologique. Je ne pense pas que Daisuke a en tête un enjeu écologique, David l'a peut-être un peu plus. Mais il n'a pas fait ça pour répondre à une urgence écologique. Mais forcément cela en fait partie. Dans le monde dans lequel on vit, on va forcément se poser cette question

A.P : Daisuke puise uniquement dans son corpus photographique ? Il ne va pas puiser dans d'autres corpus ?

Non, ce sont ses images

J-K.G : Dernières questions. Dans ma recherche de mémoire je parle de photographie contemporaine, dont celle de Daisuke Yokota évidemment, à travers la notion d'informe, développée par Georges Bataille. Puis reprise par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, d'où le lien que je tire avec Smithson et Ed Ruscha, qui ont été exposés par Bois et Krauss au Centre Pompidou pour l'exposition *l'informe mode d'emploi*. Pour finir d'une manière plus large vu que vous connaissez très bien le travail de Yokota, q'est-ce que vous pensez

de ce rapprochement, que je peux faire théoriquement ? Est-ce que vous connaissez ces questions liées à l'informe ?

Je dirais que dans le travail de Daisuke, il essaye de poser la question que Rosalind Krauss se posait; A quel moment la forme n'a plus de forme ?

Et quand Daisuke, en tout cas défie notre nécessité de toujours interpréter des formes, que ce soit des corps, que ce soit des objets, c'est une question qu'il se pose. Au fond est-ce qu'on peut dire d'un corps, qu'il est informe ? Est-ce qu'on peut dire d'un texte qu'il est informe ?

A.P : Oui, c'est dans la relation, aux spectateurs que l'informe semble se situer

Absolument, c'est le spectateur, qui est celui qui regarde, qui établit ce lien

ANNEXE 3 : ENTRETIEN AVEC ANNE-LISE BROYER - autour de l'influence de Georges Bataille dans le travail photographique de Anne-Lise Broyer – 7 Mai 2025 – A son atelier à Paris

Angel Pandiella : Vos projets *Histoire de l'oeil* et *Le langage des fleurs* s'inspirent directement de textes de Georges Bataille. Pouvez-vous me parler de ces deux projets ? D'autres écrits de Bataille ont-ils influencé votre pratique ?

Anne-Lise Broyer : *Le journal de l'oeil* (2019), est la contraction du *Journal du regard* (1988) de Bernard Noël. Je te conseille de lire. Qui est un livre abondant plus la peinture. Bernard Noël a des proximités avec Georges Bataille. Ils ne se sont pas connus, je ne crois pas, mais en tout cas c'est un auteur qui a écrit sur Bataille et qui est dans sa filiation. Et donc, *Histoire de l'oeil* (1993) de Georges Bataille et *Journal du regard* de Noël, ça a donné *Le journal de l'oeil*, c'est le moulage des deux.

En sous-titre, du *Journal de L'oeil* c'est *Les globes oculaires*, j'ai photographié le manuscrit de *Histoire de l'oeil* de Bataille, c'est une image que je n'ai pas gardée. Quand j'ai photographié le manuscrit de *Histoire de l'oeil*, à la BNF, sur la première page, Georges Bataille avait bifuré, il avait des hésitations sur le titre, ça s'appelait *Les globes oculaires* avant *Histoire de l'oeil*,.

Et après, ici dans la bibliothèque c'est le rayon Bataille, Il y en a encore un peu là-bas, mais c'est tout là-haut. Ce n'est pas qu'un livre qui m'a influencé, c'est tout Bataille. J'ai passé beaucoup de temps à infuser, à lire. C'est presque une thèse de Bataille pour chaque photographie dans *Journal de l'oeil*. C'est vraiment la surface émergée de l'iceberg, l'image, et dessous, il y a l'enquête très précise.

AP : Cette enquête très précise autour de Bataille est propre à ce projet, *Journal de l'oeil* ? Ou cela infuse ton travail d'une manière générale ?

A-L.B :C'est vrai que je dis toujours que sans lire, je ne vois rien. En fait, c'est un désir d'écriture au départ. La photographie, vient de là. J'ai en revanche une difficulté à écrire, une appréhension. J'ai décidé d'utiliser une autre langue qui serait la langue de l'œil. Mais de l'utiliser de la même manière qu'un écrivain manipule les mots. Moi, je manipule les images.

Dans la fabrique aussi, parce que j'essaye de trouver une traduction. On est dans une sorte d'équivalence. C'est comme si j'ai la langue des mots, que je comprends, que je lis comme l'univers de Georges Bataille, ou d'autres écrivains. Ce langage littéraire je le traduis comme si je devais le traduire en anglais, mais là, c'est la langue de l'œil. Donc, c'est compliqué, j'utilise aussi les figures de style. À chaque fois, ça déplace mon geste parce que je l'adapte.

Pour le livre autour de Bataille, il a fallu introduire la couleur. Alors, j'avais introduit une fois la couleur avant, mais c'était une seule image. C'était pour *Vermillion* (2012), qui est un livre autour de Pierre Michon. Pour Bataille, j'ai introduit la couleur plus que pour une image. Il fallait un contrepoint, un peu comme pour un dièse ou un bémol qui vient altérer ou rehausser, disons, la portée, la ligne musicale. D'ailleurs, on parle de nuances chromatiques aussi pour la musique.

