

SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS

numéro 36

Caricatures de présidents 1848-2012

Numéro coordonné par Guillaume Doizy et Pascal Dupuy

Publié avec le soutien du GRHIS (Groupe de Recherche d'HIStoire)



Fondateurs

Remi Lenoir et Myriam Tsikounas.

Directeurs

Bertrand Tillier et Myriam Tsikounas.

Comité scientifique

François Albèra, Paul Aron, Philippe Braud, Jean-Pierre Chaline, Dominique Chateau, Alain Corbin, Julia Csergo, Annie Duprat, André Gaudreault, Bernard Gazier, Philippe Hamon, Sylvie Lindeperg, Jean-Noël Luc, Jann Matlock, Frédérique Matonti, Hélène Menegaldo, Jürgen E. Müller, Véronique Nahoum-Grappe, Didier Nourrisson, Pascal Ory, Michel Porret, André Rauch, Pierre Sorlin, Danielle Tartakowsky, Michel Vovelle, Mikhail Yampolski.

Comité de lecture

Anne-Élisabeth Andréassian, Thierry Fillaut, Remi Lenoir, Bertrand Tillier, Myriam Tsikounas, Jean-Jacques Yvrel.

Comité de rédaction

Frédéric Chauvaud, Évelyne Cohen, Pascal Dibie, Pascale Goetschel, Dominique Kalifa, Thierry Lefebvre, Sébastien Le Pajolec, Sarga Moussa, Sylvain Venayre, Julie Verlaine.

Couverture : © Bigre !

Illustration de couverture : « Au cœur des archives numériques de l'Ina », © Ina, photographie de Didier Allard (robot permettant le stockage et la livraison en ligne de plus d'un million d'heures de télévision et de radio numérisées).

Édition et commercialisation



Publications de la Sorbonne

212, rue Saint-Jacques, 75005 Paris

Tél. : 01 43 25 80 15 – Fax. : 01 43 54 03 24

publisor@univ-paris1.fr

Contacts : université Paris 1. ISOR

17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris

Tél. : 01 40 46 28 36 – Fax : 01 40 46 31 62

credhess@univ-paris1.fr

<http://isor-credhess.univ-paris1.fr>

Les manuscrits ne sont pas retournés.

Par souci d'harmonisation, les titres sont de la rédaction.

GRAND ENTRETIEN

Il rencontre des individus qui, bien qu'éloignés du monde de l'art, collaborent avec lui. Il se fait: il part à la rencontre d'habitants dans une logique de village ou de quartier ou encore par le biais d'une même profession ou d'un loisir commun. Dans ce cadre, il propose un échange de paroles sur une pratique ou une posture, qu'il cherche à emprunter et à recycler en l'art, le temps de son projet (jardinage, cyclisme, agriculture, pratique syndicale, etc.) ou d'un autre langage ordinaire... À travers ces pratiques d'autrui, il cherche à questionner des sujets plus vastes et partageables. Cet entretien a été réalisé au cours de l'automne 2012.

Christine Tillier : Alors que le genre du portrait a depuis longtemps été considéré comme suspect ou démodé, quel sens donnez-vous à cette pratique telle que vous la développez dans vos travaux ?

Robert Mulin : Je recherche plutôt une façon de concrétiser du temps, je viens habiter dans une forme que j'aurais expérimentée antérieurement comme si un point avait touché dans l'histoire de la peinture, mais surtout dans l'histoire du portrait photographique. Et c'est ce point – connu/inconnu – que je convoque en pensant par exemple à l'œuvre d'August Sander.

