

Jenny ECOIFFIER, un parcours en photographie créative

Mon premier appareil photo, un Rolleiflex 6x6, m'avait été offert par mon père pour mes 14 ans. J'ai gardé et utilisé cet appareil pendant toute ma carrière. Par la suite j'ai aussi travaillé avec un Leicaflex SL et une chambre 4x5 inch. Toyo View, appareils toujours en ma possession. J'ai abandonné leur utilisation pour me tourner vers le numérique à partir de 2004.

Les années de formation

Pendant mes études secondaires, entre 1964 et 1967, mon habileté manuelle et mon attrait pour les arts plastiques m'ont orientée, sur le conseil du peintre François Desnoyer, vers l'atelier de dessin du boulevard du Montparnasse. L'atelier de la Grande Chaumière n'avait pas voulu de moi en raison de mon jeune âge car on y faisait du nu. L'école municipale Montparnasse dispensait des cours de dessin pendant les week-end axés sur la technique. Après mon baccalauréat, sur les conseils du peintre Marc Saint-Saëns, je me suis dirigée vers l'École Supérieure des Arts Appliqués à l'Industrie, considérant que cette école était plus adaptée pour moi que celle des Beaux Arts car ces études me donneraient les moyens techniques de gagner ma vie. Si j'avais un sens artistique, m'avait-il dit, cela ressortirait de toute manière. J'ai intégré cette école dans la section dessin publicitaire et photographie. La photographie n'était pas mon premier choix. L'école était très vétuste en matière d'outillage photographique. Nous travaillions avec une chambre en bois munie d'un bouchon en guise d'obturateur - on disait alors qu'on travaillait « au bouchon ». Mes premiers vrais contacts avec le métier de photographe datent des années 1967-70 au studio Marant à Paris. Monsieur Langlois, photographe portraitiste, m'y a montré comment faire un portrait en studio, à la chambre, le développer et le tirer. Je suis retournée plusieurs fois dans cet atelier du boulevard Haussmann qui m'attirait aussi bien par le côté chic de sa partie magasin, concurrent à l'époque du studio Harcourt, que par le côté mystérieux de sa partie atelier de prises de vues et laboratoire au sous-sol. La différence avec l'outillage vétuste de l'École des Arts Appliqués était flagrante. L'usage de chambres en bois m'a permis de toucher la réalité de ce qu'avait dû être la pratique de la photographie au XIXe siècle et de connaître le plaisir de

travailler lentement à la chambre en grand format. Plaisir que j'ai continué de ressentir par la suite, même au delà du travail à la chambre. Cela m'a sans doute éloignée de celui de capter « l'instant décisif » comme le nomme Cartier Bresson, celui des reporters toujours en mouvement.

Nous habitions alors au 145 avenue de Suffren, Paris XVème. Le week-end, j'allais m'exercer dans le laboratoire du service de radiologie de l'hôpital Broussais dont mon père était le chef de service. J'ai par la suite monté un laboratoire personnel dans le petit cabinet de toilette attenant à ma chambre avec un agrandisseur Durst 1000, que j'ai utilisé pendant toute ma carrière, bien après la fin de mes études à l'école des Arts Appliqués à l'Industrie, en 1970.

Pendant ces études, un stage chez un photographe industriel, Jean-Pierre Moulin, m'a fait entrevoir la photographie que j'aurais aimé faire. Loin du portrait et du reportage, c'étaient les objets, les architectures, les paysages et le travail sur la lumière qui m'attiraient. Déjà la photographie supplantait les arts graphiques. Mon père, radiologue, était photographe d'intérieurs - ceux du corps - je serais photographe d'extérieurs !

Mon diplôme en poche, j'ai eu l'occasion de faire un stage dans une agence de publicité, sur les Champs Élysées. Je ne me suis pas du tout sentie à l'aise dans ce monde qui me semblait totalement factice. Le manque de naturel dans les relations humaines et de longues réunions pour discuter ce qui, de la blancheur ou de la saveur d'un yaourt, était à mettre en avant, me semblaient d'un ennui et d'une vacuité insondables. Je n'ai donc pas eu envie de me tourner vers la publicité.

C'est alors que j'ai rencontré Jeanine Niepce. J'avais beaucoup d'admiration pour son travail mais je ne me voyais pas du tout faire une carrière de reporter au sens journalistique du terme, tournée vers l'actualité et l'humain. Une certaine timidité et le sentiment que tout reportage, si humaniste soit-il, comporte en lui-même une part de voyeurisme, même si ce n'est pas dans le sens péjoratif du terme, m'en éloignaient. Au cours d'une discussion au sujet de mon orientation professionnelle encore incertaine, Jeanine Niepce m'a conseillé de parfaire ma formation photographique en suivant le stage que Claudine et Jean Pierre Sudre avaient mis en place une année auparavant. Ainsi, j'ai suivi leur deuxième stage en 1970-71. Cette année a marqué mon entrée en photographie.

Le stage chez les Sudre

Nous étions une dizaine de stagiaires. Davantage de garçons que de filles, venus de tous horizons. Le passage de temps en temps de Fanny, la fille de Jean-Pierre et Claudine, et d'anciennes stagiaires équilibrait les choses. L'ambiance était détendue et studieuse.

Jean-Pierre nous enseignait le processus technique de prise de vues en noir et blanc à la chambre et avec nos appareils 6x6 et 24x36. Nous réalisions des

tests techniques précis avant de nous lancer dans des applications sur des sujets personnels. Il nous parlait de l'histoire de la photographie et nous en montrait des images en nous incitant à parfaire notre culture par des lectures et des visites de musées et galeries. Il organisait également des rencontres avec des photographes contemporains comme Lucien Hervé et Denis Brihat. Nous avons aidé à la mise en place de l'exposition de Jean Dieuzaide à la galerie « La demeure », place Saint Sulpice à Paris et une exposition de nos travaux a été organisée en fin de stage aux côtés de Robert Doisneau à Créteil.

Claudine nous dispensait des cours de tirage très exigeants que ce soit pour fabriquer nos produits de développements à partir des produits chimiques de base ou pour tirer à l'oreille avec un métronome électronique remplaçant le comptepose et avec un interrupteur à pied. Ce dernier dispositif nous laissait les mains libres pour une chorégraphie de maquillages à la seconde près, ce qui rendait possible avec beaucoup de précision, la production d'images maquillées en séries. Comme pour une danse, les mains en venaient à exécuter un ballet pour peu qu'on ait une bonne mémoire visuelle de l'image à obtenir. Il fallait un certain entraînement qui exigeait beaucoup de patience au début... et beaucoup de papier. Plus tard je prendrai l'habitude, pour les tirages difficiles et de grands formats, de dessiner sous l'agrandisseur sur une feuille de papier ordinaire les maquillages utilisés avec leur annotations de poses en plus ou en moins par rapport au temps général pour pouvoir faire d'éventuels retirages ultérieurs avec gain de temps et moins de papier gâché. Pour ces maquillages, je m'étais fabriqué une douzaine de baguettes en corde à piano avec un manche en bois, pour la vibration nécessaire à une démarcation floue, fixées à des motifs de diverses formes en feuille métal peint en noir, prêtes à l'emploi.

Mais la direction de ma carrière de photographe professionnelle était encore floue. Je pensais alors essentiellement en termes de travail professionnel, pas encore en termes de travail personnel artistique.

Les débuts de ma vie professionnelle

Élevée dans un milieu académique et universitaire, loin des connaissances et des contraintes d'un milieu entrepreneurial, j'étais mal préparée aux difficultés administratives et à la recherche de clientèle pour me lancer seule en photographe indépendante travaillant à la commande. L'école des Arts Appliqués ne nous avait donné aucune formation complémentaire en communication, gestion et administration. Je souhaitais donc tout d'abord trouver un travail d'assistante chez des photographes. Mais j'ai très vite ressenti la difficulté de trouver un tel débouché en tant que jeune femme dans les années 70.

J'ai pu travailler chez Kodak pendant huit mois au laboratoire d'essais techniques professionnels, situé avenue Montaigne à Paris. On y traitait les problèmes divers rencontrés par les laboratoires photos clients de Kodak, sujets à réclamations. Ce travail, purement technique, m'a permis de voir ce qu'étaient les problèmes de fabrication industrielle en ce qui concerne la chimie, les papiers et

les films photo-sensibles. J'y ai abordé le fonctionnement des machines de développements films, par transfert ou en train continu, la sensitométrie et le suivi densitométrique de ces machines, ce qui s'avèrera très utile lorsque je dirigerai un laboratoire de production semi-industrielle à la BNF en diapositives Ektachrome et leur développement E6 procédé Kodak, plus tard. Chez Kodak, j'ai également approfondi la connaissance du traitement de la couleur et du filtrage en système soustractif à laquelle j'avais été initiée en développement manuel en système additif lors d'un stage aux usines Agfa à Anvers pendant mon passage chez les Sudre. Une chose m'avait intéressée quant au développement des films : chez moi je fabriquais le D76 de Kodak à partir des produits chimiques de base. J'ai pu faire la comparaison d'une même image développée de manière identique dans le révélateur D76 standard de Kodak. J'ai eu la confirmation que ma préparation me donnait une qualité de négatif un peu meilleure que le développement avec la préparation standard. En ayant alors parlé, il m'a été répondu que cela devait provenir de la plus grande pureté de certains produits de la formule, ce que nous avait recommandé Claudine Sudre. L'industrie se contentant d'une pureté moindre pour des raisons de coûts sans doute rapportés au gain/perte de qualité que peu de photographes pouvaient percevoir... Cette constatation m'a incitée par la suite à faire mes préparations pour les révélateurs films et papiers, d'autant plus que c'était moins coûteux. J'aimais ce temps de préparation comme celui d'une potion magique. J'avais d'ailleurs pu bénéficier, pour la manière d'officier, des conseils de ma mère qui était pharmacienne.

J'aurais pu poursuivre dans cette voie en intégrant ce géant de la photographie de l'époque. Mais cela me semblait trop aride et étouffant au sortir de l'année épanouissante que j'avais passée chez les Sudre.

Toujours indécise quant à ma voie professionnelle, attirée vers le monde de l'art, j'ai entrepris alors une licence d'arts plastiques qui venait d'être créée à la Sorbonne et que j'ai pu intégrer directement en deuxième année grâce à mon diplôme des Arts Appliqués. Puis, je suis partie pour Toulouse l'année suivante, en 1972 où je comptais rédiger mon mémoire de maîtrise. Ne voyant pas où cela me mènerait pour ma carrière professionnelle, j'ai finalement abandonné ce projet en cours de route. Je savais faire des photographies, j'aimais ça ; je ne me voyais pas abandonner cette pratique pour me tourner vers une carrière plus académique. Je me suis donc installée en tant qu'artisane spécialisée en photographie industrielle, publicitaire et, très occasionnellement, de mode.

Juste avant mon début d'activité artisanale, j'ai accompagné sur le plateau anatolien deux amis étudiants en géologie pour faire les photos destinées à illustrer leurs thèses portant sur l'étude et la datation d'échantillons des couches géologiques prélevés sur les forages pétroliers. Nous avons poursuivi ce voyage, sur deux mois, jusqu'au Ladakh, à la frontière chinoise. De ce périple passionnant, aux conditions parfois difficiles, surtout pour une jeune femme, j'ai rapporté des photos encore inexploitées à part celles faites pour la géologie. J'en ai aussi retiré la confirmation que je n'étais pas faite pour le reportage au sens aventurier du terme. En effet, forcer les rencontres, me couler dans le moule du reportage sur un thème ou dans une direction donnée comme le font la plupart des reporters

provoquerait chez moi une sorte d'angoisse de la pellicule vierge. La distance me convient.

À la fin de mes études secondaires, j'avais déjà effectué trois voyages au loin, en Afrique où ma sœur résidait au Sénégal puis au Congo-Kinshasa, ancien Congo belge. Dans le Nord de ce dernier pays, en 1969, j'accompagnais deux médecins en vacances qui apportaient une aide humanitaire auprès des missions des Frères capucins. Confrontée aux maladies tropicales qu'aidaient à soigner ces deux médecins, j'ai été sollicitée pour faire quelques photographies de cas rares. Cette expérience m'a montré que je n'étais pas plus faite pour la photo médicale que pour le reportage.

J'ai eu l'occasion de faire de nombreux périples en Europe pendant mon enfance et mon adolescence. J'aime les voyages et je prends beaucoup de plaisir à la découverte d'autres pays et d'autres cultures. Plus tard, j'ai voyagé en Amérique centrale, au Japon, en Amérique du Nord avec mon mari et en Inde notre fils et sa belle-famille indienne. J'en ai rapporté des images dont j'ai tiré quelques photos en argentique puis en tirage jet d'encre. J'en ai utilisé certaines dans mes compositions photographiques créatives.