C'est rechercher une équivalence, plus qu'un récit biographique en image. Je m'attache à la biographie, aux écrits, bien sûr, à la pensée. Je fais un maillage de tout ça. Ensuite, je vais sur les lieux qui sont soit biographiques, soit cités dans les récits, dans les livres, dans les obsessions, il y a effectivement les obsessions de Bataille : L'œil, la fente, le sacrifice. *Journal de L'œil* est construit à partir de tout cela.

Il y a aussi l'idée d'une image et son contraire. Par exemple, il y a le motif de la chouette, image qui est devenue la dame blanche dans le texte de Yannick Haenel présent dans le livre, *Le monde de Georges Bataille*. C'était le principe, j'avais lu la correspondance entre Bataille et Alexandre Kojève, où il parle du principe du hibou pour la philosophie. Mais il y a aussi tout un texte de Bataille, dans la pléiade. C'est un texte qui n'était pas retenu. Il y avait toute une scène, aussi, où il parlait de

hiboux, de chouettes qui volaient sur les corps morts, des champs de bataille, etc. Donc, dans le livre il y a l'image d'une chouette vivante, et aussi celle d'une chouette morte.

Il y a toujours dans le projet une tension entre mort et vivant. Il y a la figure humaine, des tâches, des fentes. Il y a aussi ces montées, il y a l'esprit des lieux. Par exemple, cette image est prise à l'île de Wight, à la baie de Carr, plus loin dans le livre, sur cette image j'ai mis en scène *Le rire* (1900) de Henri Bergson, parce que Bataille a lu Bergson à la baie de Carr. C'était à l'époque où il était séminariste. Il va à la baie de Carr, c'est à ce moment qu'il perd la foi.

À la baie de Carr, quand j'y étais, c'étaient les obsèques d'André S. Labarthe, qui a fait le film sur Bataille *Bataille à perte de vue* qui était un ami. Là, on est à l'heure de l'enterrement d'André. Je n'avais pas pu y aller, je l'avais vu à l'hôpital une semaine avant, et puis, il est mort. Donc, j'ai fait un petit rituel de fleurs roses. Il aimait bien les fleurs roses, André, et les corbeaux sont venus, et j'en ai fait une image. Il y a aussi des liens comme ça qui ont construit le livre.

A.P : La série *Journal de l'oeil* fonctionne comme un montage hétérogène, évoquant l'absence à travers des traces, des empreintes et des éléments en suspension. Qu'est-ce qui vous amène vers cette dialectique d'images ? Car le livre et le projet se tiennent sans que le spectateur ne sache ce qui vous a conduit à réaliser telle ou telle image.

A-L.B :Exactement, ce sont les anecdotes que je raconte en privé, d'ailleurs il y a une autre anecdote. Je suis allée à Catane, photographe l'Etna, Bataille a gravé l'Etna, comme lui je n'ai pas pu accéder au sommet, il y avait une tempête de neige. J'étais furieuse, j'ai donc photographié l'Etna, mais c'est une photo d'une photo. C'était une photo d'un poster, qui était dans une boulangerie. A Catane j'ai aussi fait cette image, ce rideau, qui est le rideau d'une prostituée. Derrière ce rideau se passe son métier. Et au fond de la pièce il y avait ce mur bleu, quand j'ai vu ça, ça m'a rappelé la couverture de *Le bleu du ciel* (1935) de Bataille. Livre que j'ai photographié aussi.

Donc, je travaille ainsi, c'est une connaissance très aiguë de l'oeuvre entière de certains auteurs; je lis beaucoup. Ensuite je suis dans une espèce de tournée montée, j'emprunte certains gestes au cinéma, le montage est très important. Donc oui, il y a ce que tu ramenait à l'informe, c'est à dire de casser les hiérarchies, les classements, qui semblent « plus naturels ». C'est vrai que ma manière de monter les images, je suis un peu dans l'opposition, je fais des « cuts », mais parfois, il y a des agencements très fluides aussi. C'est des variations, c'est pour le coup emprunté au cinéma, le montage, le rythme, le cut, le plan-séquence.

Après, chaque image a une histoire, elles sont chacune précisément liées à Bataille. Mais après, au final l'histoire derrière chaque image importe peu. Ce que je souhaite, c'est que ce soit effectivement, comme tu le disais, une présence par l'absence, des indices, pour laisser une place d'interprétation au spectateur. C'est une transmission d'expériences.