Ce qui m'a intéressé chez Sander, c'est qu'il aborde ses sujets avec frontalité, rigueur distanciée, mais dans le même temps, on le sent immergé en tant que par une relation avec ses modèles. Cette relation préalable à l'acte de rendre fixe photo, je la perçois moins chez Walker Evans, par exemple. L'idée de la pose est importante pour moi et Sander demandait certainement à ses

Entretien avec Robert Milin

Professeur à l'École nationale supérieure d'art de Dijon, artiste plasticien, Robert Milin ne s'attache dans ses œuvres à aucun médium particulier, ni ne s'enferme dans un sujet. Ses projets procèdent d'une recherche plastique traversée par un même intérêt pour l'homme dans ses pratiques populaires les plus ordinaires. Pour chacun de ses projets, depuis l'œuvre Saint-Carré (1991), il rencontre des individus qui, bien qu'éloignés du monde de l'art, collaborent avec lui. Pour ce faire, il part à la rencontre d'habitants dans une logique de village ou de quartier ou encore par le biais d'une même profession ou d'un loisir commun. Dans ce cadre, il propose un échange de paroles sur une pratique ou une posture, qu'il cherche à emprunter et à recycler dans l'art, le temps de son projet (jardinage, cyclisme, agriculture, pratique syndicale, attitude au petit déjeuner, langage ordinaire...). À travers ces pratiques d'autrui, il cherche à questionner des sujets plus vastes et partageables. Cet entretien a été réalisé au cours de l'automne 2012.

Bertrand Tillier : Alors que le genre du portrait a depuis longtemps été condamné comme suspect ou désuet, quel sens donnes-tu à cette pratique telle que tu la développes dans ton travail ?

Robert Milin : Je recherche plutôt une sorte de concrétion de temps, je viens puiser dans une forme que j'aurais entrevue antérieurement comme si un point m'avait touché dans l'histoire de la peinture, mais surtout dans l'histoire du portrait photographique. Et c'est ce point – connu/inconnu – que je convoque en pensant par exemple à l'œuvre d'August Sander.

Ce qui m'a intéressé chez Sander, c'est qu'il aborde ses sujets avec frontalité, rigueur distanciée, mais dans le même temps, on le sent metteur en scène par une relation avec ses modèles. Cette relation préalable à l'acte de prendre une photo, je la perçois moins chez Walker Evans, par exemple. L'idée de la pose est importante pour moi et Sander demandait certainement à ses

modèles de prendre telle ou telle attitude, de se saisir de tels ou tels objets, en assumant le contexte. Il n'y a dans ce travail que peu d'effets, loin du pictorialisme contemporain, assumant toutes les possibilités de la photographie et de son médium, jusqu'aux idées d'archivage et de classement qui s'imposèrent à Sander. Il a inventé une forme qui n'est pas un pur enregistrement du réel. C'est l'idée de fonction sociale de l'art qui m'intrigue, car dans l'œuvre de Sander, on retrouve toute la société : des notaires, des cuisiniers, des policiers, des mendiants, des soldats, des débiles mentaux, des paysans, des enfants, des ouvriers, des artistes, des gens du cirque, des anciens combattants.

Sans vouloir totaliser et classer comme Sander, je me situe sur le terrain de vouloir faire des portraits de gens, tout en cherchant une mise en scène, une interprétation personnelle par l'image en mouvement. Et en allant dans le monde social, en assumant une fonction sociale de l'art, je vois bien ce que cela peut avoir d'insupportable dans un certain monde de l'art, puisque toi-même, tu commences par dire, dès ta première question « genre désuet » – jusqu'à employer le mot « suspect ». Mais suspect de quoi, pourrais-tu en dire plus ?

B. T. : Je ne crois pas que le genre du portrait soit « désuet » ou « suspect », puisque les artistes contribuent à le renouveler et empêchent qu'il soit un objet figé. Mais force est de constater que l'histoire et l'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles l'ont dévalué ou disqualifié, souvent pour des raisons idéologiques : le portrait aurait été l'apanage des dominants et, par là même, interdit aux dominés ; les masses ont englobé l'individu en le réduisant à l'émanation inévitablement stéréotypée d'une identité collective qui est une fiction ; l'héroïsation a subi une lecture critique qui en a dévoilé la construction... Or le portrait est traversé voire façonné par cette histoire et par ces perceptions. Comment ta pratique compose-t-elle alors avec cette « réputation », dans la perspective de ton projet qui me paraît être la représentation – au sens où Louis Marin l'entendait : le redoublement d'une présence – sociale des individualités à l'ère de l'uniformité des sociétés soumises à la mondialisation ?

