

**POU
VEZ
VOUS
NOUS
PAR
LER**

**MATHIEU
BERNARD-
REYMOND**

M T
B A
L A

MATHIEU BERNARD-REYMOND

Interview par Joël Vacheron

**M 7 MUSÉE DES
B BEAUX-ARTS
L A LE LOCLE**

POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DES ÉTAPES QUI VOUS ONT CONDUIT À FAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE ?

J'ai fait une partie de mes études à Grenoble, notamment une classe préparatoire en Lettres, une année en histoire de l'art et j'ai également obtenu un diplôme de l'Institut d'Études Politiques. J'étais attiré par le caractère pluridisciplinaire des sciences politiques, cela répondait à mon désir de m'orienter vers une carrière dans le journalisme. En particulier dans le photojournalisme, car je pratiquais déjà assidûment la photographie en autodidacte. Au fil de mes études et de ma découverte de ce que recouvrait le métier de journaliste, j'ai eu envie d'aller plus loin, de m'inscrire dans une approche plus philosophique dans mon rapport à la réalité. C'est comme cela que j'ai entamé mes études à l'École d'arts appliqués de Vevey (CEPV), puisque l'école proposait une formation supérieure en photographie ouverte à des étudiants qui, comme moi, ne disposaient pas nécessairement de bases techniques préalables. D'une certaine manière, ce choix découlait en grande partie de mon rapport à la vérité et, plus précisément, aux moyens à notre disposition pour fabriquer et jouer avec des données afin qu'elles paraissent réelles. À partir de ce moment, ma réflexion s'est entièrement concentrée sur des questions ontologiques et la nature de l'image photographique est devenue rapidement mon terrain de recherche privilégié. Dans le même temps, cette formation m'a permis de détecter les pratiques et les atmosphères avec lesquelles j'étais le plus confortable pour travailler.

QUELLE EST L'ORIGINE DE VOTRE CURIOSITÉ POUR LES IMAGES NUMÉRIQUES ?

Je me suis rapidement intéressé à l'impact de l'informatique dans le champ de la photographie. Lorsque

2

3

j'étais étudiant au CEPV, entre 1999 et 2002, ces pratiques étaient encore balbutiantes et nous faisons partie des premières volées qui avaient accès à des outils et à des cours de technologies numériques. Il s'agissait d'un champ émergent, mais on pouvait pressentir les changements énormes que cela allait impliquer dans notre manière de produire et de consommer des images. Ce caractère indéfini m'a tout de suite séduit, car j'avais l'impression qu'il y avait beaucoup de choses à découvrir. J'ai d'abord compris qu'il y avait plusieurs façons de se positionner en tant que photographe dans le domaine du numérique et mon approche a toujours été de maintenir un lien entre deux manières de faire. D'un côté, une utilisation plutôt « traditionnelle » des outils numériques, en particulier à l'aide de logiciels de retouche comme Photoshop. De l'autre, un questionnement sur ce que recouvre l'idée de « réalité » ou de « vérité » à l'ère du numérique.

COMPTE TENU DE CE MOMENT TRANSITOIRE, AVEZ-VOUS EU L'IMPRESSON DE DEVOIR FAIRE UN CHOIX ENTRE UNE PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE PLUTÔT TRADITIONNELLE ET LES NOUVEAUX OUTILS NUMÉRIQUES À VOTRE DISPOSITION ?

C'est une question à laquelle il est difficile de répondre catégoriquement car, tous les 15-20 ans, des innovations techniques toujours plus élaborées et illusionnistes nous apportent de nouvelles manières de reproduire la réalité. Au point qu'il nous arrive de plus en plus naturellement de considérer le monde qui nous entoure à travers le prisme de la simulation. Les approches conceptuelles de la photographie numérique ont souvent tendance à évoquer une rupture entre réalité et