Cette image, qui est une image de Notre-Dame en feu, je l'ai faite à 15 jours de l'impression. J'étais en entretien avec Vincent Roger, le producteur du film d'André S. Labarthe, *Bataille à perte de vue* (1997), avec qui j'ai fait ce petit livre *A propos du film : Bataille à perte de vue* (2021), parce qu'il manquait 5000 euros pour finir le livre. Je lui ai demandé de l'aide. Et au moment où on parlait, Notre-Dame était en feu. Et le jour où j'ai rencontré André S. Labarthe, c'était les attentats des Twins Tower, c'est très bizarre. Je me suis dit, c'est fou, André était mort mais on parlait du livre sur André. Et puis après, il y a la symbolique par rapport à Bataille. Notre-Dame en feu, en train de se détruire, ça renvoyait à un Bataille, au départ religieux puis sa perte de la foi et son rapport à la transgression de cette éducation religieuse. Et par la suite il y a eu toute cette dépense, cette orgie d'argent pour la reconstruction, qui renvoie aux théories économiques de Bataille autour de la dépense.

J'ai donc en photo une photo d'AFP, car j'ai essayé de rentrer dans la cathédrale, c'était impossible. J'ai appelé tous les services de patrimoine. Du coup, j'ai pris en photo une photo d'AFP, et je l'ai installée dans la machine à écrire Olympia de Labarthe, le rapport entre écriture et destruction présent chez Bataille. Ça renvoie aussi au livre de Bataille *Notre-Dame de Rheims* (1918), aux décombres dus à

L'incendie de la cathédrale par les Allemands, le 19 septembre 1914, puis à la mort de son père.

A.P : J'ai remarqué que votre travail accorde une place centrale aux images d'images. Les photographies que vous capturez semblent souvent en voie d'altération – s'affaiblissant, se délitant – ou saisissent des objets en pleine destruction, comme dans le cas de Notre-Dame. Cet attrait pour la dégradation et la disparition relève-t-il spécifiquement de votre réflexion autour de Bataille ?

A-L.B : Le rapport à des images qui se délitent, c'est vraiment pour cette série-là, il y a d'ailleurs la phrase de Bataille, « Il n'y a pas de beauté sans failure ». Puis sur la question de photographier des images, celles-ci font partie du monde, je les photographie au même titre que le reste. Puis parfois ça permet de faire référence et révérence, évidemment pour ce projet, je voulais faire référence à Jacques-André Boiffard. Faire cette image, avec une personne nue qui regarde une image de Boiffard, ça devient drôle. Parce que c'est drôle aussi Bataille.

Ensuite tout ce qui est cassé, brisé, ça rappelle la notion de sacrifice. Une notion que Bataille a explorée, tout ça est sous-jacent dans le projet. On ne va pas jusqu'au crime, jusqu'à la destruction, mais on tourne autour. Parce qu'il y avait quand même ça, chez Bataille. Ensuite ça c'est une idée propre à Labarthe. Au cinéma, un objet, par exemple, un verre, devient présent si on le casse. Un verre cassé est plus présent, la cassure est un révélateur de présence.

C'est ça, chez Bataille. C'est dans le *Langage des fleurs* aussi, c'est la beauté salie, toujours.

AP : Dans ta pratique photographique, ces réflexions sur la dégradation t'ont-elles jamais conduites à envisager une approche plus directe ? À intervenir physiquement sur tes propres images pour en accentuer la fragilité, travailler activement leur effacement ?

A-L.B : Si je voulais une coulure de sang, je ne l'ai pas gardé, je m'étais volontairement blessée, mais ça n'a pas marché, ça sonnait faux. C'est vrai que je ne le fais pas. À la fois, si, il y a cette image, de l'urine par terre dans une chambre d'hôtel. Là, c'est une dégradation du lieu, plus ou moins, mais c'est tout, tout le reste est prélevé.

AP : Il y avait cette image aussi de cette figure humaine dégradée, où il manque un œil au visage

A-L.B :Oui, c'était assez fou, c'était à Catane, il y avait une exposition sur la folie, il y avait un grand poster sur un groupe d'Aliénés en 1920. Dans ce groupe il y avait ce jeune homme, comme l'image était altérée, il avait perdu son œil, il est devenu un cyclope. Il a perdu sa bouche aussi. On dirait Bataille. Cette perte d'un œil par l'altération de l'image est incroyable.

Mes images fonctionnent parfois par leur légende, c'est-à-dire qu'avoir l'information des lieux de prise de vue de certaines images est important pour garder un rapport au sujet. Cette image avec les drapeaux a été faite pendant les fêtes à Drujac. Quelque part, cette image n'est pas intéressante. Mais il fallait par rapport à la biographie de Bataille placer Drujac.

AP : Oui, comme tu le disais, il y a la biographie des auteurs qui t'intéresse.

A-L.B :Oui le rapport à la légende des images me permet de garder ce lien. Mais je garde aussi une certaine liberté par rapport aux légendes des images. Par exemple, je sors un livre la semaine prochaine, qui est une sorte de traversée de plusieurs de mes projets. C'est dans le cadre du Prix Nièpce. On fait un livre qui casse toutes les séries, je fais un remontage d'une partie de mon corpus, il y en a deux tiers d'images utilisées dans différents projets, un tiers d'inédit. Les images ont été prises entre 1996 et 2025, tout est réorganisé. Ça rejoue les images, ça les déplace, c'est intéressant. C'est publié par le Jeu de Paume, et parfois ils ont été étonnés que je

change des légendes, que certaines légendes d'image du *Journal de l'œil* ne soient pas les mêmes que dans la nouvelle édition.