R. M. : Quand je décide de travailler sur le portrait je ne l'aborde pas du tout en pensant à l'uniformité des sociétés soumises à la mondialisation. Je ne pense pas ici à la société, mais aux personnes. Même lorsque je fais des portraits de groupe – présentés non pas en totalité synoptique, mais en successions d'apparitions temporelles par le truchement de l'image vidéo –, je ne cherche aucune uniformité. J'essaie de donner à voir ce qui perce ou travaille sous les statuts sociaux, sortes d'assignations à résidence de nos personnalités. Certainement pas l'homme sans qualité, mais plutôt le héros anonyme, comme « murmure des sociétés » disait Michel de Certeau. Ainsi, décidant de faire des portraits

de contrôleurs SNCF ou de caissières de supermarché, je ne fais pas appel à des acteurs, mais à de vrais contrôleurs ou à de vraies caissières, sans jamais non plus faire un casting. J'organise une rencontre avec des contrôleurs ou des caissières, grâce à une association, une institution, un syndicat et alors tous ceux qui souhaitent participer peuvent le faire.

Ce qui m'intéresse dans le portrait – comme dans toutes mes autres œuvres – se situe plutôt du côté de ce que Michel de Certeau nomme le « pululement inventif » des personnes. Je recherche cette créativité des gens ordinaires, ce débordement continu qui fait que beaucoup ne sont pas dupes du système de consommation que leur imposent le marketing et les machines post-industrielles. Bien des gens inventent de petites tactiques pour se jouer du système et de ses lourdes stratégies. Et, du coup, mes portraits viennent bien sûr en contraste avec tous les dispositifs sur lesquels peuvent facilement s'appuyer les puissants pour sursignifier leur présentation devant le peintre ou l'artiste. On voit bien avec les études de Louis Marin que le pouvoir est ce qui donne une forme et une image à la puissance. Tout à coup, un effet se produit qui fait que le roi apparaît vraiment comme monarque par sa posture dans le portrait. Et c'est la même chose de nos jours en France, lorsqu'on voit le portrait du président de la République affiché dans toutes les mairies. Une sorte transsubstantiation s'est produite qui fait qu'un homme, qui n'était que candidat dans la mêlée, devient soudain un monarque républicain en France.

Dans mes portraits en action intitulés *Solutions pratiques* je fais presque le contraire. J'essaie de représenter des *Namenlosen* – les *sans-noms* mentionnés par Georges Didi-Huberman à propos de Walter Benjamin et de la difficulté de représenter le peuple. Et, à cet égard, je me sens proche de ce que Sylvie Blocher travaille dans ses œuvres et nomme la « pratique de l'abandon ». Ce que je cherche quant à moi, ce seraient plutôt des ruptures de représentation. Par l'image en mouvement et le son, se révèlent les moindres souffles comme l'énergie vitale du modèle. Une temporalité s'instaure, si différente de l'instantané photographique; le modèle est difficilement manipulable, parce qu'il rejoue quelque chose de lui-même – au travail dans un supermarché pour la caissière par exemple. Par cette pratique du *reenactement* autour des pratiques de vie domestique et professionnelle, la personne portraiturée – le *reenactor* de lui-même – m'offre, non pas sa tête, mais son visage et aussi une partie de son corps et de ses gestes. Et je ressens toujours très fortement ce cadeau que me font ces personnes lors des séances de pose. C'est quelque chose comme une « pratique de liberté », loin de toutes les assignations à un code social attendu.