fiction. Selon moi, il est plus intéressant de se pencher sur l'évolution, les usages et les propriétés d'un médium. Les outils numériques sont avant tout le prolongement d'une gamme d'opérations, comme les étapes de développement, de montage ou de retouches, qui sont traditionnellement associées à la photographie. Argentique ou numérique, la photographie présente toujours la même dualité lorsqu'il s'agit de faire une distinction entre réalité et fiction. L'émergence du numérique n'a fait qu'amplifier cette ambiguïté qui touche toutes les variétés de productions photographiques. Dès mes premières séries, j'ai ainsi abordé des questions qui font aujourd'hui encore partie de mon travail. Comment mettre à l'épreuve les degrés de manipulation possibles des images? Comment brouiller nos habitudes de lecture en faisant un usage modéré des outils à notre disposition? A travers ces questions, j'ai tenté de révéler à quel point notre rapport aux images reste énigmatique, même lorsque nous avons l'impression d'avoir toutes les compétences pour les déchiffrer. C'est pourquoi je souhaite que mes photographies puissent être lues aussi bien comme des images complexes, très construites, que comme des images tout à fait familières, sans trop d'artifices apparents. Mon but n'est pas d'apporter des réponses ou de résoudre des problèmes. Je cherche plutôt à circonscrire les potentialités de ces outils de reproduction et leur capacité à jouer avec la puissance de nos imaginaires.

VOTRE DÉMARCHE S'INSCRIT-ELLE DANS UN CADRE THÉORIQUE OU UN COURANT PARTICULIER?

Je ne pense pas avoir développé une attitude de recherche à proprement parler théorique. Ma sensibilité s'est construite plutôt à travers une démarche plus expérimentale et pratiquée. A ce titre, j'ai rapidement été inspiré par le travail de Joan Fontcuberta, en

4

5

particulier son aptitude à jouer simultanément sur plusieurs niveaux, sans pour autant être un bâtisseur de théorie. En empruntant des codes aussi bien à la photographie documentaire qu'à l'univers de la communication, il parvient à élaborer des histoires qui fonctionnent comme des paraboles. Je suis fasciné par le côté «faussaire» de sa démarche, ainsi que par la subtilité des questions que cela engendre sur nos manières d'imaginer ou de réfléchir à partir d'images. De la photographie à la télévision, toutes les informations visuelles participent à façonner certains types de regards sur notre environnement. Mon questionnement sur le rôle des technologies de rendus «photoréalistes» dans la création d'environnements artificiels s'inscrit directement dans cette optique. C'est le cas des jeux vidéos ou des catalogues promotionnels qui présentent des habitats entièrement recomposés, par exemple ceux d'IKEA. Pour comprendre le monde dans lequel nous vivons, il est important de réfléchir sur notre prédilection à continuellement fabriquer des images qui correspondent aux «mondes» que nous imaginons.

SOUS QUELLES FORMES CES INTERROGATIONS ET CES PRATIQUES TOUCHANT À LA CRÉATION D'ENVIRONNEMENTS IMAGINAIRES SONT-ELLES PRÉSENTES DANS VOS DIFFÉRENTS TRAVAUX?

La série *Disparition* (2000) présente des paysages architecturaux plutôt sommaires, à l'aide de couleurs atténuées. Mon but était de produire des environnements qui évoquent une certaine vacuité et les images ont été prises de manière classique, avec quelques modifications réalisées à l'aide de Photoshop. Même si les images sont modifiées, l'usage des technologies numériques ne suit pas un processus strict et n'a pas nécessité la création

ou l'utilisation d'un programme informatique spécifique. Il en va de même pour la série *Intervalles* (2001) où l'on voit des personnages dupliqués à plusieurs instants dans la même image. Cette technique était déjà courante dès les premières expérimentations photographiques et l'emploi de technologies numériques n'implique pas de grand changement dans notre lecture de l'image. Par contre, d'autres séries s'inscrivent plus directement dans une démarche que l'on pourrait qualifier d'informatique. C'est le cas notamment de la série *Vous êtes ici* (2002) qui présente des personnages isolés, disposés dans des paysages entièrement recomposés à l'aide d'un logiciel spécifique. Mon intention était d'utiliser les personnages comme des motifs à partir desquels il était possible de créer les environnements fictionnels qui les entourent. Chaque paysage est ainsi littéralement recréé à partir de la « texture » des personnages présents dans l'image. Cette série opère une transposition d'un environnement urbain vers un environnement évoquant la nature. C'était la première fois que j'utilisais l'informatique pour déplacer l'information d'un univers à un autre afin de créer un croisement imaginaire. *Monuments* (2005) s'inscrit dans une démarche assez similaire. Des statistiques financières prennent la forme d'éléments architecturaux vaguement improbables. Ce n'est pas la méthode utilisée qui est numérique, mais plutôt l'idée du passage d'un univers à un autre. A savoir, le transfert de données diffusées habituellement dans des bulletins statistiques vers des environnements naturels ou architecturaux.