Mon laboratoire toulousain

Pendant mes huit années toulousaines, j'ai monté mon laboratoire noir et blanc personnel dans la maison de mes grands parents, 17 rue Monplaisir, dont ma mère m'avait laissé l'usage. Installé dans la cuisine en un long couloir, il flanquait la salle manger, avec trois entrées, une sur le jardin, une autre sur la salle à manger, la dernière en fond donnant sur un couloir perpendiculaire menant à l'entrée de l'appartement. Je pouvais arriver à y tirer des images de grand format. Pour ce faire, j'avais fabriqué un grand panneau vertical mobile sur lequel je fixais le papier à impressionner. Il utilisait toute la largeur de ce laboratoire-couloir. Côté agrandisseur, je le déplaçais en fonction de la taille du tirage à effectuer. De l'autre côté de ce panneau, je disposais au sol des cuves de développement en gouttières. J'impressionnais le papier puis le roulais dans un carton étanche à la lumière, je sortais avec ce paquet par le jardin. J'entrais à nouveau dans la cuisine-laboratoire par la porte donnant sur le salon ou par celle du couloir au fond, selon l'emplacement du panneau vertical qui partageait la cuisine en deux parties. Puis je développais ce grand rouleau de papier photo dans les cuves en gouttières au sol. C'était assez acrobatique !

Le collage du papier humide tendu sur panneau de bois se faisait dans le jardin en espérant que les oiseaux ou le vent ne viennent pas l'agrémenter de crottes ou de poussières... J'ai transféré par la suite ce laboratoire dans un petit abri de jardin attenant à la maison, rénové dans ce but par mon frère architecte. La surface était réduite mais optimisée pour pouvoir impressionner des images jusqu'au format 50x60cm ; ce qui était exceptionnel pour mon travail professionnel et limitant alors mon travail personnel au format 30x40cm.

Dans l'obscurité de mes laboratoires successifs, j'ai pris l'habitude d'écouter de la musique tout en comptant les secondes d'un métronome électronique. Parfois une musique adaptée au tirage en cours correspondait à l'atmosphère de l'image finale. Cela était particulièrement suggestif et stimulant lors de l'utilisation de partitions originales de compositeurs contemporains pour les inclure (avec leur accord) dans des surimpressions créatives comme je le ferai plus tard.

Le tirage a toujours été pour moi une partie indissociable de la prise de vue pour arriver à l'œuvre finale. C'est la main (ou plutôt la pince) dans le révélateur que je construis ce que j'ai pressenti à la prise de vue. Il faut faire des essais, parfois tâtonner avant de trouver le bon équilibre, le bon cadrage, la bonne gamme de gris ; partir dans une voie puis se raviser... Je ne peux envisager de laisser cette part importante de la photographie à un tireur, même expérimenté. Je m'y suis essayée deux fois seulement, pour la même image à partir du négatif original, avec un de mes anciens tirages comme bon à tirer. La première fois, l'image était parfaite et belle. Mais ce n'était pas mon image. La deuxième fois le résultat n'était ni fait ni à faire, preuve pour moi que même en expliquant ce que je voulais obtenir à partir d'un négatif, je n'aurais jamais ce qui correspondait à ce que j'attendais. De plus un bon tireur passe du temps sur un tirage et c'est cher ; ce qui est normal. Je comprends que bien des photographes préfèrent se concentrer sur leurs prises de vues, la partie noble de la photographie, et veuillent se décharger du tirage, considéré comme la partie ingrate. On travaille dans l'obscurité et les tireurs, à quelques exceptions près, ne sont pas considérés comme des photographes. Le plus souvent ils ne sont pas associés aux images qu'ils ont mises en lumière. Pourtant, sans la patte du tireur bien des photos de photographes célèbres n'auraient pas atteint la plénitude de leur reconnaissance. Dernièrement l'importance de cette part de l'image a été démontrée pour le grand public dans des expositions où on a pu voir, par exemple, une photographie d'August Sander tirée par lui-même, son fils ou d'autres tireurs, avec des succès très divers. De même pour la photographe Vivian Maier, récemment découverte, ont été exposés des tirages originaux de sa main, peu concluants en comparaison de ce qu'en ont fait des tireurs professionnels. C'est d'ailleurs peut-être pour cela, ayant conscience que ses tirages ne pouvaient exprimer ce qu'elle avait vu, et ne pouvant sans doute pas accéder à des tireurs professionnels pour des raisons financières, qu'elle a abandonné l'idée même de développer ses bobines de films, l'image était dans sa tête... Cela montre qu'il ne suffit pas de prendre des photos pour être photographe.

À Toulouse, en 1972, grâce à Germaine Chaumel, amie de mes grands parents, j'ai retrouvé Jean Dieuzaide, que j'avais connu lors de mon stage chez les Sudre. Il a soutenu mon travail au début de ma carrière d'artisane photographe. J'ai pu faire ma première exposition personnelle à la galerie Saint Étienne qu'il avait créée avec sa femme Jacqueline. Ce fut aussi la dernière exposition de la galerie. Comme Germaine Chaumel, il m'avait conseillé d'adhérer au club des 30x40. Timidité, manque de confiance en moi, manque de temps ? quoi qu'il en soit je n'ai pas suivi alors leur conseil ; ce que je regrette vivement.

Pendant cette période toulousaine, j'ai été engagée régulièrement, en tant que photographe vacataire, par la Commission d'Inventaire de Toulouse Midi Pyrénées durant plusieurs années pour les campagnes d'inventaire. Ces travaux ont été une période très épanouissante professionnellement parlant. C'était un grand plaisir de travailler souvent à la chambre, dans le calme de lieux magnifiques. Je n'ai malheureusement pas pu être engagée sur un contrat pérenne.

Les difficultés de subvenir régulièrement à mes besoins financiers avec des travaux trop aléatoires m'ont amenée à m'interroger sur mes capacités à poursuivre une carrière indépendante en photographie industrielle. Le fait d'être une jeune femme ne me facilitait pas les choses. Je faisais très jeune et j'étais de petite taille. Les uns et les autres ne me voyaient pas sur les chantiers avec chambre photographique, éclairages et rouleaux de câbles à transporter ; ce qui pourtant était plus facile pour moi que de porter mon Leicaflex, avec un flash, encombrant et pesant à l'époque, par exemple pour les reportages d'une école de danse que j'effectuais alors. Une forme de timidité, ajoutée à la difficulté de convaincre de mes compétences - car je semblais très jeune - transformaient mes recherches de travail en véritable supplice. J'ai malgré tout eu beaucoup de plaisir à effectuer des commandes d'architecture et de catalogues industriels. J'ai abordé la mode un peu contrainte et forcée grâce à un ami photographe qui a présenté, à mon insu, mon dossier à un fabricant de vêtements de la région toulousaine pour lequel il avait travaillé. Très bon communicant, alors que je n'avais encore jamais abordé le sujet sauf pour de la lunetterie, il m'a fourni l'opportunité de réaliser les catalogues pour les représentants de commerce. Cela a été une expérience très prenante. L'entreprise étant encore jeune ne voulait pas faire travailler des photographes et modèles des agences parisiennes. Je faisais la recherche de mannequins parmi des étudiantes que je sélectionnais sur essais. Pour les hommes c'était plus difficile. Mais j'ai été sauvée par un ancien mannequin de Saint Laurent - ce que je ne savais pas alors - que j'ai osé aborder dans la rue tant il avait belle allure et qui a très gentiment accepté de poser pour moi. Grâce à lui, à une cousine et à quelques étudiantes très photogéniques, j'ai pu former une petite équipe fidèle et efficace. En sus des images demandées, je faisais pour chaque collection quelques images à mon initiative. Elles plaisaient souvent. Les dernières ont été présentées sur le stand de l'entreprise au salon de la mode à Paris. Elles avaient plu au journal « Elle ». Je n'ai pas cherché à les rencontrer... Une autre entreprise de vêtements de la région toulousaine m'a contactée par la suite. Mais je n'ai pas donné suite.

Cependant cette parenthèse mode a été très intéressante. J'ai fait la connaissance de gens très sympathiques et je renouais avec le milieu étudiant dont je n'étais pas très éloignée en âge. Le fait de devoir être femme-orchestre de toutes les étapes - de la recherche et sélection de modèles, celle d'accessoires, de lieux de prises de vues en extérieur à l'aménagement de mon studio occasionnel dans mon habitation, etc. - rendait la chose intéressante mais chronophage. En outre, devoir satisfaire des directeurs de collection aux exigences très diverses, voire contradictoires, ajoutait à la difficulté et au stress. La

contrainte de temps très courts pour la livraison de photos qui n'étaient pas très bien payées rendait la chose épuisante et, tout compte fait, peu rentable.

Retour à Paris, ma carrière à la BN-BNF

Lors de l'été 1980, la rencontre de mon futur mari, parisien d'origine comme moi, m'a convaincue de revenir à Paris. J'ai travaillé, toujours artisane, entre Paris et Toulouse pendant quelques mois. J'ai monté mon laboratoire dans une chambre de service louée en demi-sous-sol d'un immeuble du boulevard Raspail près de notre appartement situé rue Bréa. Cette pièce se trouvait dans un long couloir sur lequel donnaient d'autres chambres similaires occupées par des étudiants ou des personnes de service d'origine espagnole ou portugaise. Il bruissait de langues diverses et cela donnait une atmosphère gaie à ce cadre plutôt triste dans son austérité moderne. C'est là que Hélène Parmelin, tante de mon mari, est venue m'interviewer sur le procédé de développement photographique en vue d'une page d'un de ses livres, *Le diable et les jouets*. Cela m'a amusée d'y retrouver mes mots quasi inchangés, conformément à sa méthode de travail. L'installation en indépendante à Paris me semblait trop problématique vu la concurrence. J'ai donc cherché un emploi salarié.

J'ai passé le concours de la Bibliothèque Nationale pour intégrer le service photographique comme « opérateur photographe ». En somme, je recommençais ma carrière comme OS de la photographie avec deux diplômes d'études supérieures et dix ans d'expérience professionnelle. Malgré un travail rébarbatif par son côté répétitif, un salaire régulier m'assurait indépendance financière et tranquillité d'esprit. Les ateliers de la Bibliothèque Nationale, et tout le service photo, datant de l'après guerre, étaient vétustes. À cette époque, les prises de vue en grand format s'y faisaient encore, sur un des postes de prises de vue, à la chambre en bois avec tout de même un obturateur mécanique. Les locaux situés au sous-sol coté rue de Richelieu pour les ateliers, étaient tristes et mal entretenus. Malgré tout, je préférais avoir affaire à la richesse des collections de la Bibliothèque Nationale plutôt que de photographier mariés et bébés en « photographe d'art », comme on disait, en opposition au reporter, les deux principales spécialités reconnues de l'époque. J'ai commencé par la prise de vue sur microfiches, la plus rébarbative des tâches, sas d'entrée dans le service pour les nouveaux venus. La cadence des prises de vues, sur des livres de textes imprimés, empêchait même de s'intéresser à leur contenu. Les bruits de la machine, spécifiques à chaque opération vous transformait en une sorte de robot. Pendant ces quelques mois, j'ai saisi tout ce que le travail à la chaîne en usine pouvait avoir de déshumanisant. La gentillesse de la petite équipe de cet atelier a fait que je me suis accrochée, attendant des jours meilleurs dans le service. Puis je suis passée à l'atelier de microfilms noir et blanc sur caméras automatiques Kodak utilisant des rouleaux de film en grande longueur. C'était un travail fastidieux où nous devions produire environ 600 images par jour à partir des livres, des

manuscrits ou des gravures des collections. Mais le travail était plus varié, sur des documents très divers provenant de tous les départements de la Bibliothèque, ce qui impliquait des cadences plus acceptables car les manipulations demandaient beaucoup de soin. En reconnaissance de mes connaissances approfondies du tirage, on m'a fait passer au tirage du fonds de la Bibliothèque à partir des microfilms noir et blanc. J'aurais aimé pouvoir faire profiter mes collègues de mes connaissances en la matière mais l'immobilisme acharné de mon chef d'atelier de l'époque et le peu d'enthousiasme de mes collègues à changer ou améliorer leurs routines m'ont vite fait renoncer à essayer d'améliorer quoi que ce soit, ne serait-ce que pour diminuer le gâchis de papiers photo. J'aurais également aimé pouvoir, au moins un mois par an, mettre à profit ma pratique de tireuse d'élite pour augmenter à peu de frais les collections du cabinet des Estampes et de la Photographie en tirant, par exemple, une exposition d'un photographe qui intéresserait le conservateur de la photo contemporaine qui était alors JC. Lemagny. Ce dernier m'a fait comprendre qu'il n'avait aucun pouvoir pour entamer des discussions à ce sujet avec le service photo et la direction de son département. Fin des illusions.