B. T. : Les caissières ou les contrôleurs de la SNCF, pris dans l'uniformité de leurs métiers, de leurs statuts, de leurs uniformes et de leurs gestes ou de leurs propos répétitifs, se trouvent comme réinvestis, grâce à ton travail qui joue avec des décalages, par leur individualité et leur personnalité. Cela implique que tu les intègres dans un dispositif où tu les diriges (à la manière dont un metteur en scène ou un réalisateur de cinéma conduit une direction d'acteur). Le portrait glisse alors vers le rôle, mais tu parles de personnes qui posent et qui, de ce point de vue sémantique, seraient donc des modèles. Y a-t-il un protocole entre l'artiste et ses modèles ?

R. M. : Oui, il y a un protocole dans mon travail et cela d'ailleurs au-delà des portraits, pour des œuvres *in situ* par exemple. Il s'agit de ce temps de rencontre, d'explication, d'écoute. Comme je choisis ici de travailler avec de vrais contrôleurs, de vrais élèves, de vraies caissières de supermarché et non pas avec des acteurs, cela suppose une certaine relation et l'acceptation pour moi d'un temps de travail incertain.

Pour ce qui est de l'acteur et du modèle, je pense que je me situe entre les deux. Mes projets se précisent et s'ajustent dans la rencontre entre mon idée préalable – l'idée que je me fais du contrôleur par exemple – et ce que me renvoient ensuite ceux qui acceptent de participer à mon processus. Bresson travaillait avec des acteurs non professionnels qu'il nommait « des modèles ». Dans ses *Notes sur le cinématographe*, il écrivait : « *Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "Je vous invente comme vous êtes".* » Je pense aussi au travail des frères Dardenne et à leur emploi d'acteurs non professionnels. Je ne recherche donc pas une performance d'acteur. Je demande à mes modèles de jouer leur propre rôle, tout en les dirigeant légèrement. Je sais bien que, face à la caméra, les personnes ont un souci de l'image qu'ils renvoient ; ils sont donc plus ou moins inconsciemment dans un contrôle de leur image, d'où cette question importante du temps pour laisser les corps se relâcher.

B. T. : Dans ce processus que tu décris – ne pas trop diriger le modèle, lui donner la possibilité de s'exprimer, lui permettre de se familiariser avec ton projet artistique, la technique, le protocole, ta présence, la perspective même de la production de leur image –, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de l'ordre de l'enquête et de ses précautions, telle que les ethnologues la pratiquent ? N'est-ce pas une façon de faire émerger l'individualité dans une œuvre fondée sur la sérialité ?

R. M. : Mon travail est proche des sciences humaines sans avoir cependant de prétention scientifique ; ce qui nous rapproche, c'est peut-être avant tout le sujet – des groupes de personnes : caissières, cyclistes, jardiniers... – et non pas la méthode. L'art, comme l'ethnologie recourent différentes façons de

travailler, de porter un regard sur le monde. Pour reprendre les mots d'Éric Chauvier j'essaie dans toutes mes œuvres d'éviter ce qu'il nomme la « désinterlocution », c'est-à-dire la négation de l'autre – ici de mon modèle. Et cela passe par le temps partagé avec eux. Je me sens très proche du travail d'Éric Chauvier dans ses intérêts et dans sa façon de procéder et de rendre compte de ses recherches.

Je ne dirai pas que mon œuvre est fondée sur la sérialité, ni que je cherche à faire émerger une singularité des personnes portraturées. Je ne m'intéresse pas aux petites histoires personnelles. Ce serait plutôt l'émergence d'une tension pour éviter la généralisation et l'assignation. J'ai réalisé de nombreuses œuvres *in situ*, où les frontières entre espace public et espace privé se déplaçaient, laissaient apparaître des brèches. Je dirais qu'avec mes portraits, je recherche aussi de telles brèches, ces tensions entre le groupe et l'individu, entre la conformité et la singularité.

B. T. : Qu'est-ce qui caractérise, selon toi, la frontière entre le « portrait de groupe » et le portrait en série ?

R. M. : Dans le portrait de groupe, je mets en scène des personnes et m'efforce d'interroger le statut social auquel elles sont souvent assignées. Dans le portrait en série, c'est autre chose : il s'agit là d'une quasi-répétition formelle et d'une volonté d'efficacité de l'artiste. Il en va ainsi, pour prendre deux exemples extrêmes, des portraits de Catherine de Médicis par Rubens ou encore des séries de la *Cathédrale de Rouen* par Monet. C'est encore plus évident en photographie, tant l'idée de documenter et d'archiver s'impose par ce médium. L'œuvre De Bernd et Hilla Becher constitue un emblème à cet égard.