Pour cette nouvelle édition, je n'ai pas besoin de détailler, ce n'est pas Bataille qui m'intéresse. Je mets juste quelques informations, on n'est pas dans une recherche liée à Bataille, et donc, ça les surprenait « Mais enfin, une image ne peut pas changer de légende ». Pour moi une image peut changer de légende.

A.P : Oui, une photographie en tant qu'image, devient déplaçable par rapport à son référent. Une image peut acquérir un autre sens en fonction du contexte dans lequel elle existe. Ce qui amène nécessairement à un rapport fluide aux légendes.

A-L.B : En fait, ça vient aussi, de comment j'utilise les images. Je dis souvent que c'est une sorte de grammaire de forme, un vocabulaire. Comme je disais que j'utilisais une langue, ce sont des mots, donc oui, il y a des mots qu'on utilise dans certains contextes et aussi dans d'autres. Même un écrivain se rejoue, parfois, on retrouve des phrases. Chez Olivier Cadiot, je l'ai écouté hier, il n'y ait pas un livre où il n'y ait pas le mot bizarre, où il n'y a pas Robinson, certains mots sont systématiques chez des auteurs.

Dans ma pratique photographique il y a ça également avec les images. Des images qui reviennent d'une série à l'autre.

A.P : Cette relation fluide et libérée aux images me semble s'inscrire dans une pensée de l'informe, dans cette pratique du montage hétérogène où chaque élément - mot ou image - trouve sa place selon l'intention qui le porte. En préparant notre échange, j'ai exploré ton compte Instagram et découvert qu'il y a quelques années, tu avais rendu hommage à Robert Frank en partageant une de ses photographies. Son ouvrage *The Lines of My Hands* présente justement cette démarche de déconstruction systématique de ses propres séries. Cette

approche résonne étrangement avec ton projet actuel de réexamen et de remontage de ton corpus photographique.

A-L.B : Robert Franck d'abord c'est quelqu'un qui a introduit en photographie la question du banal, et il a ouvert la porte sur ça. Photographier le banal n'est pas banal. Egalement ce qui m'a influencé c'est le cinéma de La Nouvelle Vague et cette génération de cinéastes à beaucoup regardé Frank, notamment *Les Américains*. Et en France, les photographes que j'aime, comme Bernard Plossu, ont regardé *Les Américains*. Egalement Denis Roche, qui a regardé la poésie américaine de la génération de Franck, la manière qu'ils ont fait de la déconstruire. Puis Denis Roche, est avant tout poète, et son rapport au banal notamment dans *La montée des circonstances* fait qu'il est proche de Frank.

AP : Cette intégration d'un médium étranger à la photographie - le dessin intervenant dans ta photographie - procède-t-elle de ce réseau d'influences ?

A-L.B : Ça vient pas du tout des gens comme Franck, ou comme d'autres de sa génération qui intervenaient directement, ou William Klein. C'était assez juste, ce que tu pointes plus loin dans les questions que tu m'as envoyées. C'est pas l'altération de l'image qui m'intéresse c'est la révélation, c'est le principe de révélation.

Ce qui m'intéresse, c'est le processus de fabrique d'images. Le tirage me déçoit toujours un peu, même si je fais des tirages très soignés, je t'en montrerai des petits formats. Mais le tirage c'est toujours décevant pour moi, ben voilà, ça s'arrête. Moi, j'aime bien quand ça flotte, donc cet arrêt m'attriste beaucoup.

Et puis, j'avais une pratique du dessin, et il y a toute cette histoire technique de l'invention de la photographie, le vocabulaire lié à cette histoire comme le « dessin photogénique ». Et ce qui est intéressant dans cette histoire technique de la photographie, c'est qu'enregistrer une image, on a su le faire assez vite, c'était la fixation qui était compliquée. Ce qui m'intéressait aussi, c'était tout ce processus de fixation de l'image. Et puis, une fois qu'on a su fixer l'image, l'histoire est moins

intéressante dans la photographie, parce qu'en fait, il y a une langue qui s'arrête, on a trouvé le mot photographie et c'était terminé. Avant, c'était rétine, épreuve, ect... Il y avait toute une langue. C'était mouvant et émouvant dans les deux sens. C'était à la fois dans l'invention de la technique et du langage, c'était en cours. Il fallait définir les termes pour qualifier, expliquer les formules qu'on trouvait. Et moi, dans cette révélation, ce moment historique incertain je me suis dit, c'était la même chose pour moi. En revenant au dessin, en intervenant, en faisant des images qui évoluent tout le temps avec la lumière, et donc qui ne sont pas fixées, parce que l'image opère avec le spectateur par reflet. Et puis, ça rejoue la matière du Daguerreotype, qui était positif, négatif. Ce dont parle Nicéphore Niepce, il fallait s'incliner pour voir l'image apparaître.

C'est plus tous ces questionnements qui m'ont conduit à hybrider ma pratique. C'est pour réinterroger l'histoire de la photo. Et d'une frustration, on fait une photo, on la tire, qu'est-ce qu'on en fait ? C'est la fin du processus ? Et la manière dont je rejoue le processus, c'est aussi ce que je cherche dans le montage des livres.