**CERTAINS THÈMES SONT RÉCURRENTS
DANS VOS TRAVAUX, JE PENSE NOTAMMENT
AUX MARCHÉS FINANCIERS QUE L'ON
RETROUVE DANS VOS SÉRIES TRADES ET
MONUMENTS. QUELLES SONT LES
RAISONS QUI MOTIVENT CET INTÉRÊT?**

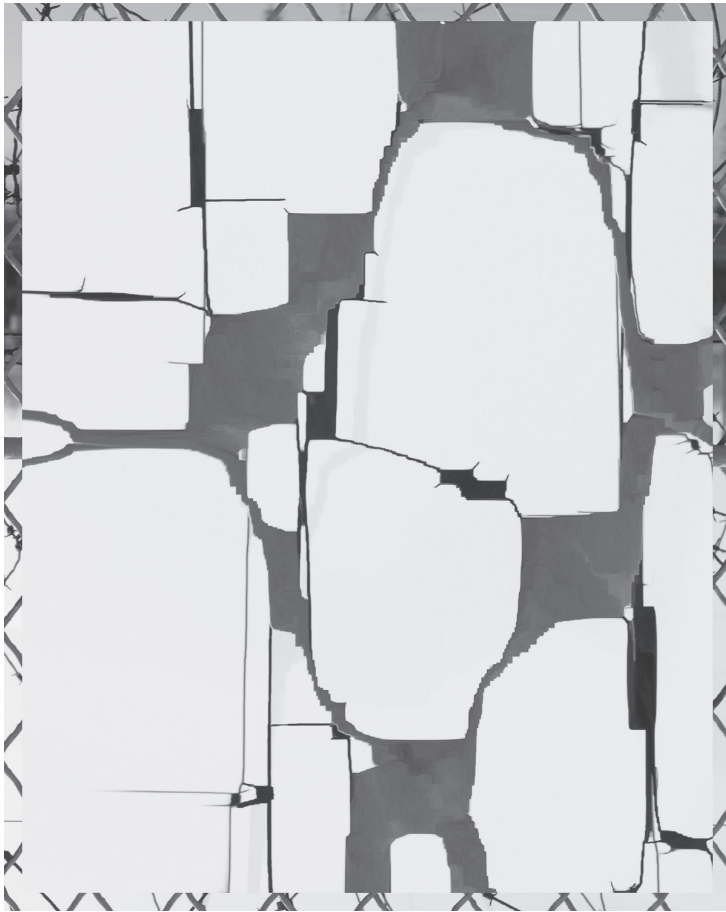
6

7

Mon intérêt pour les marchés financiers découle principalement du fait qu'il s'agit des données massives (Big data) qui ont probablement le plus grand impact sur nos vies quotidiennes. La presse ne cesse de produire des représentations graphiques susceptibles de nous faire « voir » ces données sous des formes toujours plus complexes. Ces graphiques offrent une énorme quantité de formes et de données dans lesquelles il est possible de puiser. *Trades* (2013) se présente comme une série de représentations graphiques en 3D réalisées à partir des fluctuations des titres de Lehman Brothers peu de temps avant leur faillite. En termes de procédures, mon intention initiale était de construire un « cadre » où acheminer toutes ces données afin de produire un champ de points. Comme dans un graphe économique, les données sont représentées par un nuage de points dont la forme dépend de l'heure et du volume de titres échangés. Dans cette série, les paramètres sont organisés de telle sorte que le graphe ressemble à un horizon ou à un océan qui a l'air, toutes proportions gardées, aussi réel et mystérieux que les *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto.