Pour autant, je ne recherche pas la série, même si je concède, qu'à force de faire des portraits, elle commencera à apparaître. La série n'est donc pas ma préoccupation première, car je ne poursuis pas l'idée de succession répétitive et de classement par porte-folios comme dans l'œuvre de Sander par exemple. En fait, je ressens la série comme quelque chose de figé, classificatoire et un peu trop autoritaire.

B. T. : Pourtant, ce qu'on pourrait appeler un « effet de série » opère dans la réception de ton travail consacré au portrait. En outre, la sérialité appartient, comme tu le reconnais par les références que tu donnes, aux codes de l'art contemporain et actuel. Quelle est alors ta marge de manœuvre pour déjouer les contraintes de la série, sachant par ailleurs que tu cherches à articuler l'individu et la collectivité ?

R. M. : Contrairement à ce que tu as dit plus haut mon œuvre, n'est pas « fondée » sur la sérialité; en revanche oui, à force, il s'opère ce que tu appelles un effet de sérialité. Cela dit, comme tu perçois une sorte de sérialité – au demeurant, l'intéressant, c'est que l'artiste, même s'il cherche à maîtriser l'intention et la forme, ne peut pas tout contrôler! –, je peux encore dire ceci. Ce qui m'intéresse dans tout cela, c'est de creuser l'idée du portrait à partir d'une question simple : après toute cette histoire de l'art, comment peut-on aujourd'hui encore faire un portrait et apporter quelque chose de novateur? Pour avancer je suis, en premier lieu, parti d'une forme qui rappelle le portrait photographique quand le modèle pose de manière délibérée, empathique et frontale. Mais mon intention était d'avoir un positionnement inverse à celui adopté par certains auteurs de portraits proches de l'anthropométrie. Je pense à Thomas Ruff, par exemple. J'ai donc voulu privilégier l'idée de multiplicité de la personne : l'identité – toujours sociale – nous emprisonne et ne nous dit rien du moi intérieur qui est un fantôme (c'est pourtant lui qui nous fait aussi agir. Le livre de Jean Paul Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité* m'avait aidé à préciser mes idées à cet égard, comme aussi l'œuvre de Pierre Bourdieu et celle de l'anthropologue anglais Richard Hoggart (*La Culture du pauvre*). Je souhaitais, en outre, dépasser la simple représentation photographique du tronc et de la tête d'un individu et mettre la personne portraiturée aux prises avec une activité que j'aurais antérieurement pensée moi-même, mais dont il se trouverait que le « modèle » la pratiquerait fatalement. Ce serait comme parler à ses animaux dans l'étable pour un paysan, prendre son petit déjeuner avant d'aller faire son travail pour un contrôleur SNCF, prononcer des mots souvent dits dans son travail pour une caissière et ainsi de suite.

D'où l'idée de l'image en mouvement et du son, mais selon un paradigme ramenant à un cadrage photographique assez dominant et ramenant aussi à l'histoire du portrait en peinture. Ce type de portrait – prenant en compte, gestes, paroles, sons – me semblait plus apte à rendre compte de l'immatérialité de nos identités qui se modèlent indéfiniment en fonction de nos expériences, de nos rencontres et de nos actions. Il interrogerait aussi nos productions réelles et symboliques : conditions agricoles, élevage, statuts professionnels, pratiques domestiques et nous ramènerait donc à la société, au monde social qui se manifeste autour de nous, mais que nous ne prenons plus le temps de regarder. Je n'ai cessé de dire aux personnes-caissières de supermarchés, mobilisées pour un portrait de groupe, la raison pour laquelle je voulais les portraiturer. Pendant très longtemps, je les voyais mais ne les regardais pas. Et cela, elles l'ont bien compris.