Par la suite, Madame Lemonnier, notre conservatrice en chef qui avait créé le service photo m'a affectée aux microfilms couleur aux côtés d'une collègue plus ancienne que moi dans la maison qui avait réussi l'exploit de la convaincre d'adopter cette technique, rapide et d'un moindre coût, pour le service et les clients, que les ektachromes grands formats couleur, seule voie d'accès à des documents en couleur jusqu'alors. Après quelques années et un concours, je suis passée « photographe complet » - ce que j'estimais être depuis bien avant mon entrée à la BN. J'ai aidé à la mise en œuvre de ces microfilms couleur en grande longueur et en diapositives individuelles en 24x36cm et 6x6cm en prises de vue et développement. D'abord en pratique entièrement manuelle, nous avons pu, peu à peu, automatiser nos développements. Cela n'a pas été facile de convaincre notre direction car la secrétaire générale de l'époque au début des années 80, Thérèse Kleindienst, que nous appelions familièrement TK, qui était venue visiter notre laboratoire de microfilms, était réticente face aux transformations nécessaires que cela exigeait dans nos locaux. « On ne casse pas pour construire du neuf » nous avait-elle dit. Nous avons tout de même pu créer un atelier spécifique, microfilm et moyen format couleur, excentré par rapport à celui des microfilms noir et blanc, dans lequel nous n'étions au départ que deux « photographes complètes », ma collègue étant la cheffe. Deux autres collègues sont venues nous épauler par la suite. Les documents des collections nous arrivaient de tous les départements de la BNF. Nous avions dans les mains parmi les plus prestigieux documents avec une variété qui était bien plus grande, au point de vue iconographique, que celle que pouvaient avoir les opérateurs en noir et blanc et les conservateurs dédiés à un seul département. Nous assurons des prises de vues directes et des reproductions d'après des microfilms ou 6x6cm déjà exécutés par notre atelier ou d'après des plan-films Ektachrome grands formats du 4x5 inch au 20x25 inch produits par l'atelier couleur grands formats, le plus prestigieux du service. Sur le plan technique, j'ai ainsi eu dans les mains, pour reproduction, des Ektachromes développés par les procédés E2, E3, E4 et E6 (procédés successifs développés et améliorés par Kodak). La conservation des premiers procédés était problématique.

Ils avaient mal vieilli. Nous ne pouvions corriger toutes les dérives couleurs dues à leur vieillissement. Il fallait s'en accommoder au mieux pour les clients, même si ce n'était pas toujours satisfaisant car les documents étaient interdits de nouvelle reproduction pour des raisons de conservation. Malgré tout, la demande était forte. Ce travail, avait commencé manuellement. Nous avons pu convaincre notre direction de passer en machines automatiques en train continu pour les développements et, un peu plus tard, au montage sous cache automatique. Cet épisode précédait de peu d'années l'arrivée des techniques numériques. À l'occasion du bouleversement qui allait s'en suivre, la direction a hésité plusieurs mois entre la nouvelle appellation du service : « Service Reproduction », « Service de Reproduction », « Service de la Reproduction »... La chose aurait pu être sans importance pour notre travail quotidien, si ce n'est que certaines de ces nouvelles appellations possibles, ne pouvaient pas être inscrites, compte tenu de leur longueur, sur nos caches diapos sur lesquels figurait jusqu'alors «Bibliothèque Nationale, Service photographique, reproduction interdite». Ce qui a occasionné quelques difficultés avec notre direction, transformant la période en un moment ubuesque à la Tati. J'aurais aimé en sourire si cela n'avait eu des conséquences sur ma carrière.

Lorsque j'ai pris la direction de l'atelier, quelques années avant de quitter définitivement la BNF, j'ai achevé l'automatisation du développement par la mise en route du suivi densitométrique, manuellement puis, sur ordinateur. Mais à cause de la lenteur de réaction de l'administration depuis des années, face à la modernisation technique de ce service, pourtant indispensable, tout cela arrivait trop tard, la technique numérique étant déjà bien en route. Malgré la bonne volonté de certains conservateurs qui ont succédé à Mme Lemonnier, en 2004 cet atelier n'avait plus d'avenir. Le service allait basculer totalement dans le numérique.

Lors de l'été 1992, j'ai pris la succession de Jean Dieuzaide pour diriger pendant quatre semaines le stage de photographie des Écoles d'art Américaines de Fontainebleau pendant mes vacances de la Bibliothèque Nationale. Prendre la succession de Jean Dieuzaide m'impressionnait beaucoup. En préalable à ce stage, j'avais dû faire une présentation de mon travail aux étudiants afin que ceux qui voulaient suivre ce stage puissent être dénombrés. J'ai dû venir faire cette présentation, dans mon mauvais anglais, révisé avec une amie professeur d'anglais, accompagnée de notre fille alors âgée de quatre ans que je n'avais pu faire garder. J'avais beaucoup de craintes à son sujet mais elle s'est tenue parfaitement, assise dans un fauteuil sur l'estrade à côté de moi, le temps de la présentation. Pour le stage lui-même quelques jours après, j'avais apporté mes deux agrandisseurs et un autre qu'on m'avait prêté. L'aménagement du laboratoire a été assez épique : les lieux, dans la partie non restaurée du château, ne se prêtaient pas du tout à ce genre d'activité au niveau installation électrique, arrivée d'eau et occultation des fenêtres. J'ai heureusement été secourue par un des étudiants qui a fait office d'adjoint en logistique, d'électricien et souvent de traducteur. Pour la première fois, cette session était ouverte à l'international avec des étudiants venant de différents pays européens dont l'accent était plus compréhensible pour moi que celui de certains Américains. Cette ouverture vers l'enseignement et la transmission auprès d'élèves architectes étrangers a été une

expérience extraordinaire dont j'ai gardé de belles amitiés et que j'aurais aimé poursuivre comme c'était prévu l'année suivante après ce premier succès. Une longue maladie m'en a empêchée et j'ai dû annuler ce contrat.

J'ai quitté la BNF en 2004 pour raison de santé. J'y avais fait carrière pendant vingt-quatre ans. J'ai fini cadre technique, chef de l'atelier que j'avais contribué à créer dans mes premières années à la BN devenue BNF avec la création du site François Mitterrand.

Arrêt de mon travail professionnel mais continuation de mon travail personnel

Dans tout ce qui suit, mes œuvres citées en italiques peuvent être consultées sur mon site www.jennyecoiffier.fr

Pour ce qui concerne les prises de vues, je fonctionne généralement au coup de cœur pour des vues d'ensemble ou de détails. Les tirages ou assemblages éventuels se font généralement par la suite dans des temps qui peuvent être courts ou durer plusieurs années, voire ne pas exister autrement que sur planches contact. En argentique, j'ai essentiellement utilisé la pellicule FP4, développée dans des révélateurs préparés par mes soins à partir des produits de base puis, vers la fin, développée dans du Microfen car il était devenu difficile de se procurer les produits chimiques nécessaires. Le déclin de l'argentique avait entraîné la fermeture de la plupart des magasins spécifiques fournissant des produits très divers pour la chimie photographique en petites quantités pour un usage particulier.

À partir de 1980 et jusqu'en 2004, comme pendant toutes mes années à la BNF, j'ai toujours gardé mon laboratoire personnel, là où j'habitais, d'abord rue Saint Maur dans le XIème où nous avons aménagé à la naissance de notre premier enfant, puis rue du Docteur Ténine à Gentilly à l'arrivée de notre fille. Dans cette maison qui avait été la première poste de la ville, je disposais d'une vaste pièce pour mon laboratoire. J'y avais installé au début un agrandisseur, puis progressivement trois autres : un Durst 1000, un Durst 138S puis un Durst M600 prêté par une amie.

J'ai toujours fabriqué mes produits chimiques à partir des produits de base comme je l'avais appris chez les Sudre. Mes images étaient tirées sur papiers barytés, lavées en eaux renouvelées et séchées entre buvards. J'ai numéroté mes tirages réalisés en toutes petites séries pour des questions de temps et d'argent. En 1982 j'ai décidé de limiter à 30 exemplaires les petits formats et à 13 exemplaires les formats d'exposition, en 30x40cm et au delà. Notre fils Camille étant né un 13 novembre, je considère que ce chiffre, qui est habituellement considéré comme porteur de malheur, est pour nous une chance extraordinaire ! D'où ce choix de limiter ainsi mes photos d'exposition. À part une de mes premières photos exposée à la galerie Saint Étienne, *L'oiseau sur une assiette*, peu d'entre-elles ont dépassé les trois exemplaires que je me fixais comme minimum de tirages par image retenue. Depuis mes débuts chez les Sudre, j'ai

noté régulièrement sur un cahier-journal tout ce que je faisais de mes images : expositions, ventes et dons. Mes planches contact sont classées par ordre chronologique et mes négatifs rangés par bandes en pochette cristal individuelles et référencés en rapport avec ces planches. Les négatifs sont rangés dans des boîtes en carton neutre et les planches contact 24x30cm dans leurs boîtes de papiers photo d'origine. J'ai toujours pris grand soin de mes tirages et ils sont maintenant classés, sous papier soie et papier cristal, dans des boîtes neutres référencées par catégories et formats, ou dans des cartons à dessin présentés par thème sous fenêtre de papier blanc format raisin et pochette cristal. J'ai systématiquement tiré moi-même tous les tirages noir et blanc pour mon activité professionnelle ou personnelle. Après 2004 et mon départ de la BNF, j'ai dû abandonner mon laboratoire noir et blanc, incompatible avec ma santé. Mon œil droit très endommagé (à cause d'une sur-utilisation car les mises au point n'étaient pas automatiques et il recevait un éclairage violent alors que nous étions dans le noir complet pendant plusieurs heures par jour, pendant plusieurs années ???) a dû subir plusieurs opérations. Je ne pouvais plus l'utiliser pour regarder dans un viseur et faire des mises au point. J'avais perdu mon œil mais pas mon regard. Je me suis donc convertie à la photographie numérique. La possibilité de mise au point automatique m'a sauvée, même si ce choix n'était pas totalement satisfaisant par rapport à mon ancienne pratique. Je me suis adaptée.

Après mon passage chez les Sudre, j'étais d'une grande exigence pour la précision de mes tirages. Je passais beaucoup de temps à mettre au point une image. C'était un vrai plaisir. En cela, pour moi, le tirage n'a jamais été une part ingrate de la photographie. Mais quelques années plus tard, je me suis rendu compte que la plupart des gens ne faisaient pas la différence entre un tirage « parfait » et un simplement « bon ». Sur ce plan-là, également, je me suis adaptée en étant un peu moins tatillonne. Mais le plaisir de sentir venir une image en peaufinant certains détails l'a souvent emporté. De ce fait, je n'aurais certainement pas fait une tireuse « rentable » si j'avais dû interpréter et tirer les images d'autrui. Le tirage à la BNF n'avait rien à voir car c'était l'opposé. Il fallait être le plus proche de l'œuvre originale, ce qui demande une grande attention et une mémorisation des documents photographiés.

Au début des années 2000, mon exigence de qualité pour mes tirages noir et blanc, n'était pas satisfaite par les tirages numériques noir et blanc que j'avais eus en mains à la BNF relativement à ces mêmes images tirées sur papier argentique, notamment pour les gravures. C'était beaucoup trop sec, cela manquait de moelleux et de finesse dans la gamme des gris. Quand j'ai dû, pour des raisons de santé, abandonner le tirage argentique et tout processus chimique, j'ai abandonné le noir et blanc pour me tourner vers la couleur. En revanche, le tirage jet d'encre me permettait de bien mieux maîtriser la couleur que dans les procédés argentiques chromogènes. Mon expérience de la pratique couleur pendant plusieurs années à la BNF et ma formation de graphiste ont facilité ma reconversion vers Photoshop et le tirage jet d'encre couleur. Connaissant bien les difficultés des développements couleur, du suivi des machines et leurs coûts, je n'ai pas voulu me charger d'une machine d'impression jet d'encre qui aurait limité mes formats et aurait été utilisée trop irrégulièrement pour ne pas générer des

problèmes d'entretien. Je travaille donc depuis cette époque avec le laboratoire « Picto on line ». J'assure la création de tous mes fichiers. Et comme pour mes images argentiques, je tiens à aller au bout de mes images numériques.

Je me suis dès lors consacrée à mon travail personnel à mon rythme. J'aimais présenter mon travail en public mais je n'ai jamais su valoriser, diffuser et exploiter mon fonds. N'ayant pas le soutien commercial d'une galerie ou d'un agent, vendre peu cher ne m'intéressait guère. J'ai donc surtout participé à des expositions dans des associations, institutions et centres culturels.

J'ai maintenu mon activité de photographe-créatrice contre vents et marées. Elle a été le fil d'Ariane qui m'a permis de traverser les difficultés de la vie quotidienne, en symbiose avec ma famille qui m'a toujours soutenue dans cette activité. Faute d'une « brillante carrière », la photographie a été et reste pour moi un mode de vie et un art de vivre.

Mes images, inspirations, influences et petites histoires

J'ai eu la chance de naître et de vivre dans un milieu où j'ai fréquenté de nombreux peintres et artistes, musiciens et gens de lettres. Cela a eu une influence sur mes études et sur l'évolution de mon travail.