Quand j'interviens par le dessin ça devient conceptuel, au niveau du temps aussi. Ce que j'aime bien, c'est qu'on rejoint 1/60 1/30 1/125e de seconde, c'est un clic-clac, c'est rien. Quand j'interviens sur les images en dessin, ça prend des fois trois à quatre mois pour une image. Il y a l'intervention par la main qui se passe sur un temps long pour en fait rejoindre l'instantané, faire en sorte que l'image fixe « bouge ». Rejouer l'instantané de la prise de vue, où il y a eu cet épiphanique moment de rencontre de mon œil avec un sujet. Je remonte le temps, avec la main, je remonte sur ce moment de révélation. Et ça devient un moment de partage avec un spectateur.

Après, j'utilise plein de formes d'intervention. Il y a des dessins qui sont uniquement réalisés sur du papier photographique que je fixe à blanc. Il n'y a pas d'image à la base, on fixe du papier blanc. Et je dessine le négatif d'une photographie que j'ai prise. Avec les reflets de lumière, on passe au positif. Ça, ce sont des grandes formats qui font 80x120 cm.

AP : Ce type d'intervention c'est pour ton projet *Le langage des fleurs* ?

A-L.B : Pour *Le langage des fleurs*, il n'y a pas de dessin pur. Quand je fais des dessins sur papier argentique c'est essentiellement des paysages, le projet s'appelle *Regard de l'égaré*. C'est un projet autour de Marguerite Duras, de son livre *La maladie de la mort* et surtout de *l'Homme atlantique*. Ce projet aborde l'expérience du paysage comme zone de désir. Ce projet va glisser vers un projet autour du livre de Emily Brontë *Les Hauts de Hurlevent* (1847). C'était par ailleurs un des romans préférés de Bataille. Mon intérêt pour *Les Hauts de Hurlevent* est aussi dans cette logique de déplacer le geste, d'aller dans la langue anglaise, et avoir une confrontation d'images très noires, avec des images couleurs.

Pourquoi tous ces gestes ? C'est venu aussi car j'ai repris le dessin sur la photo. La première fois que j'ai associé ça, j'étais en résidence au pied de la montagne de la Sainte-Victoire. J'effectuais une commande photo autour de Paul Cézanne. D'ailleurs on me redemande de faire un travail autour de Cézanne, dans le cadre de Cézanne 2025. Cela m'intéresse, parce que la première fois j'avais interrogé la Sainte Victoire à partir de Peter Handke. Et là, je parle plutôt de Charles Ferdinand Ramuz, Charles Juliet et Joachim Gasquet. Ce projet va être en dialogue avec Marie-Hélène Lafon qui vient d'écrire sur Cézanne.

La première fois je me suis dit, qu'est-ce que je fais ? La montagne, la Sainte Victoire, c'est le motif implacable. Cézanne c'est quand même un fou qui a passé un demi-siècle à la représenter, et puis, Pablo Picasso y habitait. Comment rejouer ça ? Je suis partie de deux anecdotes, qui m'ont amené à intervenir par le dessin. C'est-à-dire que Picasso, quand il est mort, en avril, le jour des obsèques, la montagne s'est effacée sous la neige, puisqu'il y a eu une journée de neige, le jour des obsèques, en plein mois d'avril. Il habitait face nord, de la montagne, côté Vauvenargues, côté noir, parce qu'il est très boisé, et ce motif est comme parti en même temps que le maître.

Donc, ça devenait un blanc-seing, une carte blanche, pour intervenir à nouveau. Et puis, le motif de la Sainte-Victoire s'est aussi effacé, une autre fois, par l'incendie. La face nord est devenue noire, en 1987 ou 1989. Je me souviens, j'étais petite, j'avais une tante qui était à Aix-en-Provence et j'avais vu cette montagne complètement noire. J'ai voulu utiliser la technique du fusain, car c'est du bois brûlé. Ma manière de procéder sur ce projet est partie de ces deux histoires, de ces deux effacements.

AP : Je remarque une constante dans l'ensemble de ton travail : cette relation systématique à la disparition et à l'effacement des images. Tu ne cherches pas à provoquer artificiellement cette disparition, mais plutôt à la révéler là où elle existe déjà - dans les récits ou dans le réel - pour ensuite l'interroger photographiquement. Soit tu captas une représentation que le temps a progressivement altérée, soit tu construis cet effacement, mais toujours en dialogue avec l'histoire d'un lieu.

A-L.B : Exactement, et c'est vrai que le réel et quand même l'outil, la matière, principale dans mon travail. C'est ce que j'aime en photographie, cette prise, ce contact, cette manière d'être dans le monde. C'est ça aussi, c'est qu'il y a cette érudition, ce rapport à la littérature, qui fait monter l'image et au moment de la prise de vue, il y a un espèce de désapprentissage pour être connecté sur le nerf de l'enfance, dont Bataille fait référence. C'est pas pour rien, dans le livre qu'il a fait sur Lascaux, appuyant que c'est pas pour rien que ce sont des enfants qui découvrent cette grotte d'image.