**QUELLE EST L'IMPORTANCE
DE LA DIMENSION TECHNIQUE,
EN TERMES D'EXPERTISE ET
DE DEXTÉRITÉ, DANS VOS TRAVAUX?**

Lorsque l'on utilise les technologies qui existent a priori pour travailler automatiquement, il est toujours difficile d'expliquer simplement à quel moment se déroule l'acte artistique. Mon travail ne repose pas sur une quelconque capacité technique à développer des programmes informatiques. Par contre, ma compréhension des outils et des problématiques liés aux technologies numériques est essentielle. Pour cette raison, je ne me considère pas comme un artiste numérique car je ne



- 9 cherche pas à codifier la démarche informatique mais plutôt à la métaphoriser.

L'INSTALLATION TRANSFORM: POWER, PRÉSENTÉE DANS LE CADRE DE VOTRE EXPOSITION AU MBAL, S'INSCRIT DANS LE PROLONGEMENT D'UN TRAVAIL ANTÉRIEUR SUR LES CENTRALES ÉLECTRIQUES EN ALSACE. EN QUOI CONSISTAIT CE PROJET?

Le projet a débuté en 2015 suite à une proposition d'Emeline Dufrennoy, en coproduction avec l'espace d'exposition La Chambre à Strasbourg et le Musée EDF Electropolis. Trois photographes étaient invités à faire des photographies de divers lieux de production d'électricité en Alsace. J'ai été fasciné par le fonctionnement des centrales nucléaires, par leur gigantisme et par la somme d'ingénierie nécessaire pour développer ce type d'infrastructures. Les matériaux, les couleurs, etc. tout à un sens précis, tout est hyperfonctionnel. Dans un premier temps, j'ai photographié uniquement les lieux, en me concentrant spécifiquement sur l'espace construit et les machineries dans un style documentaire. Mon but était d'utiliser ces images en tant que matériau pour créer, dans un second temps, un agencement qui retranscrive les sentiments provoqués par cette puissance de production. De manière générale, j'envisage toujours l'étape de prise de vues comme une récolte de matières premières, pas comme une finalité. Ce travail a été présenté pour la première fois dans l'exposition collective *Image Electrique: Regards sur les centrales du Rhin* (La Chambre, 2015) et constituait en quelque sorte une version hybride de ce que j'allais faire par la suite. L'accent était mis sur des questions d'échelles, de quantités, de détails et ces recherches m'ont amené à imaginer comment je pourrais faire passer mes images à

travers une « machine », un peu comme l'eau qui chemine dans les turbines hydrauliques. Mon idée était de créer une machine à « produire des images » et j'ai créé un script avec Photoshop qui permettait de réaliser une centaine d'images abstraites à partir d'une seule image. L'enjeu n'était pas technique, il se situait plutôt dans les critères de sélection des paramètres permettant l'exécution du script. Lorsqu'une image m'intéressait, je pouvais par conséquent la « retravailler », en la réintégrant dans le même processus ou en modifiant directement le script. Après plusieurs allers-retours, j'obtenais des images abstraites qui répondaient à mes attentes, notamment par rapport à l'ambiguïté des détails. On aperçoit des différences d'échelle entre des éléments originaux qui deviennent des détails et des détails a priori insignifiants qui deviennent beaucoup plus importants. Les images finales sont abstraites et numériques, mais les indications offertes par ces « détails » perpétuent une certaine authenticité photographique.

POUVEZ-VOUS EXPLIQUER POURQUOI VOUS AVEZ CHOISI CETTE FORME D'ACCROCHAGE ?

J'ai très vite remarqué l'importance que jouaient les grilles dans ces infrastructures : les circuits électriques, le schéma de circulation, le passage des cercles de sécurité, les enchevêtrements de tuyaux, de câbles, de conduits, etc. Tout cela a constitué l'un des points de départ pour orienter le type d'accrochage de mon premier travail. J'ai hésité entre plusieurs modalités d'exposition qui ont fini par se superposer au fil de l'avancement de mon projet. Par conséquent, il y a au moins deux niveaux de lecture. D'une part, on y trouve des papiers peints qui recouvrent les murs de l'espace d'exposition et, d'autre part, une collection d'images encadrées et disposées en constellation de telle sorte

10

11

qu'il arrive qu'elles se superposent. Le rôle de la grille est d'autant plus apparent dans les images « endommagées » par l'algorithme que j'ai créé. On voit que les lignes ne sont plus droites et cela participe à augmenter le niveau d'abstraction. C'est un peu comme si la machine de production d'images venait imposer sa propre logique à l'intérieur de l'espace d'exposition.