Chez mon grand père, lors des repas de famille du dimanche, nous rencontrions des membres de ce qui était alors l'intelligentsia artistique et intellectuelle de l'époque. Berthe Lipchitz, première femme du sculpteur Jacques Lipchitz, venait souvent déjeuner chez eux et nous apportait des petits jardins japonais et des fleurs de papier compressé qui s'épanouissaient une fois plongées dans l'eau. Cela nous émerveillait. Quelques années plus tard, le fils d'un premier mariage de cette dernière en Russie, André Shimkévich, nous invita, mon frère et moi, alors lycéenne, à visiter la Villa Lipchitz construite à Boulogne par Le Corbusier. Il l'habitait de manière précaire, les lieux n'ayant pas encore été restaurés étaient très délabrés. J'ai pu y faire quelques photos d'intérieurs. On m'avait prêté un appareil photo que je ne maîtrisais pas et la plupart des photos étaient difficilement exploitables. Mais j'ai quand même pu en sauver quelques unes et les tirer plus tard, après mon passage chez les Sudre. J'ai notamment gardé *Le bouquet de mariage*, la photo du bouquet du mariage de Jacques et Berthe, bouquet que cette dernière et son fils avaient toujours conservé. Sur cette photo apparaît une étrange horloge sur une poêle au dessus du bouquet. André nous a alors expliqué que c'était le seul objet qu'il avait réussi à emporter lorsque adolescent, il a quitté l'URSS dans des conditions difficiles, car il représentait pour lui quelque chose d'extraordinaire. Il l'a toujours gardée par la suite bien qu'étant revenu sur le jugement esthétique qu'il lui avait accordé. J'étais déjà attirée par les architectures, les paysages, les objets, les natures mortes.

Pendant les vacances scolaires, à l'adolescence, nous passions l'été à Leucate dans la maison de famille de ma grand-mère maternelle. Cette fois, grâce au Rolleiflex offert par mon père, j'ai pu faire des photos que je tirais au studio

Marant ou au laboratoire du service de radiologie de l'hôpital Broussais pendant mes études d'Arts plastiques.

Mon passage chez les Sudre a été fondamental pour le choix de la photographie comme métier et pour l'évolution de mon travail personnel. Mes premiers émois et éblouissements photographiques venaient de ce que j'ai découvert dans leur enseignement, les divers photographes présentés, la photographie américaine et les photographes européens émigrés au moment de la guerre, que j'ai particulièrement aimés. J'y piochais une sorte de poésie du regard (Paul Strand, Brassai, Duane Michals, Lucien Hervé etc.) loin du documentaire et du reportage. En même temps j'y trouvais une rigueur dans la qualité technique (A. Adams, E. Weston etc.). Il y avait là une franchise nette dans l'expression des images et des émotions qui m'attirait beaucoup. À cette aune, mon inspiration est souvent née du hasard d'une rencontre dans le monde réel avec la nécessité d'y associer tout ce qui me semblait sous-jacent. C'est peut-être ce qui m'a orientée vers une expression de ce que je pourrais appeler la « photo claire ». Ce qui ne veut pas dire simpliste et sans construction, surimpression et autres techniques. Comme disait Ansel Adams « on ne prend pas une photographie, on la fait ». Ce terme de « photo claire » je l'opposerais aux tendances comme le mouvement, le flou, le pur travail sur le matériau photo lui-même, la complexité des images mêlant tous ces paramètres pour unir passé, présent et futur, pour donner du fond. J'emploie l'expression « photo claire » comme on peut parler de « ligne claire » à propos des bandes dessinées d'Hergé et consorts. Je me suis toujours attachée à aller à l'essentiel suivant le précepte minimaliste de Mies Van der Rohe « Less is more », sans pour autant exclure parfois le foisonnant. Mapplethorpe est pour moi la quintessence de mises en scène fortes et rigoureuses avec une qualité technique extraordinaire. Mais j'aime aussi le baroque, même le kitsch quand ils vont droit au but comme les photos de Joel-Peter Witkin ou de Roger Ballen. L'enseignement de l'histoire de la photographie et de la technique de prises de vues par Jean Pierre Sudre, la rencontre avec des photographes comme Jean Dieuzaide et Lucien Hervé, Jean-Claude Gautrand, Denis Brihat, Willy Ronis et des personnalités du monde de la photographie comme Jean Claude Lemagny et Bernard Perrine ainsi que l'enseignement rigoureux du tirage par Claudine Sudre ont été des fondements sur lesquels je n'ai cessé de construire tout au long de mon activité.

En m'appuyant sur mes études d'arts plastiques et sur ma fréquentation assidue des musées, galeries et expositions, j'ai évolué d'une photographie de technique classique en photo créative, comme l'a qualifiée J.C. Lemagny, vers ce qu'on appelle désormais la photographie plasticienne. Mes images naissent de deux approches différentes, parfois complémentaires. La première est une rencontre dans la vraie vie, au hasard de mes balades, de quelque chose qui a attiré mon regard à la manière d'un « punctum » dans une photographie, comme l'a qualifié Barthes, ou par une atmosphère ou une composition particulières. Évidemment, ce qui a attiré mon regard ne devient pas nécessairement le « punctum » de la photographie que je réalise sur cette base. La deuxième approche, pour faire éclore mes images consiste à les construire. Elle peuvent être réalisées complètement à partir de la mémoire de mes archives, créées en studio

ou d'une manière mixte à partir d'une rencontre qui déclenche une construction complémentaire ou l'ajout d'objets divers.

Mes photos sont tirées de manière subjective, éloignées des images documentaires ou du reportage. L'influence de la photographie américaine et européenne du début du XX^{ème} siècle, comme Minor White, des surréalistes comme Man Ray, Brassai, Bellmer ou Halsman par exemple, et bien d'autres, ont orienté mon imagination vers une photographie symbolique ou simplement poétique, vers l'intérêt du rendu des matières et des détails pour des recherches formelles que je limitais, au début, au noir et blanc. Les photos de Duane Michals et leurs narrations poétiques m'ont donné l'idée, plus tard, de réaliser des triptyques qui évoquent une narration intérieure plus métaphorique que romanesque. Le spectateur peut l'investir de ses propres rêves et de ses propres références.

J'ai retrouvé Lucien Hervé, bien des années après l'avoir connu chez les Sudre où il nous présentait les photos de son livre, *Le beau court la rue*. Comme certaines photos de Brassai et de Minor White, cela m'a incitée à m'intéresser aux petites choses et matériaux divers rencontrés en ville. Lucien Hervé et sa femme, Judith, étaient des amis de ma belle-mère. Ses photos d'architecture m'ont confortée dans la recherche de rigueur pour mes compositions. Il m'avait sollicitée, pour être sa tireuse attitrée. Une proposition que j'ai déclinée car je ne souhaitais plus m'installer en indépendante et désirais plutôt consacrer mon temps libre à mes propres photos. Andy Warhol représentait un mélange entre photo et arts plastiques. Cela a décomplexé mon évolution vers le mélange des genres. Je suis passée, progressivement, de la photo d'objets ou d'architectures à la mise en scène d'objets ou de détails de la vie quotidienne. À la fin des années 90, influencée également par les Nouveaux Réalistes, par Spoerri, par Rauschenberg en particulier et par un ami, le peintre sculpteur, Guykayser, j'ai commencé à associer des objets ou des matériaux à mes photos. J'ai prolongé cette tendance en créant des installations dont le point de départ a toujours été la photographie. Je suis quelqu'un de lent. La pratique de la chambre photographique de grand format, le travail en studio, la construction de mes photographies à partir de la recherche et du choix d'objets et matériaux divers à photographier sur des périodes longues me conviennent tout à fait. Cela me plonge tranquillement dans un monde de formes et de lumières, une parenthèse hors du temps.

Les « photographismes »

Adolescente, j'aimais les livres. J'avais souhaité me tourner vers leur fabrication et particulièrement vers celle des livres d'art. En 1967, l'école Estienne était fermée aux filles. Je me suis donc tournée vers l'école des Arts Appliqués à l'industrie. Mon entrée à la Bibliothèque Nationale au début des années 80 avait donc un goût un peu nostalgique. Le prestige de cette institution et le soulagement d'un travail régulier m'ont fait accepter la pratique journalière d'un travail répétitif d'automate et une forme de déclassement eu égard à mes compétences techniques. Pour autant, cette nouvelle vie professionnelle a fortement inspiré mes créations. Je laissais mes pensées divaguer et analyser l'idée de répétition, de la

variation dans cette répétition et de leurs représentations en art. Le passage à un laboratoire de tirage de ces images microfilm m'a donné l'occasion d'une mise en pratique de ces réflexions. Mais j'y ai surtout connu la solitude du tireur de fonds, comparable en intensité, à celle du « coureur de fond ».

J'ai récupéré quelques vieilles boîtes, petits formats, de papiers accidentellement voilés, destinées à la poubelle car inutilisables, qui avaient été abandonnées dans un placard de l'atelier de microfilm. Je me suis demandé comment les utiliser puisque les diverses feuilles n'avaient pas été atteintes de manière identique par la lumière. J'ai pensé à l'art abstrait et conceptuel en peinture, à l'œuvre de Pollock, et à l'histoire racontée par André Shimkévich, le fils d'un premier mariage en Russie de Berthe Lipchitz, déjà citée. Sa mère, que j'avais connue lorsque j'étais enfant chez mes grands-parents, comme je l'ai dit, y était morte. Sur la fin, presque aveugle et ruinée, ne possédant plus une seule œuvre de son mari, ne pouvant supporter le vide, elle avait gribouillé au fusain en fermant les yeux des sortes d'écritures automatiques sur des papiers format raisin qu'elle affichait aux murs. J'en avais fait quelques photographies avec un appareil que je maîtrisais très mal. En repensant à cette histoire et aux « drippings » de Pollock, j'ai créé avec ces papiers voilés des petits dessins abstraits exécutés au révélateur et fixateur avec une pince de développement de la main gauche pendant que je tirais les images pour les clients de la main droite. Je les ai ensuite regroupés et collés en des sortes d'écritures sur de grandes feuilles de papier blanc ou kraft. Ces variations hasardeuses, comme des écritures automatiques, dépendaient du temps de développement, induisant parfois des oxydations aux teintes brunes ou rosées. Selon ma fatigue ou mon état d'esprit, se créaient des séries avec une certaine homogénéité que je regroupais par filiation en des textes illisibles. Ce sont ce que j'appelle les *Photographismes*.

Parmi les commandes qui m'ont été confiées, j'ai eu à tirer le portrait d'une chanteuse noire du nom de Violetta qui venait du fonds Roger Pic. Comme précédemment, pendant que je développais de la main droite une image classique, de la main gauche, je développais en tirage partiel à l'aide d'une pince de développement le même portrait sur un papier voilé récupéré en essayant de tirer parti du voile. J'ai pu faire quatre tirages, tous différents de cette image. J'ai téléphoné à Roger Pic et je lui en ai envoyé des reproductions en diapositives noir et blanc pour lui demander l'autorisation de les exposer éventuellement, ce qu'il a très gentiment accepté. Ces images sont toujours en ma possession et je souhaiterais, comme je lui avais dit alors, qu'elles puissent rejoindre le fonds de la BNF. Cela me semblerait logique puisque ces images ont été tirées sur du papier voilé BN, à partir d'un négatif faisant partie du fonds des photographies de la BN, par une tireuse de la BN qui y a ajouté sa patte comme pour évoquer le blues, dans un laboratoire du service photo de la BN...

À la BN, mon laboratoire avait la taille d'un placard comprenant un bac pour les cuves destinées au révélateur, au fixateur et aux lavages et deux petits plans de travail : l'un pour supporter un agrandisseur à diffusion, équipé pour permettre le passage de bobines de microfilms, l'autre pour poser les boîtes de papier. J'avais juste la place de me retourner entre ces trois éléments et un vieux fauteuil

en tube métallique et simili cuir en piètre état. Même la lampe de contrôle des tirages avait un abat-jour métallique tout cabossé. L'état de vétusté et une aération située au niveau des gaz d'échappement des voitures de la rue de Richelieu ne correspondaient pas à des conditions de travail optimales. Les plafonds étaient noirs de poussière grasse et la peinture des murs, non repeints depuis la création du service après la guerre, s'écaillait et tombait sur les margeurs et les plans de travail. Cela nous obligeait parfois à tirer à nouveau des épreuves qui auraient nécessité trop de repique, repique que nous n'avions pas le temps de faire et qui, de toute manière, était interdite. En 1985, j'ai demandé que mon laboratoire fût simplement lessivé pour pallier ces inconvénients. Cela m'a été refusé car on lessiverait les laboratoires avant de les repeindre prochainement m'a-t-on dit alors. Cela n'a jamais été fait jusqu'à mon départ de la BNF en 2004. J'étais furieuse de ce refus. Ayant récupéré une boîte de papier voilé de format 24x30cm, je m'en suis servie pour faire des *photographismes* et je les ai collés sur les murs, sur ma lampe cabossée et mon fauteuil. Cette rénovation était aussi une manière de personnaliser ce petit espace triste et décrépit.

1985, il y avait eu plusieurs graves attentats terroristes à Paris. La crainte d'explosions était prégnante. D'une manière beaucoup plus civilisée, comme pour conjurer le sort alors que j'avais échappé de justesse à l'attentat de la station Saint Michel en sortant de la BN, j'ai fait exploser sur le papier mon laboratoire, « rénové » à ma façon et dont je n'avais même pas obtenu le simple lessivage. Pour ce faire, je l'ai photographié et j'en ai fait des tirages, chez moi, en développement partiel sur papier pré-voilé. Suite à la visite de mon laboratoire par mes collègues intrigués et par la cheffe du service, inquiète de mon état mental, j'ai été transférée à la prise de vue et développement de microfilms couleur auprès d'une collègue avec laquelle j'ai formé équipe pendant de nombreuses années.