AP :J'avais quelques questions concernant ton projet en cours *Est-ce là que l'on habitait ?*. Alors que nombre de tes travaux suivent des trajectoires d'écrivains, celui-ci me semble emprunter une voie différente dans sa construction. Pourrais-tu m'en dire davantage sur ce projet ?

A-L.B : Alors pour *Est-ce là que l'on habitait ?* Il y a une référence cinématographique derrière et littéraire quand même. Ce projet commence avec Léa Bismuth, en 2017, elle m'avait invitée à travailler sur *Salammbô* de Gustave Flaubert,

en Tunisie, à Carthage. Le projet n'a pas eu lieu, je sais pas pourquoi, je suis jamais sûre. Il n'y a pas eu l'exposition, on était plusieurs, c'était une expo collective à la Galerie Selma Feriani. Donc, je ramène des images, c'était quand même lié au roman *Salammbô* au départ.

Puis je regarde les images faites, j'avais pas encore terminé mon projet sur Bataille, on était en 2017. Et en regardant les images je me suis dit, c'est drôle, ça m'a renvoyée à Jean-Daniel Pollet, et son film de 1963 *Méditerranée*, que je t'invite à voir. Le premier montage de ce film avait été fait à partir des textes de Bataille. Le film de Pollet est un grand poème autour de la Méditerranée, sur la question de mémoire, de l'histoire qui se rejoue, de la Méditerranée comme un seul lieu. Pollet a prélevé chez Bataille des choses sur la notion de mémoire, de destruction pour construire le premier montage de son film *Méditerranée*, et ça ne marchait pas, échec. Et donc, il a commandé un texte à Philippe Sollers.

D'ailleurs sans Philippe Solers, Bataille serait sous le tapis en France je pense. C'est Sollers, qui a fait en sorte que Bataille soit republié chez Gallimard. Et ça, c'est avant la mort de Bataille dans les années 50.

Et Pollet a commandé un texte à Sollers pour son film, c'est un texte magnifique. Pollet disait, dans 60 ans, de toute façon, mon film n'existera plus, les images se seront effacées, il ne restera plus que le texte de Sollers. Evidemment, non. Puisque moi, mes images me rappelaient des images que j'avais vues chez Pollet. Et j'ai pris cela comme une invitation à prendre, finalement, à utiliser ce texte de Sollers pour rejouer son film et faire, moi aussi, dans le champ photographique un projet autour de la Méditerranée.

Donc là, on est dans le mode de l'élégie, de la répétition, tout ce qui s'est construit. Je fais, comme Pollet, mon tour complet de la Méditerranée, par le prisme de la ruine antique qui devient contemporaine, puisqu'on dialogue avec la dramaturgie contemporaine et, évidemment, tous les problèmes géopolitiques migratoires actuels. La crise est là. Et donc, c'est vrai que je déplace mon geste, je frôle le documentaire.

Et à la fois, j'ai cette espèce de distance, peut-être, ou la réserve, c'est André Gide qui dit ça. C'est les classiques qui mettaient en avant cette retenue ou cette réserve par rapport au sujet. Je ne veux pas en faire un spectacle. Certains forcent sur le curseur. Le spectacle de l'horreur, ils font commerce de cela. Moi, je ne veux pas, donc, on est sur un champ poétique par des associations d'images. Je relis l'explosion du port de Beyrouth à Pompéi, par exemple, deux destructions qui ont lieu à des milliers d'années. Et ça dialogue, en fait, tout ça. Et puis, les visages, des portraits de statues, des portraits de jeunes gens avec des similitudes de visages. Et donc, on réanime les statues et on donne de l'importance aux visages, parce que les visages d'aujourd'hui sont dans l'antiquité de demain.

J'aime beaucoup ce projet-là. Ça me déplace aussi. Ça me déplace physiquement et dans mon geste.

AP : Au sein d'un même projet, tu convoques par l'image des ruines antiques méditerranéennes avant de te tourner vers Pompéi, créant ainsi des télescopages temporels et spatiaux.

A-L.B :Oui, c'est vraiment l'idée dans ce projet d'une abolition des temporalités et des frontières. Le projet crée une forme d'autonomie ; on est dans un seul lieu et un seul temps, un hors-temps, qui est celui de l'image. On est dans le présent du spectateur.

Ce projet est uniquement en noir et blanc, je me suis posée la question du bleu, de la couleur. De toute façon, quand on voit une photo de la Méditerranée, on voit du bleu, même si c'est noir et blanc.

Et donc, tu questionnais aussi les médiums que j'emploie plus loin. Pour ce projet, *Est-ce là que l'on habitait ?* il est possible que je fasse de la vidéo. J'avais fait ça pour mon diplôme des arts déco. J'avais filmé des tirages, en plan fixe, que j'avais énormément ralenti jusqu'à ce que le grain bouge. Je réanimais par le grain des images fixes en quelque sorte. Et donc, ce processus, j'ai envie de le faire pour ce projet avec des images de la Méditerranée. Il y a l'idée où on réanime par le grain et

qui me permet d'être sur un geste archéologique où on va au pinceau, soulever la poussière, le sable, pour faire surgir le motif et le faire remonter de la matière.