B. T. : Ton travail pose une autre question, sur laquelle j'aimerais que tu t'exprimes : celle de la ressemblance. Quelle place occupe-t-elle dans ta pratique où l'uniforme peut par ailleurs intervenir (celui des caissières ou des contrôleurs, par exemple)?

R. M. : Mais de quelle ressemblance veux-tu parler? S'il s'agit pour toi d'une référence à un archétype de caissières de supermarché, cela n'existe pas pour moi. L'uniforme de mes modèles ici? Il n'existe pas non plus. Je leur avais seulement demandé d'arborer une couleur noire. En fait j'ai essayé de court-circuiter toute ressemblance évidente avec ce que serait pour le plus grand nombre une caissière; donc pas de badge d'entreprise, pas de caisse présente, pas de contexte de néons blafards, ni de bruits et de musique de supermarché. Certes, l'image a été construite par moi – avec leur accord et leur collaboration –, mais elle ne comporte aucun symbole ni aucune allégorie. En revanche ces personnes ont adopté, à ma demande, se souvenant de leurs gestes, paroles et attitudes au supermarché, une posture corporelle de travail, un « hexis » dirait Bourdieu. Et cela, je le voulais. Je pense que cette volonté se manifeste dans le portrait final. Je n'ai pas recherché un type anonyme et générique de caissières de supermarché dans cette œuvre que tu évoques. J'ai voulu donner une place à l'individu dans un portrait de groupe. J'y ai donc introduit des personnalités jouant pour un moment leur rôle professionnel, dans une situation construite par moi.

B. T. : Évidemment, contrairement à ce que croyait le XIX^e siècle antérieur à l'invention de la sociologie, le type social n'existe pas – pas plus la caissière que le contrôleur ou le paysan. Par ressemblance, j'entends précisément la présence de l'individu, dont tu composes le portrait personnel. Comment celle-ci s'exprime-t-elle dans le processus d'élaboration de ton œuvre et par quels moyens cherches-tu à la rendre sensible?

R. M. : Dans le processus d'élaboration, la présence de l'individu est très importante. Quand je recherche un modèle, la personne que je veux trouver est d'abord celle qui exerce la profession de caissière, d'agriculteur ou de banquier – et ceci jusqu'à la première rencontre, où sa singularité va pouvoir émerger peu à peu. Ce temps de rencontre est long, je me présente comme artiste, je décris mon travail, mes intentions et je prends le temps de répondre aux questions, d'écouter et parfois d'ajuster ma pensée. J'essaie toujours et pas seulement pour mes portraits, de partir de ces personnes, au-delà des statuts, m'intéressant à leurs objets personnels par exemple, qu'ils apportent ou qu'ils choisissent : une nappe, une tasse, un fond fleuri... La vidéo me permet aussi

d'enregistrer leur voix, leurs intonations, leurs légers mouvements et elle me donne également une durée. Je recherche donc une présence ressemblante des individus portraiturés. Et dans le même temps, je ne raconte aucune histoire sur eux : ils sont là, devant moi, avec leur corps, leurs vêtements, leurs objets et ils me donnent du temps et un souffle de vie, bougeant peu, demeurant presque fixes – comme dans la peinture et la photographie –, mais oscillant légèrement du seul fait de leur respiration et de quelques mouvements basiques. Durée et fixité, tension entre ces deux pôles, tension des regards entre eux et nous spectateurs : c'est cela que je recherche.

B. T. : Tu dis : « Je ne raconte aucune histoire sur eux, ils sont là, devant moi, avec leur corps, leurs vêtements, leurs objets ». En te lisant, je pense aux photographies que Walker Evans ou Dorothea Lange ont faites, dans les années 1930, pour la Farm Security Administration, comme une sorte de bilan de la Grande Dépression. Comment vois-tu ces photographies ? Et que penses-tu du rapport à la crise économique de ton travail qui est fondé sur la tension ?