Collages et surimpressions, comme des palimpsestes

J'ai toujours été fascinée par les gravures, textes anciens et toutes les images de la BNF qui me passaient dans les mains pour prises de vues ou tirages. C'était un grand plaisir de contempler et de manipuler ces précieux livres et documents et d'avoir ainsi accès à des images originales auxquelles peu de

personnes peuvent accéder puisque, une fois reproduites, l'original ne sort plus des réserves, sauf cas exceptionnels. Même pour un tireur expérimenté, les tirages de qualité sortent rarement du premier coup. Pour les éditeurs et chercheurs, il fallait un travail impeccable. J'ai donc pu garder quelques photos imparfaites, destinées à la poubelle, essentiellement des gravures et écritures anciennes relevant du domaine public. La photographie comporte le plus souvent une activité physique importante (porter les appareils et éclairages, faire des mises en place, préparer le laboratoire etc.). Le travail à la BN n'était pas un emploi de bureau, il fallait déplacer des manuscrits souvent lourds, manipuler les chariots de prises de vue en va et vient pour les livres à longueur de journée, préparer les produits de laboratoire en grande quantité, nettoyer laboratoires et cuves. Bref ce n'était pas une sinécure ! Pendant une période d'arrêt de longue maladie, trop fatiguée pour exercer mon travail à la BNF, j'ai commencé à faire des découpages et des collages à partir de ces photos. Cela a abouti à ce que j'ai appelé *La rencontre des siècles*. J'ai assemblé ces découpages en me donnant des thèmes directeurs : les voyages, le théâtre, le travail de la main, les femmes, la musique, etc. Les utilisant d'abord en noir et blanc, j'ai parfois associé ensuite à ces collages des papiers de couleur ou des tissus, parfois à certains de mes vieux tirages photos.

En 1999, lors d'un voyage à Prague en famille, j'ai essayé de retrouver des traces de Kafka dans la ville. Peu de traces manifestes, certaines très dégradées. À mes demandes de renseignements, on me répondait souvent : « Kafka ? Connais pas ! ». J'ai malgré tout retrouvé sa maison natale, le café Arco, en ruine, où Kafka et ses amis écrivains se réunissaient, et sa tombe. Seule une galerie d'art contemporain faisait référence expressément à l'auteur, affichant son portrait en photocopies sur une bobine en bois pour câbles devant sa devanture. Un de mes anciens étudiants des Écoles d'art américaines de Fontainebleau, tchèque, que nous avons retrouvé lors de ce voyage, nous a amenés sur un site assez excentré où les étudiants des Beaux Arts avaient l'habitude de faire des tags étonnants, très pop art. Y figuraient Andy Warhol et Marilyn Monroe ainsi que Kafka sous forme de différentes anamorphoses. Cet anachronisme avec le pop art que nous avons connu aux USA et en France dans les années 68, venait sans doute du fait qu'à la même époque les Tchèques faisaient face aux chars soviétiques dans les rues. Cela donnait l'impression, en 99, d'un besoin de rattrapage alors que la République tchèque avait recouvré depuis peu son indépendance et la liberté. J'ai utilisé les images faites pendant ce séjour pour rendre compte de l'atmosphère de la ville au moment de l'éclipse totale de soleil. J'ai prolongé mon regard sur la ville et sur ce qu'elle pouvait encore montrer de ce qu'elle avait été du temps de Kafka, au début du XXème siècle par des extrapolations métaphoriques de collages et surimpressions associées à des matériaux divers. J'ai alors créé mes premiers *Objets photojennyques*. Ainsi la *Sonate tchèque en clef de scie* intègre sur la maison natale de Kafka, une partition musicale et une chaîne de scie rotative rouillée, soudée par la rouille comme une clef de partition musicale que notre jardinier m'avait offerte, sachant que j'en ferais quelque chose. *Le petit théâtre de la mort* présente la tombe de Kafka au milieu d'herbes sèches et d'une plume de paon. En termes d'épaisseur, ces œuvres en restaient encore au niveau du bas-reliefs présentables sous verre.

Œuvres à quatre mains jusqu'en 2004

En 1999 également, suite à une proposition de la ville de Gentilly, j'ai commencé à travailler avec des artistes utilisant des techniques très différentes de la photographie pour créer des œuvres à quatre mains.

J'ai d'abord collaboré avec Nathalie Razavet, peintre-graveuse et monotypiste. Nous en sommes restées à une approche figurative, associant photographie noir et blanc à des dessins et empreintes à base de pigments fixés par liant acrylique.

Puis j'ai travaillé avec Claire Le Jeune, peintre abstraite, utilisant des matériaux mixtes, souvent des tissus, en plus de la peinture acrylique. Nous nous sommes interrogées sur le statut que pouvait prendre la photographie, par essence figurative, utilisée dans un contexte d'abstraction. Cela nous a amenées à détourner des morceaux de photos figuratives noir et blanc pour tirer l'ensemble vers l'abstraction.

Avec mon frère Robert Ecoiffier, céramiste, nous avons créé des œuvres qui avaient une fausse utilité : deux miroirs en gré émaillé avec inclusions de photos noir et blanc argentiques en collages, dans lesquels il était difficile de se regarder, l'effet miroir étant seulement destiné à trouser ou agrandir l'espace. Pour ce faire, j'ai utilisé quelques unes des épreuves ratées des photos de la BN en collages façon *Rencontre des siècles* ou des collages de photos de mes *Contes du Rat après l'orage* et des photos de l'intérieur de l'opéra Garnier que j'avais faites lors d'une visite organisée par un ami chef de la brigade des pompiers affectée à cette salle. Les sous-sols étonnants ont fait l'objet de quelques images qui restent inexploitées à ce jour. Nous avons aussi créé deux jeux d'échecs dont l'échiquier était un collage *Rencontre des siècles* et dont les pièces avaient des bases de gré émaillé dans lesquelles étaient plantés des personnages de gravures anciennes sous plexiglass. Ci-dessous, mon « Jeu d'échec n°1 » :



Lors de mes études d'arts plastiques, j'avais abordé la technique de la laque. J'ai prolongé cet abord de l'objet utile en créant des tables basses ou de hauteur normale avec piètement en cornière acier que je faisais réaliser sur mesure. Les plateaux, sur panneaux bois insérés dans les cornières, étaient couverts des collages de morceaux de mes photos argentiques noir et blanc avec des papiers colorés de magazines ou journaux. En finition, je les recouvrais de couches de vernis flatting utilisé en laque moderne comme je l'avais appris à l'École des Arts Appliqués.

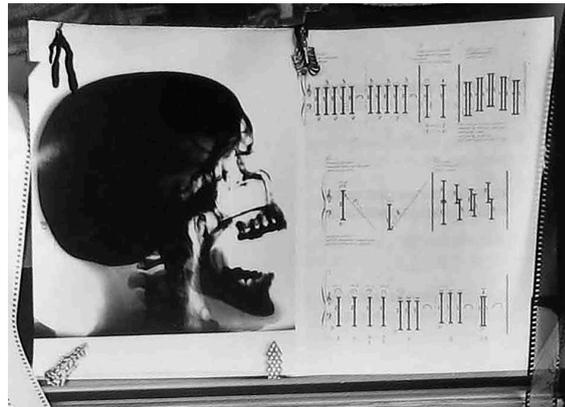
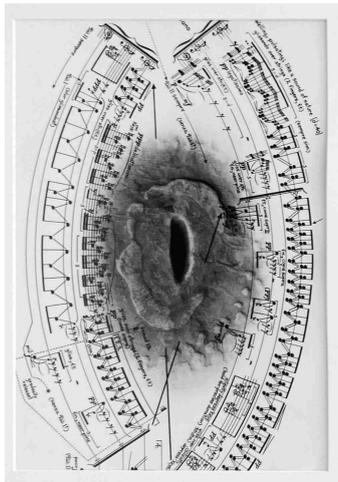
Ci-dessous trois tables puzzle laquées de 80x80cm :



Musique et triptyques

Par la suite, pendant une de mes périodes d'arrêt maladie, j'ai passé plusieurs mois à préparer des maquettes dessinées des futures photos que je réaliserais plus tard. Les amis et la famille m'apportaient des objets étonnants que je pourrais photographier ou intégrer dans mes compositions et sur lesquels je pouvais accrocher mon imagination en attendant d'être à nouveau sur pieds. Juste avant un de ces arrêts maladie, j'avais photographié le clavecin de ma belle-sœur, claveciniste professionnelle, car j'étais étonnée par le clavier aux touches noires et blanches inversées par rapport à celles des claviers de pianos. C'était comme un négatif de piano. Je n'avais pu passer au tirage vu mon état de santé. Je me suis mise à préparer la confrontation d'images piano-clavecin en deux vanités puis la mise en triptyque en choisissant une photographie dans mes archives que je pourrais tirer par la suite, reportant leurs réalisations de plusieurs mois. Ma belle-sœur nous avait joué des partitions au clavecin de Ligeti et m'avait montré des partitions de musique contemporaine tout à fait étonnantes d'un point de vue graphique dont une de György Kurtág qui se jouait avec les poings et les bras : l'interprète devait utiliser ses avant-bras des poings jusqu'aux coudes pour appuyer sur le clavier. Cela d'après une partition visuellement particulière dans laquelle les notes étaient reliées en bâtons. J'ai pu rencontrer ce musicien hongrois, grâce à un ami commun, et il m'a accordé le droit d'utiliser sa partition sur la photo du clavecin de mon premier triptyque *Vanité au miroir*. Ce fut le premier triptyque de ce que j'ai appelé les *Contes du Rat après l'orage*. Par la suite, j'ai renouvelé l'idée d'utiliser une partition musicale contemporaine pour un de mes triptyques, *Méduse*. Pour ce faire j'ai contacté George Crumb, via son

éditeur aux USA, pour avoir l'autorisation d'utiliser une de ses partitions dont les portées étaient en forme d'œil. La musique correspondante était très mystérieuse. Au bout de trois mois, n'ayant pas de réponse, j'ai dessiné une partition imaginaire sur des portées similaires afin de pouvoir réaliser la surimpression d'une de mes photos. Cette étape finie, j'ai pu impressionner la première image du triptyque. C'est alors que j'ai reçu une magnifique réponse manuscrite du musicien très courte mais dans une calligraphie à l'ancienne superbe, m'accordant son autorisation. J'ai alors complètement repris mon image en utilisant la partition originale. Ci-dessous les partitions de George Crumb et György Kurtág utilisées pour mes compositions :



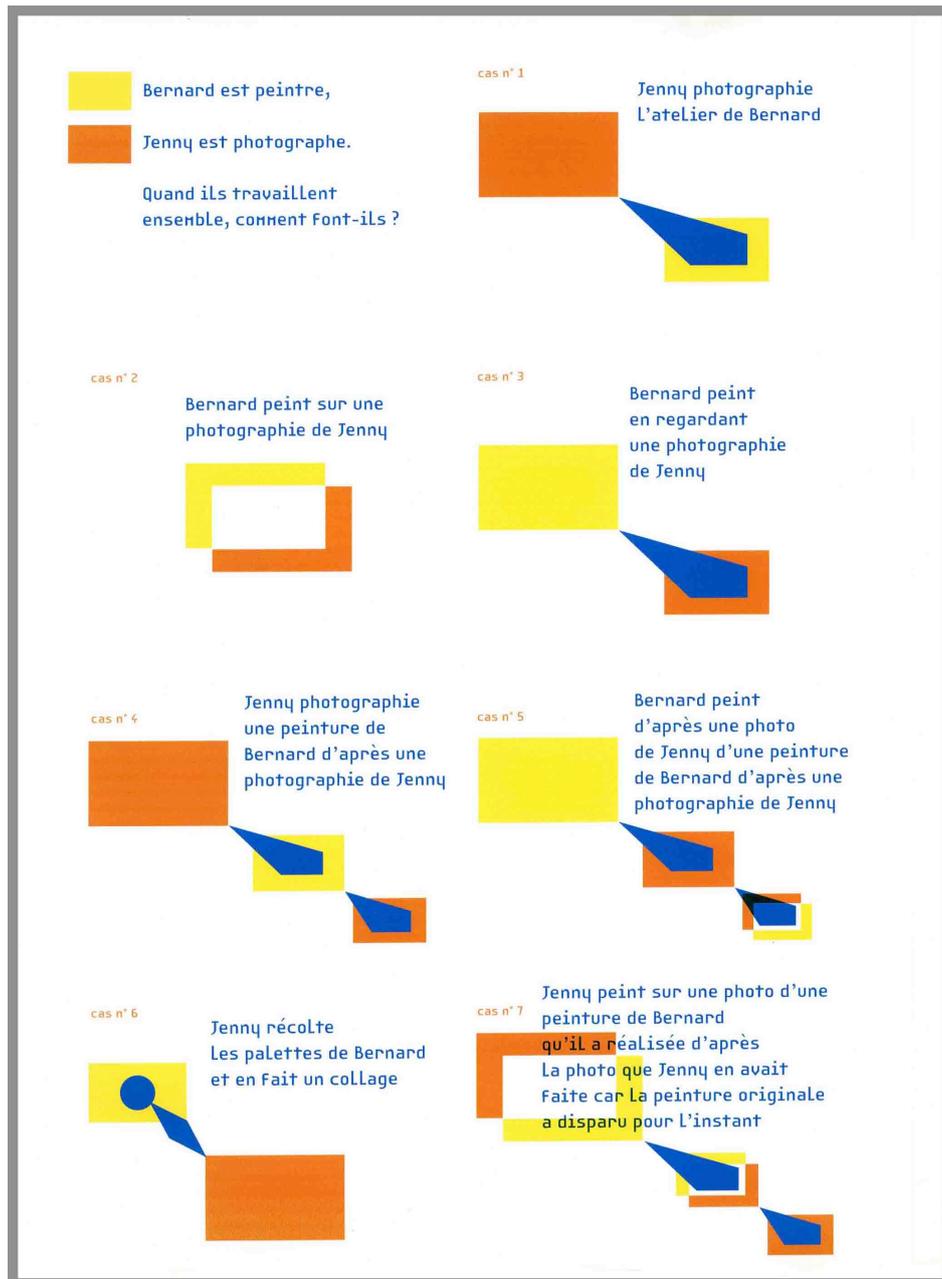
J'ai réalisé tous les tirages de mes triptyques en noir et blanc argentiques. La réalisation de cette série, commencée au début des années 2000, s'est étalée sur plusieurs années. J'en ai obtenu une exposition au théâtre de Cachan en 2006. Je comptais la poursuivre. Mais ayant abandonné l'argentique en 2004 c'est à partir de 2017 que je suis revenue à la forme des triptyques que j'avais initiée pour les *Contes du Rat après l'orage*. Cette série, les *Nouveaux contes du Rat*, est en couleur, exclusivement au début, avec une mise en page simplifiée par rapport à celle des *Contes du Rat après l'orage*. Le souvenir très fort de photographies couleur de Saul Leiter, de John Batho entre autres, m'a convaincue que la photographie couleur pouvait être aussi créative que le noir et blanc ; d'autant plus depuis l'apparition du numérique qui en facilitait le contrôle et en garantissait, par le jet d'encre, une conservation plus stable et pérenne que la photographie couleur chromogène. Depuis 2022, j'ai réalisé des triptyques en tirage noir et blanc jet d'encre. Cet ensemble des *Nouveaux contes du Rat* est toujours en évolution actuellement. C'est certainement la série qui est la plus ancrée dans l'air du temps. Cet ensemble n'a jamais été présenté en public. Seuls quelques-uns de ses triptyques l'ont été pendant les Ateliers portes ouvertes de Gentilly et sur la revue web *Corridor Éléphant* en 2023.