Le cinéma est très présent dans ma pratique, surtout la question du montage. Par exemple, *Une histoire sans nom*, qui est mon deuxième livre, que je peux te montrer. Cette édition est composée de 24 images. Donc, j'ai tout lu là-bas. Donc, il y a des inserts, des cuts sur des pages uniquement violettes. Ce sont 24 images, donc c'est une seconde au cinéma. Et pourtant, je pense que quand on regarde le livre, on a l'impression qu'il y a beaucoup plus d'images. C'est un format qui m'intéresse sur le « bref », comment on étire la temporalité avec peu d'image.

AP : C'est intéressant de constater que les images de cette édition présentent un caractère plus flou, parfois plus abstraits - une esthétique qui semble s'être estompée dans tes travaux récents.

A-L.B : Je reviens sur ces images aujourd'hui, notamment pour l'édition avec le Jeu de Paume. Cette image de carpe par exemple, je l'ai réutilisée. Quand je l'ai prise je venais de lire *La chambre claire*, c'est débile, c'est pour te dire qu'à quel point que mes images sont habitées par le texte. Je venais de lire *La chambre claire* et à ce moment-là, j'ai vu les yeux qui ont vu l'empereur. Et cette image de cette carpe, je l'ai faites dans un lieu lié à Napoléon. Je me disais, elle vient comme ça à la surface ; je suis en train de voir les yeux qui ont vu l'empereur. Peut-être, parce qu'une carpe, on sait qu'elle peut vivre vraiment plusieurs centaines d'années. C'était drôle.

Mais oui, c'est vrai qu'elles semblent plus abstraites, parce qu'elles se sont beaucoup faite la nuit. C'est flou parce qu'il y a un flou de bougées. Dans *Est-ce là que l'on habitait ?* ce qui est nouveau, on est dans un gris très nouveau pour moi. Car ce sont des images qui sont faites en plein soleil, chose que je n'ai jamais faite, c'est mon pire ennemi, le soleil. J'ai l'habitude, des lumières basses, le soir ou des lumières intérieures. Et c'est super aussi au final le plein soleil. Ça a commencé parce qu'on me donne rendez-vous au port de Beyrouth à onze heures ou à midi, très bien.

AP : Ce qui m'a frappé dans les images de *Une histoire sans nom*, c'est cette tendance plus marquée vers l'effacement du motif - une dimension que je n'avais pas perçue lors de mes premières recherches sur ton travail.

A-L.B : Eh oui au début. Et puis, ça revient un petit peu aussi, notamment dans mon projet *La maladie du sens* autour de Mallarmé. J'effectue un croisement des matières, avec la gravure, je fais de la gravure sur des tirages argentiques.

AP : La gravure, te permet d'ajouter une image sur une image photographique existante ?

A-L.B : Donc là, par exemple, c'est un dessin pur. Là , c'est un négatif, j'ai fait l'image en positif et après, j'ai fait un inter-négatif pour pouvoir le tirer en positif. J'obtiens un positif pour le tirer en négatif. Donc tout ça est associé, là, je dessine des cailloux, sur du papier photo blanc ça, c'est un dessin seul. Et ça, avec les reflets qui viennent de temps en temps, on bascule, le ciel devient clair, la mer devient blanche. Ça, c'est un autre truc que j'ai fait en photo dessin.

Donc, on revient à des choses liées à Mallarmé, des choses un peu abstraites, et là, on est en gravure. Ça, c'est de l'aquatinte, ce sont des écritures d'eau.C'est-à-dire que j'ai mis les plaques de gravure dans la Seine.

AP : Pour cette image il n'y aucune image photographique ?

A-L.B : Non c'est uniquement de la gravure imprimée sur du papier photo. Les plaques ont été mises dans la Seine, elles ont été gravées par les mouvements de l'eau.

AP : Donc ce sont des empreintes du lit de la rivière?

A-L.B : Oui ! Car Mallarmé parlait des « écritures d'eau » quand il allait sur sa yole.Tous les matins, il allait naviguer. Il disait « Je vais promener ma page blanche

». Donc la page blanche c'est aussi la voile. Il disait aussi « Je vais faire des écritures d'eau avec ma barque ». J'ai pris ces expressions pour en faire des images. Des gravures, des photographies et des hybridations de deux, là, on est sur un tirage plus gravure.