R. M. : Oui, dans mon travail de portrait, le corps, les vêtements, les objets ont leur importance et les artistes que tu cites ont fait une photographie où les objets avaient toute leur place dans le cadrage du photographe. Toutefois, je serais plutôt intéressé par Walker Evans et surtout par Sander. Mais mon propos n'est pas pour autant dans le style documentaire. J'écarte la référence à Dorothea Lange, parce que la compassion vis-à-vis de la souffrance sociale du peuple, dans un souci d'édification ; ce n'est pas ma voie. Malgré tout le respect que je dois à cette grande photographe, je ne veux promouvoir je ne sais quel sentimentalisme moral, comme le fait un Sebastião Salgado aujourd'hui. Une fois encore, ce qui m'intéresse, ce sont les *Namenlosen*, ces gens qu'on ne regarde pas dans les sociétés de masse d'un monde de plus en plus encombré, où « l'autre » devient un obstacle. C'est là-dessus que je travaille. Mon intérêt pour des moments de tension générés par le face-à-face provient de là. Il ne vient pas de ce que l'on appelle la crise économique qui dure depuis si longtemps que ce mot en devient inemployable.

D'autre part, je ne suis pas commandité par un organisme comme la mythique Farm américaine ou par un organe de presse comme Evans qui collabora aux magazines *Time* et ensuite *Fortune* (même si Evans a su gérer son indépendance). De ce point de vue, la relative solitude institutionnelle de Sander m'intéresse davantage : celle d'un homme qui se faisait des commandes à lui-même, à côté de son travail plus alimentaire de photographies de familles allemandes. Dans mon travail, les modèles, leurs objets, leurs vêtements,

comme chez Sander, contribuent à la composition du portrait. Et ceci d'autant plus qu'ils posent et « se composent » regardant l'objectif de manière frontale. Je recherche un modèle actif, une projection de soi façonnée par ses gestes, l'intonation de sa voix, les objets que le modèle apporte dans le « studio improvisé » aménagé à chaque fois. Il s'agit d'une sorte d'auto-mise en scène, même si je définis préalablement un certain nombre de conditions formelles. C'est tout à fait autre chose que la forme documentaire destinée à procurer des informations utiles, sur l'état des lieux d'une paysannerie du Grand Ouest américain ou sur des petites architectures vernaculaires dans une époque de crise et de mutations industrielles. Mais bien évidemment que, dans le cas de Walker Evans, il s'est agi progressivement, moins de documents, que d'une forme documentaire; elle s'est élevée au rang d'œuvre d'art. Son travail est donc une grande référence pour moi. À propos d'une photographie d'Eugene Smith où des mineurs présentaient délibérément leur visage « maquillé » par la poussière de charbon, Walker Evans déclara : « *Les hommes sont des acteurs; leur rôle est d'être eux-mêmes* ». C'est à ma façon ce que je recherche. Je sais bien que la photographie ou la vidéo ne nous diront que peu de la réalité de la personne – ceci n'a d'ailleurs pas d'intérêt –, mais ce qui m'intéresse, c'est ce que la personne accepte de montrer dans son acte d'auto-représentation et par le jeu construit avec mon aide. Et le médium vidéo me le permet plus encore que la photographie, grâce à au mouvement et au son. Aujourd'hui, par les capteurs en haute définition, avec les progrès des prises de son et ceux des bancs de montage, nous avons en vidéo des possibilités extraordinaires de précisions de détails d'image et de son. Ces progrès techniques, à prix de plus en plus abordables, nous permettent d'assumer, sans effets décoratifs, une certaine « pureté du médium », comme les photographes de la Straight Photography, de la Neue Sachlichkeit au début du xx^e siècle. Sans tomber avec ces moyens légers dans l'omniprésence de l'instantané photographique, nous pouvons vraiment aborder « l'ordinaire social » – encore une expression de Walker Evans – d'une autre manière, plus construite et somme toute avec liberté, sans gros moyens de production formatés pesant sur nos épaules.