Rencontre puis travail avec le peintre Bernard Di Sciullo

Au début des années 2000, j'ai rencontré le peintre Bernard Di Sciullo. Cette rencontre a eu deux effets importants sur la suite de mon travail. Le premier effet s'est manifesté sur mon travail photographique car j'ai photographié en noir et blanc la collection de poupées de sa compagne. Ces poupées de foire, pas très anciennes, étaient d'autant plus étranges qu'elles étaient présentées, dans toutes les pièces de leur domicile, devant les murs couverts de grandes peintures hurlantes de Bernard. L'ensemble était surréaliste ! Cela m'a donné l'idée de réaliser une installation, *Bijoux de familles*, autour du thème de l'enfance. J'ai voulu qu'elle soit aussi dérangement que le sont les photos de poupées de Bellmer...

Nous avons fait changer pour des doubles vitrages les fenêtres de notre maison et j'avais gardé quelques-uns de ces grands vantaux de trois vitres chacun dans lesquels j'ai pu encadrer six tirages 50x60cm de ces poupées. J'ai transformé une croix de bois installée entre les vantaux en une sorte de crucifix-épouvantail. J'ai cloué une radiographie de thorax éclairée à la place du cœur par une ampoule. Je l'ai décorée d'un collier de fil de fer barbelé sur lequel j'ai empalé des photos de communiant d'un livre de photos de famille ramassé dans une poubelle de la ville où j'habite. Cette trouvaille avait quelque chose de très triste, toute une vie jetée aux ordures avec ses moments de joies comme de tristesse. J'ai fait une collerette, à la manière des peintres de la Renaissance, de photos d'autres enfants en prenant soin d'anonymiser tous ces petits visages en leur arrachant ou masquant les yeux. Une vieille chaussure de Bernard Di Sciullo, une autre, de femme, à haut talon et très pointue, cassée, et un chausson de bébé reliés par un serpent jouet d'enfant, achevaient l'épouvantail. Attachée au pied de cet épouvantail, une chaîne, sur laquelle étaient arrimées quelques boules de portraits, retenait un vieux livre ancien de photos de famille dont toutes les images avaient été arrachées laissant les pages comme des yeux crevés. Je l'ai posé sur une plaque de plastique noir et brillant comme du brai, découpé dans les pochettes de mes de papiers photo 50x60cm. Un voile de plastique transparent liait en fond les deux vantaux, comme un voile de mariée, entourés de nuages de tulle noir. Le résultat était tout à fait kitsch et assez vénéneux. Cela a beaucoup amusé Bernard auquel j'ai proposé de peindre sur les tirages « ratés » des photos de poupées qui me restaient. Le résultat était très baroque et étonnant. Nous avons décidé de continuer notre coopération sur cette lancée. Mais Bernard y a mis une condition : travailler en de plus grands formats car il utilisait la plupart du temps des toiles de 120F (130x195cm). Ainsi fut fait.

En 2003, j'ai continué mes recherches de travail à quatre mains avec Bernard Di Sciullo, ce qui m'a permis d'avoir une pratique régulière et approfondie de mélanges des techniques picturales et photographiques - c'est le deuxième effet de notre rencontre. Bernard Di Sciullo avait exactement vingt ans de plus que moi, nous sommes nés le même jour. À soixante treize ans, il était plus disponible que les artistes rencontrés précédemment et chaque jour au travail à l'atelier. Le passage au numérique jet d'encre m'a permis de travailler avec lui dans de très grands formats, habituellement 130x195cm (120F) mais pouvant aller jusqu'à 200x300cm. Nous avons alors travaillé avec repeints à l'huile sur tirages jet d'encre noir et blanc ensuite marouflés sur toile ou directement sur des tirages jet d'encre sur toile, parfois, avec ajouts de divers matériaux (chiffons, palettes-



assiettes etc.). Puis nous avons évolué vers le jet d'encre couleur sur toile avec repeints à l'huile. Nos méthodes de travail sont schématiquement présentées sur l'image ci-après, réalisée par le graphiste Pierre Di Sciullo, fils de Bernard, à l'occasion de notre exposition *Transpositions* à Cachan en 2012 :

À partir de 2004, notre travail commun a été un tournant important dans ma production. Sa touche très expressionniste dans l'abstrait comme dans le figuratif semblait à des années lumière de ma pratique photographique dont les rendus étaient plus lisses et sages, d'apparence. Nos univers très différents se sont pourtant bien accordés, sans doute à cause de cette différence. Elle permettait à chacun de garder son originalité dans nos œuvres communes alors que les œuvres ainsi créées ne pouvaient exister sans l'un ou l'autre de ces apports. Il ne s'agissait pas de simples juxtapositions de nos pratiques mais bien d'interpénétration de techniques totalement différentes.

Nous avons travaillé ensemble régulièrement une fois par semaine pendant 12 ans. Nous avons abordé les accidents de véhicules, la mise en scène de personnages sous forme de poupées, le travail sur les plantes et les objets pour leur donner une dimension poétique ou métaphorique parfois à la limite de l'abstraction. Ces travaux ont donné lieu à deux expositions : *Transpositions* à l'Orangerie de Cachan et *Portraits* au musée Marcel Lenoir à Montricoux, toutes deux en 2012. Dans l'exposition *Portraits*, nos visages, ainsi que d'autres, en format 120 F brossés à grands traits expressionnistes, créaient un ensemble assez kitsch et quelque peu cauchemardesque, en tout cas inattendu. Cette exposition m'a permis de renouer avec le portrait en photographie.

Après ces deux expositions, Bernard Di Sciullo et moi avons entrepris en 2013 une nouvelle série sur le thème des *Scènes d'ateliers*. La mode, après les crucifixions (j'en avais réalisé une pour l'exposition des *Contes du Rat après l'orage*) était aux cènes. Nous nous sommes beaucoup amusés à créer l'œuvre maitresse de la série qui est le *Souper à l'atelier* de 339x250cm réalisé par l'assemblage de photos en noir et blanc des poupées sur fond couleur des peintures de Bernard. Les six panneaux en tirage jet d'encre couleur sur toile avec repeints à l'huile ont été assemblés avec des ajouts de chiffons, de palettes-assiettes et une des blouses de travail de Bernard. Le grand portrait *Bernard aux chiffons*, réalisé pour l'exposition *Portraits*, a pu par la suite trouver sa place parmi les *Scènes d'ateliers*. Il mettait le peintre en situation dans son atelier avec sa photo, enfant, en train de dessiner, qu'il a toujours gardée affichée dans son lieu de travail. Après la mort de Bernard en 2017, j'ai continué seule l'aventure. Ces œuvres, les *Scènes d'ateliers*, n'ont pas encore été présentées au public, hormis pour quelques unes lors des Ateliers portes ouvertes de Gentilly et le *Bernard aux chiffons* dans l'exposition *Portraits* au musée Marcel Lenoir à Montricoux.

J'ai par la suite essayé de retrouver cette liberté, en faisant le portrait d'artistes de ma connaissance qui me laissaient tout loisir de les présenter à ma façon, tels que je les voyais et non tels qu'ils auraient pu le souhaiter. Le portrait n'a jamais été un domaine facile d'abord pour moi. Cela m'obligeait à sortir de ma zone de confort. Je m'y suis pourtant essayée, inspirée par les portraits d'Arnold Newman qui présentent les personnes en rapport avec ce qui les caractérise, en portraits posés.

J'avais déjà dû aborder le portrait pour la photographie de mode et la lunetterie. Mais je n'ai pas abordé la photographie de mode, le peu de temps où je l'ai pratiquée, comme une approche du portrait ou de l'humain. C'était pour moi une photo artificielle et désincarnée. Cela devait tendre à l'anonymat pour pouvoir plaire à un large public. Le sujet n'était pas la personne mais le vêtement ou les lunettes. Les modèles qui les portaient devaient être suffisamment plaisants pour ne pas faire barrage à la vision du vêtement et suffisamment « classiques » pour ne pas attirer le regard sur leur personne. Cela me semblait l'opposé d'un portrait car l'image du mannequin n'était qu'un faire-valoir de ce qui était porté et non une mise en évidence de sa personnalité.

Les Photo-aquarelles

Le choc esthétique d'un voyage au Japon fin 2010 et les conséquences du tsunami du 11 mars 2011, m'ont menée à la mise en œuvre du procédé que j'appelle *Photo-aquarelle*.

Après mon retour à Paris, quelques mois après le tsunami, un ami peintre japonais, résidant à Paris, m'a demandé de participer à une vente caritative pour soutenir les artistes japonais ayant tout perdu dans la catastrophe. Des petites œuvres de format 20x20cm étaient présentées à la vente à 70€ pièce sans affichage du nom de l'artiste. Parmi ces œuvres se trouvaient des œuvres de Murakami et d'autres peintres japonais connus. J'ai voulu présenter quelques-unes de mes photos des jardins de Matsushima, si magnifiques avant leur anéantissement. Par accident, j'ai laissé tomber quelques gouttes d'eau sur un tirage d'essai réalisé sur mon imprimante-photocopieuse A4. Le papier photo utilisé était de mauvaise qualité et l'eau a irrémédiablement tâché et détérioré l'image, créant des éclaboussures et des dégoulinures colorées. J'ai renouvelé l'aventure en essayant de la maîtriser. Mais j'étais limitée par le format A4 et, très vite, je n'ai plus retrouvé ce papier photo sur lequel les pigments des encres restaient en surface sans l'imprégner. J'ai donc cherché un papier permettant de réitérer les effets de cette bêtise en travaillant les pigments de la photo au pinceau et à l'eau. Le papier calque m'a semblé le plus approprié. Mais son aspect translucide et très gondolé après usage de l'eau ne donnait pas un rendu satisfaisant. J'ai alors scanné ces feuilles A4, travaillées selon cette méthode, pour pouvoir les reprendre sur Photoshop et les tirer en grand format sur papier aquarelle. Chaque image est le produit d'un travail en plusieurs étapes et j'ai gardé tous les calques, comme des positifs intermédiaires, à l'origine des scans pour tirages jet d'encre. Les cinq images traitées à partir d'une même photo ont été vendues. J'ai continué ce procédé à partir de différentes images. Un ensemble parmi des *Photo-aquarelles* a pu être présenté dans une galerie associative en région normande, la galerie Hautaise, en 2017, et un autre en portfolio d'une vingtaine d'images sur la revue web Corridor Éléphant en 2022.