Ah oui, alors ça c'est nouveau pour *Langage des fleurs*, j'essaye de nouvelles interventions sur tirage couleur pour enfouir la couleur. Donc on est pour le coup un peu dans un geste d'altération. Je fais beaucoup de photos en noir et blanc, c'est-à-dire que quand je photographie, le monde est en couleur et je le perçois en noir et blanc. C'est un moment qui est assez magique. Il y a la recherche de cette expérience visuelle à travers ce geste d'atténuation de la couleur

Et ça, ce sont les images des montages de la Saintes Victoires. Ce sont des « tâches de photos » je suis en train d'en faire une, je peux te montrer. Tu vois, on est vraiment sur des tâches de photo, je fais ça à l'agrandisseur. C'est donc de la révélation photographique. Je masque la quasi totalité de l'image sous l'agrandisseur, puis je sous révèle. Je garde de l'image que des fragments, « des tâches ». Par exemple je viens de la préparer celle-ci, donc j'ai à peine commencé le dessin. Ensuite l'idée, c'est vraiment de redessiner, de faire des liens entre les « tâches d'image » par le dessin. Par exemple, ça, c'est travaillé à la gomme. Donc je travaille à la gomme, je sculpte.

AP : Et tu disais que ce sont des « tâches photographiques » ?

A-L.B : Oui, j'appelle ça comme ça. Je sais pas si tu connais les aquarelles de Cézanne ? où il jouait beaucoup avec le papier, à la fin, le motif de Saint-Victor, c'était juste des sortes de tâches.

AP : Par le dessin, tu viens combler les manques de l'image photographique ?

A-L.B : Oui, je remodèle, je refaçonne.

AP : Ce rapport fluide que tu entretiens avec les images – cette capacité à passer du dessin à la photographie – révèle une liberté singulière dans ton approche du médium. Une liberté qui se manifeste aussi dans tes montages, où coexistent différentes formes d'images : positives, négatives, hybrides. D'où naît cette approche ?

A-L.B : Ça, c'est aussi ce que tu soulevais avec le potentiel de révélation. C'est aussi parce que je pense les images en association. C'est toujours dans un rapport de traduction visuelle, traduction visuelle à des expériences de lecture. Même si je refuse de faire des « effets » quand je projette sur une image quelque chose qui va la rapprocher encore plus du texte je me laisse ces libertés. Par exemple cette image, à la plage de Cabourg, c'était en référence à Proust. Je ne sais pas pourquoi, en fait, elle était pas suffisamment épiphanique. Pourtant, comme je t'ai dit je refuse l'effet. Mais pour moi, elle était plus juste en négative dans l'interprétation littéraire.

AP : Dans *Journal de l'oeil* il y a une image qui m'a interpellée, c'est celle du reflet du ciel dans la voiture

A-L.B : La voiture, c'était une Cadillac qui était garée devant la maison où Bataille habitait avec Laure et où Laure est morte, à Saint-Germain-en-Laye. Ça renvoyait à la couverture du livre *Le Bleu du ciel*.

Tu regarderas le livre plus tard, mais tu verras, il y a vraiment des répétitions de formes, des mouvements chromatiques vers le rose, vers le bleu. Ça, c'est dans le montage et puis dans l'univers. Il y a plein de répétitions, où il y a le motif de la fente, de l'œil. Il fallait que le spectateur soit autant regardé qu'il ne regarde, il y a la dimension de voyeurisme chez Bataille qui est très forte. Et donc cette gêne d'être regardé en permanence dans les pages d'un livre est créée par la répétition du motif de l'œil.

Table des matières

Introduction. p8

I/ L'informe et la photographie : Les origines de la réflexion et perspectives contemporaine. p15

1. Documents : Les origines de la question chez George Bataille. p15

a. La besogne des mots : opération de déclasserment. p15

b. L'informe comme mode opératoire. p21

2. L'informe et la ressemblance : Utilisation de la photographie dans la revue Documents : montage dialectique. p29

3. Perspective contemporaine de l'informe dans le champ photographique : L'informe et la photographie expérimentale. p34

II/ Usage et mode d'emploi de l'informe au XXème siècle. p40

1. La place de la photographie dans l'exposition *L'informe Mode d'emploi*. p40

a. L'informe et la photographie une question de contexte. p40

b. Gordon-Matta Clark: Du document et de l'expérimental. p44

c. L'informe mode d'emploi: De nouvelle trajectoire pour la photographie ?. p53

2. La place de la photographie dans l'exposition *L'empreinte*. p56

a. L'empreinte : une autre manière d'envisager l'informe. p56

b. Un détour par le cinéma expérimental. p60

c. L'image photographique comme trace : Aura et opacité du médium. p66

III/ Actualité de l'informe dans la photographie contemporaine. p72

1. Thomas Hauser: Les traces photographiques et les résidus matériels de la production des images. p72

- a. La photographie au marteau. p72
- b. L'image photographique non fixée. p77
- c. Les restes matériels des images et de leur production. p81

2. Daisuke Yokota: Mutation photographique. p88

- a. Une pratique photographique en mutation. p88
- b. b. Un matérialisme radical. p93
- c. Les sens de lecture perturbés. p100

3. Anne-Lise Broyer : Une mystique de l'apparition. p104

- a. Processus de révélation de l'image : de l'oeil à la main. p104
- b. Processus de révélation de l'image : dessiner la photographie, faire empreinte. p109
- c. L'oeuvre littéraire de Bataille : Sans lire je ne vois rien. p113

Conclusion. p120

Partie pratique. p123

Bibliographie. p158

Table des illustrations. P169

Annexes. p177

Table des matières p242