VOUS ATTACHEZ UNE IMPORTANCE PARTICULIÈRE À LA MANIÈRE DE PRÉSENTER VOTRE TRAVAIL. DE QUELLE MANIÈRE ABORDEZ-VOUS LA DIMENSION SPATIALE LORSQUE VOUS PRÉPAREZ UNE EXPOSITION ?

Pendant longtemps, j'ai fait des maquettes et des schémas à plat pour visualiser mes accrochages, mais on reste sur un seul plan et en quelque sorte à l'extérieur de l'espace. De plus, la taille et la position des images ne peuvent pas être facilement modifiées. De manière générale, les logiciels permettant de créer un modèle en 3D de l'espace d'exposition ont ouvert de nouvelles perspectives en termes d'accrochage. La réalisation d'une modélisation 3D prend beaucoup plus de temps, car il faut recréer l'espace à partir des plans du bâtiment ainsi que les textures et les formes des images exposées. Toutefois, c'est un moyen beaucoup plus efficace au final, en termes de liberté et de précision. Cela permet de tester des agencements inédits, voire fantaisistes. On peut vérifier de manière détaillée ce qui marche ou ce qui ne marche pas. C'est en partie pour cette raison que les expositions de photographie contemporaine présentent toujours plus d'objets. Ces outils de modélisation permettent plus facilement de tester la pertinence d'agencements improbables. En ce qui me concerne, cela s'inscrit également dans cette idée d'utiliser les images comme des matières premières, engagées dans une procédure,

plutôt que comme des objets finis qui n'attendent plus que d'être accrochés dans une galerie. Au moment du développement de l'accrochage de *Transform: Power* au MBAL, l'intention était de considérer l'espace d'exposition comme un espace mou, transparent, j'ai presque envie de dire «virtuel».

VOTRE INSTALLATION S'INSCRIT ÉGALEMENT DANS UNE TENDANCE À PRIVILÉGIER LES PROPRIÉTÉS MATÉRIELLES DU DOMAINE DE LA PHOTOGRAPHIE. QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR CETTE ÉVOLUTION ?

En effet, depuis 2010 environ, on remarque que les photographes expérimentent toujours plus avec la matérialité du médium. C'est désormais un processus très naturel pour un photographe de faire une installation sculpturale et cela a contribué à réduire encore plus la séparation qui existait entre œuvres photographiques et œuvres plastiques. Dans le même temps, la pratique du photographe est devenue de plus en plus immatérielle. On ne s'enferme plus dans le noir pour développer des films, on ne trempe plus ses mains dans des produits chimiques, les papiers photographiques n'ont plus d'odeur, etc. Les choses réelles se trouvent toujours à une certaine distance. On passe la plupart de notre temps derrière l'écran d'un appareil photographique ou derrière l'écran d'un ordinateur. La photographie a perdu cette dimension «physique», ce rapport direct que l'on peut toujours éprouver avec la sculpture ou avec la peinture. Ce n'est pas surprenant que certains courants contemporains s'efforcent de redonner une consistance, une matérialité aux objets photographiques. C'est un moment très intéressant, car les options possibles sont vertigineuses et il y a toute une gamme de technologies qui nous plongent dans des environnements toujours

12

13

plus intangibles et immersifs. Je suis très curieux de voir comment les photographes vont profiter de la réalité augmentée ou de la réalité virtuelle. En tant que fabricants d'images, nous avons tout intérêt à explorer ces «Nouveaux Mondes». Cela nous permettra de continuer à intéresser le public aux enjeux des images aujourd'hui.

Interview par Joël Vacheron

Pages 14-15: *S&P Return Less Bond Yield*,
série *Monuments*, 2010

Edition: © Musée des beaux-arts Le Locle, 2017
Sous la direction de Nathalie Herschdorfer
Relecture: Charlotte Hillion, Sara Terrier
Traduction: EnergyTranslations
Graphisme: Florence Chèvre
Imprimé en Suisse par La Buona Stampa
Images: © Mathieu Bernard-Reymond
L'œuvre en page 8 est originellement en couleur
Texte: Joël Vacheron, 2017
Tous droits réservés / www.mbal.ch