Une de mes photo-aquarelles, *Vol de nuit vers les rêves promis* (1967-2014) a été la première image pour laquelle j'ai utilisé une image noir et blanc datant de mes années d'études aux Arts Appliqués, en surimpression avec une de mes premières photo-aquarelles. Même si j'étais à l'époque encore suspicieuse envers la qualité du tirage noir et blanc en jet d'encre, cela a marqué un point d'évolution vers le retour au noir et blanc en tirage jet d'encre. Cette surimpression était une sorte de raccourci visuel entre les photos noir et blanc de mes premières années et les recherches plasticiennes que je menais alors. Elle a été très importante pour moi et a fait partie des œuvres présentées pour le prix Germaine Chaumel dont j'ai été lauréate en 2014.

Les « Objets photojennyques »

L'influence des photographes américains de la première moitié du XXème siècle, notamment Paul Strand, celle des photographes du Bauhaus et des surréalistes, m'ont également amenée à m'intéresser à l'abstraction en photographie et à utiliser la photographie comme forme abstraite ou allégorique. De là sont nés les *Objets photojennyques* et des installations. Cette apparition des *Objets photojennyques* dans mon travail n'est pas fortuite. Elle découle de mon observation du monde de l'art de l'époque, de la découverte ou de l'approfondissement du regard que je portais sur les pratiques artistiques. Elle découlait aussi des compétences que j'avais acquises lors de mes études d'arts appliqués et de mon plaisir à utiliser divers matériaux. Je me suis simplement autorisée à les mettre en œuvre. Après l'agréable contrainte austère de la photographie argentique noir et blanc, cela a été comme un souffle d'air, une ouverture vers une pensée abstraite et métaphorique avec une grande diversité de moyens : se laisser guider vers la mise en forme d'une intuition sans les contraintes d'un matériau unique, d'une technique ou forme particulière ; se laisser guider par l'amusement et le plaisir de la manipulation d'objets et de formes diverses, au hasard de trouvailles - à la manière de certains sculpteurs ou glaneurs chers à Agnès Varda - que je découvrais dans mon environnement. À partir des années 2000, impressionnée par l'œuvre de Rauschenberg, inspirée par celle de Spoerri et par celle du peintre et sculpteur Guykayser, j'ai réalisé plusieurs de ces *Objets photojennyques* au hasard de mes collectes d'objets, achetés aux Puces, récupérés ou donnés par des amis.

J'avais fait une petite exposition en 2007 à Castelnau d'Estrètefonds, *La maison des villes et la maison des champs*, dont les photos dataient des années 1970 et mettaient en relation la maison de mes grands-parents à Toulouse et celle de la famille d'une amie dans la campagne occitane, toutes deux avant rénovations et datant du début du XXème siècle. Je l'ai exposée à nouveau en 2010 dans notre garage à l'occasion des Ateliers portes ouvertes de Gentilly. Un plateau aux poignées en cuivre très années 30, acheté dans une brocante du passage Choiseul pendant l'heure du déjeuner lorsque je travaillais à la BNF de la rue de Richelieu, m'a ramenée aux images de ma maison du 17 rue Monplaisir. Mes grands-parents l'avaient habitée ainsi que Marie Pijuan, Catalane de San Feliu de Guixols, réfugiée en France chez eux depuis la guerre d'Espagne. Elle s'était occupée de la maisonnée depuis lors et jusqu'à sa mort. Marie ne s'est jamais mariée et a fait sa vie dans notre famille. C'est elle qui avait assemblé pêches et banane dans une coupe à fruit sur le vieux buffet de la cuisine que j'ai photographiés lors de mon installation dans la maison pendant les travaux de rénovation en 1972. Je me suis servie de ce plateau comme cadre pour cette photo en y adjoignant un tissu à carreaux blanc et rouge comme ceux dont nous disposions à l'époque. Motif qui se retrouve par ailleurs dans les photos de la maison des champs. En 2010, j'ai fait de cet *objet photojennyque*, *À Marie*, le point d'orgue de mon exposition.

Autre exemple d'*objet photojennyque*, la *Victoire de la photographie*, représentée ci-après. Elle a été réalisée en 2007 à un moment où j'avais déjà quitté



la BNF et avais dû abandonner le tirage NB argentique. J'étais en train d'opérer une reconversion vers le numérique avec une certaine nostalgie de mes pratiques antérieures dans lesquelles je me sentais à l'aise. J'ai toujours accumulé dans notre cave des tas d'objets de récupération qui me faisaient rêver sans savoir exactement à quoi ni pourquoi ; simplement sans doute à cause du mystère qui entourait leurs provenances ou leurs usages, de l'illustration qu'ils représentaient de techniques passées. Déjà enfant, comme mon frère dont j'ai toujours été très proche, j'aimais les vieux fonds de tiroirs qui font rêver. Peut-être gardais-je ces objets parce qu'ils étaient très usagés, à cause de leur simple banalité ou parce qu'ils représentaient les traces d'un monde disparu et dépassé. Ainsi, lors du démantèlement de nos laboratoires de la BN pour l'entrée dans la modernité de la BNF, j'ai récupéré dans les bennes destinées à la décharge, des cadres de développement de plan-films en divers formats et divers morceaux de nos matériels qui avaient été cassés et jetés, sans plus d'usage pour les nouvelles techniques. Ces cadres en bon état et reluisants dans leur bel inox qui avaient tant servi à des tâches utiles pendant des années, méritaient à mes yeux certains égards. Plusieurs années après leur récupération m'est venue l'idée de mettre en évidence ce passage de la photographie argentique à la photographie numérique. L'image d'un ange à la fois exterminateur et bénéfique a germé. En ayant parlé à une amie, celle-ci m'a un jour apporté un vieux mannequin Stockman très abîmé qui avait été recouvert de peinture noire. Cela a été le déclic. Un vieux jupon en rayonne avec armature de fer trouvé dans un déballage du marché a commencé à donner une forme de base. J'y ai cousu des images de gravures anciennes, récupérées dans les poubelles de nos laboratoires de la BNF. J'ai pris soin de choisir des images de femmes et hommes en parité. Il était difficile de respecter cette égalité tant la représentation masculine était prédominante dans ces images des temps anciens. Je les ai découpées et cousues sur le jupon comme des écailles de sirène. L'adjonction de deux ailes métalliques réalisées à partir de l'assemblage des cadres de développement en inox a achevé le personnage.

L'absence de la tête a été compensée par un ressort de matelas, référence au petit oiseau qui ne sortirait plus de sa boîte argentique... inexistante, annonçant les temps nouveaux ou la mort des temps anciens. Tout cela me rattachait au noir et blanc que j'affectionnais. La diffusion de l'informatique dans les laboratoires et dans la vie courante était déjà bien avancée. Des matériels récents étaient rapidement périmés ou abimés et avaient dû être remplacés. J'ai pu ainsi récupérer des souris d'ordinateurs, qui portaient bien leur nom, avec queues de longs fils. Elles grignotaient avec application nos anciennes techniques tout en étant elles-même en passe de devenir obsolètes. Je les ai peintes dans les trois couleurs primaires, bleu vert rouge, dont le mélange des rayonnements sont à l'origine de la lumière blanche en tirage additif argentique, tel que je l'avais pratiqué pendant mon stage aux établissements Agfa dans les années 70. Je les ai mises en position d'attaque des écailles de photos noir et blanc argentiques. La Photographie se dévorait elle même pour se renouveler et engendrer d'autres chimères... Je me donnais des ailes pour aller de l'avant. Tout ça ne se fait pas en un jour. J'aime chiner et stocker à la cave en attendant le moment voulu, parfois pendant plusieurs années. J'entreprends puis je laisse mûrir parfois entre deux ajouts, le temps de trouver la pièce adéquate suivante. Et je reviens entre temps à des pratiques photographiques plus classiques de séries antérieures ou nouvelles.

Comme dans la *Victoire de la Photographie*, j'aime, dans mes *objets photojennyques*, relier le passé et le présent, souvent grâce à l'imagination mise en mouvement par un évènement, une rencontre, une actualité du moment. Je ne me sens pas porteuse d'une cause ou représentante d'un courant. J'accompagne simplement le temps qui passe. Il en va ainsi de l'évolution de mon travail et de l'apparition de nouvelles séries et pratiques.

Les Vestiges et photos glanées au fil du temps et des balades : *Deci delà de ça*

En 2020, les confinements dûs au Covid m'ont donné l'occasion, comme à beaucoup d'artistes, de ranger mes archives et de jeter les tirages que je ne jugeais pas intéressants. J'ai déchiré les premiers sélectionnés avant de les jeter à la poubelle. Cette action répétitive m'a ramenée aux réflexions qui avaient présidé, lorsque j'étais à la BN quelques décennies auparavant, à la création de mes *Photographismes*. Sur le même principe d'association, j'ai créé des ensembles de collages de morceaux de photos déchirées, que j'ai appelés des *Vestiges*. De la destruction par déchirements de photos figuratives sont nées de nouvelles abstractions. Utilisation des déchets remis à la sauce contemporaine ; rien ne se perd, tout se crée ! J'ai même pu renouer avec mon plaisir du livre en remplissant tout d'abord de petits carnets puis en fabricant des *Leporellos* de petits formats mais aussi certains de grandes longueurs une fois déployés. Comme pour la repique sur mes tirages argentiques, j'éprouve un certain calme en réalisant ces compositions abstraites. Cela me détend et me rassure. Je peux les réaliser en période de grande fatigue.

Par la suite, la création par simple plaisir d'une image couleur hors séries m'a fait créer sur mon site web dans le dossier *Œuvres* une page intitulée *Deci delà de ça*. J'y range mes photos faites sur un simple coup de cœur. Dans ce

dossier se retrouvent des images faites au fil de mes balades, suite à des visites d'expositions ou à des lectures, parfois initiées par des événements extérieurs ou résultant de simples réflexions ou hommages à des artistes reconnus. Il ne s'agit pas dans ces cas de pastiches mais souvent du ressenti tellement fort après une exposition, une lecture ou un film, que ma perception des choses en est imprégnée. Il suffit alors que je tombe sur des éléments peu de temps après qui m'évoquent les œuvres d'artistes que je viens de voir pour déclencher une création. Il en a été ainsi par exemple de l' *Hommage à W. Sickers*, au sortir du Petit Palais dont l'écrin convenait tout à fait à l'atmosphère de l'époque du peintre. De même la concomitance entre le regard sur la *Fontaine* de Duchamp et l'hospitalisation de mon mari allongé m'a suggéré l'hommage clin d'œil à cette œuvre dans un autre contexte. Certaines de ces images noir et blanc sont directement prises en numérique, d'autres sont scannées d'après des négatifs de mes archives d'avant 2004. Dans ces images j'ai toujours privilégié les petites choses de la vie et les atmosphères de la ville.

D'un point de vue général, je n'ai abordé l'humain que par les traces que les hommes laissent sur leur environnement, les architectures et les objets qu'ils créent. J'ai cependant parfois emprunté, une main, un bras, une bouche, une oreille à des proches ou amis pour les inclure dans une de mes compositions. J'ai l'habitude de travailler en solitaire. Le travail avec d'autres artistes de différentes techniques m'a obligée à sortir de ma coquille et à remettre en question la notion d'œuvre et d'œuvre personnelle. Se confronter à une autre imagination et d'autres techniques pour faire œuvre commune n'a pas été facile au début. Il faut accepter de mettre un peu de côté son ego et laisser les imaginaires infuser.

J'ai toujours aimé montrer mes photos physiquement au public ; la présentation en images virtuelles seules ne me satisfait pas. J'ai pu présenter mon travail en noir et blanc argentique et quelques *Photographismes* à Londres à l'Institut Français en 1985, avec la participation de la photographe Françoise. Cela a été ma seule exposition à l'étranger. Après mon exposition à la Société Française de Photographie en 1990, *La cinquième porte*, dans laquelle je présentais mes tirages argentiques des années 1970-1990, je n'ai plus exposé dans des lieux spécifiquement dédiés à la photographie. J'ai toujours occulté le fait que les photographes font des photos mais que ce sont les autres acteurs du monde de la photographie, journalistes, critiques, historiens etc. qui font les photographes. Et je reconnais volontiers que je n'ai pas fait ou pas su faire les efforts de communication nécessaires à une intégration dans l'écosystème photographique.

En 2014, présentée par le Dr. Pierre Faget, académicien, j'ai été lauréate du prix Germaine Chaumel créé quelques années auparavant au sein de l'Académie du Languedoc pour récompenser un ou une photographe de la région pour l'ensemble de son travail.

Je n'ai pas été en mesure de présenter ma candidature à des prix tels que le prix Niepce en temps voulu. Et jusqu'à ces dernières années, je n'avais présenté de candidatures à aucun autre concours. Les images numériques et une disponibilité liée aux confinements du Covid m'ont permis de faire quelques

tentatives lorsque mon âge le permettait : Festival Corridor Éléphant 2021, Prix Saif avec Les femmes s'exposent en 2022, prix Fish-eye en 2023 et dernièrement le prix Viviane Esders en 2023 et 2024.

J'ai vécu l'obligation d'arrêter le tirage argentique - à cause de ma santé - comme une sorte d'amputation. Mon travail a alors continué à évoluer progressivement vers une forme plus plasticienne. J'ai dès lors gardé mes forces pour ma production et très peu pour sa présentation. Malgré un décloisonnement progressif des arts plastiques, mon évolution vers la photographie dite plasticienne a encore accentué mes difficultés pour accéder à des lieux d'exposition : plus assez photographe pour les lieux photographiques, pas assez artiste peintre ou sculpteur pour intéresser des galeries d'art contemporain ou des lieux destinés aux arts plastiques. Le turn-over des galeries photos nouvellement écloses à la fin du XXème siècle était important, me laissant peu de temps pour leur présenter mon travail, alors que je travaillais à la BNF tout en ayant une vie de famille et des problèmes de santé. Les galeries d'arts plastiques ne me situaient sans doute pas assez dans une forme « classique » de peinture et sculpture. Les centres culturels, en revanche, disposaient de grands espaces qui nécessitaient le grand format pour les occuper et n'étaient pas tributaires d'un rendement financier. La conjonction de la rencontre avec le peintre Bernard Di Sciullo, qui ne travaillait qu'en grand format, et l'arrivée du tirage numérique accessible, a facilité cette évolution vers le grand format - et même le très grand format - et cette ouverture vers les centres culturels. J'ai approfondi plus particulièrement cette collaboration pour créer des œuvres à quatre mains avec le peintre Bernard Di Sciullo. Mais cela ne facilitait pas mon inclusion dans le monde artistique. Là encore trop photographe pour les « vrais artistes », trop plasticienne pour être reconnue comme une vraie photographe par les gens du métier. Je restais donc dans ma marginalité tranquille. Internet avait commencé à développer ses réseaux en 1997 mais il était difficile pour une inconnue aux pratiques peu académiques d'accéder aux nouvelles galeries photos du marché qui commençaient à éclore et souvent à disparaître aussi vite qu'elles étaient apparues. Je me suis donc tournée vers les associations culturelles pour faire connaître mon travail. Bernard et moi avons pu y trouver à présenter notre travail commun. J'ai aussi pu participer à des expositions collectives régionales. Pour toutes mes expositions, j'ai toujours assumé la préparation du projet, le transport et l'accrochage. Ces dernières années, j'ai participé aux Salons d'Automne de 2022 à 2023.

Depuis 2012, année où Bernard et moi avons été invités d'honneur au Salon de l'Union des Artistes Plasticiens (UAP) de Saint Denis pour nos œuvres communes, nous avons exposé plusieurs fois dans ce salon, conjointement ou séparément. Depuis 2018, j'y expose régulièrement mon travail personnel.

En 2015, j'ai créé mon site web sur lequel je présente mon travail chronologiquement. Je l'abonde chaque fin d'année avec les créations de l'année et l'ajout de photos du début de ma carrière.

Mon fonds

Depuis les années 70, j'ai assisté au développement et à l'évolution de la photographie créative (cf. l'appellation de JC Lemagny) et sa reconnaissance difficile comme pratique artistique à part entière, en France. Suivant l'évolution des arts plastiques, une partie de la photographie créative s'est dirigée vers des pratiques ouvertes à d'autres domaines artistiques, contribuant au mélange des genres.

Pour ce qui est de mon œuvre, mon fonds de photographe-créatrice ne s'est pas constitué directement à partir de mon travail professionnel comme cela a été le cas pour beaucoup de photographes de plateau, de reporters ou de photographes de mode. Il ne comprend que des œuvres correspondant à mon activité créatrice. Donc mon fonds, ce que je considère comme étant des œuvres fabriquées par mes soins et ma patience, n'est pas très imposant. Je n'ai jamais fait le décompte, mais cela n'a rien avoir avec le fonds d'un reporter qui comprend des milliers de photographies exploitées ou non. J'ai certes fait beaucoup de photos inexploitées dont certaines sont peut-être « bonnes ». Mais pour moi elles n'existent pas comme œuvres tant que je ne les ai pas passées au filtre de ma sensibilité et de mes pratiques diverses. Comparativement à des reporters, je ne fais que picorer dans la réalité qui m'entoure sans suivre une vision accrochée à un sujet. Exception faite de la mini exposition sur le thème de « Prague fins de siècles autour de Kafka ». Pendant plus de cinquante années d'activité, ma pratique créatrice a évolué en parallèle avec mon activité professionnelle. Je suis passée de la photographie argentique, exclusivement noir et blanc en développement et tirage argentiques classiques, à des pratiques de recherches impliquant des surimpressions, collages et développements spéciaux, jusqu'à l'association d'objets pour créer des œuvres en relief et même des installations. J'ai été la compagne de route, si je puis dire, de l'évolution de la photographie créative depuis ma position de photographe en marge des courants dominants.

Les papiers photographiques noir et blanc de grande qualité que j'utilisais dans les années 70 ont peu à peu disparu et ne sont plus disponibles. J'utilisais essentiellement les papiers Agfa : le Brovira et surtout le Record Rapid. J'ai occasionnellement utilisé les papiers Ilford et Oriental. Ce dernier, aux noirs profonds magnifiques, était difficile à obtenir. Pendant un temps, le studio Marant a accepté de joindre ma commande à la leur qui arrivait directement du Japon par bateau. Le taux d'argent des papiers a été considérablement réduit par les industriels après les premières crises économiques consécutives au choc pétrolier en 1973. Cela ne permet plus un retraitage de mes anciennes photos à l'identique d'après le négatif original. Depuis 2020, les progrès et la qualité des procédés numériques m'ont convaincue de reprendre ma pratique en noir et blanc en tirage jet d'encre. Je fais donc scanner par Picto mes tirages anciens pour d'éventuels retirages. Je scanne également, sur mon scanner personnel, des négatifs de mes archives, qui peuvent avoir été réalisés plusieurs décennies auparavant sans avoir été tirés sur papier. Je travaille maintenant ces scans sur Photoshop comme je travaillais ces mêmes négatifs argentiques en laboratoire et je les fais tirer par

Picto on line. Cela rendra donc probablement inutile la conservation de mes négatifs originaux, d'autant plus qu'ils demandent en général un long travail d'interprétation sans lequel les images tirées, dans un esprit non documentaire, n'ont pas d'intérêt et ne rendent pas compte de ce que je veux montrer. Ces derniers tirages sont donc datés de la date de prise de vue associée à celle du tirage jet d'encre ultérieur.

À partir des années 2000 la photographie, reconnue comme une activité importante dans la communication et l'évènementiel, cherchait encore l'inclusion et la pleine reconnaissance parmi les arts classiques, peinture, architecture sculpture etc. L'arrivée du numérique a concomitamment chamboulé la technique et la profession. Cela a provoqué chez moi, alors libre de toute activité professionnelle après avoir quitté la BNF, une sorte de prise de conscience libératoire comme celle que j'avais éprouvée lors de la réalisation des *Objets photojennyques*. Ma formation artistique a pu soutenir la nouvelle orientation de mon travail. Tout était permis ! C'était en quelque sorte jubilatoire. J'avais entamé cette évolution dès les années 90 avec des expositions comme *Prague fins de siècles*, encore réalisée en argentique noir et blanc. J'ai donc eu par la suite le loisir de développer ces techniques mixtes. J'aimais les natures mortes. Je suis passée progressivement de la photographie d'architectures et d'objets à l'inclusion d'objets dans mes photographies. Je suis allée jusqu'à des installations, mêlant photos et objets, à cheval sur la pratique photographique et la pratique plasticienne. Je n'ai que très peu abordé le thème de l'humain ou du corps. J'ai travaillé le mélange de pratiques artistiques avec des artistes aux techniques très diverses. À l'heure actuelle, je mélange souvent plusieurs techniques pour créer des œuvres qui peuvent être classées dans diverses catégories de mes pratiques et séries antérieures, au gré de mes inspirations dues à mes rencontres, films, lectures, visites d'expositions et promenades.

Dans ma jeunesse, je sortais rarement sans avoir mon Rolleiflex en bandoulière. Jusqu'à la fin de mes années BNF, j'alternais avec mon Leicaflex, avec une prédilection pour son objectif 21mm. Accentuant les perspectives vers le panoramique, il me permettait de tordre la réalité pour en extraire ce qui correspondait à ma vision onirique. Les cours des immeubles parisiens n'étaient pas encore fermés aux passants par des digicodes. J'aimais la marche et j'ai beaucoup marché dans Paris. Puis, des années après, ma fatigue chronique m'a dirigée vers les compacts numériques. J'en ai utilisé divers dont le premier Leica numérique qui correspondait le mieux à mes habitudes car il reproduisait simplement l'usage des trois paramètres des appareils argentiques : sensibilité, vitesse, diaphragme, avec mise au point manuelle ou automatique. Les appareils numériques de dernière génération offrent une possibilité de choix de programmes techniques que je trouve trop complexes pour moi pour en mémoriser la pratique. À l'heure actuelle, j'ai toujours avec moi mon smartphone à portée de main. Les performances techniques des téléphones portables depuis 2015 me permettent de créer des fichiers de très bonne qualité avec simplicité d'utilisation et poids ultra léger. L'ordinateur, sorte de chambre claire, et Photoshop, ont simplement remplacé ma chambre noire.

Mon parcours a donc produit un fonds atypique, hétérogène dans sa fabrication pas exclusivement photographique, comportant des tirages papiers, des bas-reliefs avec inclusion d'objets et des installations qui peuvent être de grands formats. Ainsi l'ensemble de mes oeuvres présente une diversité de mises en œuvre de techniques variées qui vient de la diversité de mes inspirations. Je pars d'éléments ou d'objets réels. Mon tirage personnel en accentue certains aspects pour en donner ma vision ; cela reste du domaine de la photo classique. Mais une image m'amène parfois à une idée dont le rendu peut être conceptuel. Je choisis alors des objets que j'inclus dans des compositions qui en modifient parfois l'usage premier. Elles peuvent aller jusqu'à l'abstraction. C'est parfois l'inverse, c'est l'objet qui m'amène à l'image. La cohérence de l'ensemble vient d'une part d'une évolution en accord avec celle de l'époque dans laquelle s'inscrivent ma vie et mon activité et d'autre part de ma prédilection pour les objets, paysages et architectures dans des représentations subjectives volontairement éloignées d'un aspect documentaire.

Mon imagination part toujours de la photographie et aboutit à une œuvre comportant toujours une image photographique ; c'est pourquoi je me revendique photographe et non plasticienne, terme fourre-tout qui ne me convient pas. Je pourrais plutôt me ranger dans la catégorie des « artistes chiffonniers » selon l'appellation de Catherine Millet car j'aime récupérer toutes sortes de vieilleries que j'utilise parfois des années plus tard. En ce qui concerne mon activité créatrice, je me suis souvent sentie hors des domaines et des tendances reconnus sans savoir très bien qui serait intéressé par mon travail. Au tournant des années 2000, je ne me sentais pas photographe classique quant aux supports, ayant abandonné le tirage argentique noir et blanc, toujours reconnu comme étant LE support de prédilection pour la photographie créative, pour me tourner vers le tirage jet d'encre couleur et le mélange des techniques. Je ne me sentais pas plus à l'aise parmi les peintres et sculpteurs, bien que mélangeant des pratiques issues de mes études d'arts plastiques, puisque mon cœur de métier était la photographie dont la reconnaissance artistique restait malgré tout controversée. En fait, je ne savais pas où était exactement ma place.

L'ensemble de mon parcours, à cheval sur les XXème et XXIème siècles, rend compte de la rapidité impressionnante de l'évolution des techniques de prise de vues et de tirage des photographies depuis les années 1970. Non documentaire, mon œuvre a évolué en relation avec l'évolution de l'environnement sociétal et culturel de l'époque. Sans soutien financier mais Indépendante de toutes contraintes extérieures autres celles que je me fixais, j'ai pu évoluer en toute liberté dans les univers que je me créais. L'apparition de nouvelles séries, de nouvelles pratiques n'a jamais été fortuite. Ces ensembles ont toujours été induits par un vécu et résultaient de son influence. Je produis un art du constat hors du champ du reportage, avec le filtre de ma sensibilité. La modernité a poussé bien des artistes à être engagés, parfois même endoctrinés. Il nous est parfois demandé de militer pour l'évolution de notre société. Je n'adhère pas à un art militant en quoi que ce soit. J'ai simplement pris en compte les évolutions techniques et esthétiques de mon époque pour soutenir mon imagination. Cette

attitude met en évidence mon implication dans le monde tout au long de ma carrière au moyen de pratiques très diverses.

Passer en 50 ans, de 1970 à aujourd'hui, de la chambre en bois avec obturateur au bouchon avec le procédé argentique, encore utilisés au début de cette période, au smartphone et à l'image numérique actuels m'apparaît vertigineux. Non seulement les techniques ont profondément évolué avec l'informatique, la digitalisation, internet, l'automatisation des mises au point et de divers programmes de prises de vues sur les appareils photographiques puis sur les téléphones portables, mais encore les pratiques ont été bouleversées avec les réseaux sociaux. Le moindre possesseur de smartphone avec les selfies, les mises en scène de soi et de son bonheur face au monde entier, le rôle des influenceurs, l'accès aux banques d'images changent la notion de ce qu'est un photographe... L'irruption du machine learning et de l'intelligence artificielle laisse entrevoir de nouveaux bouleversements dont les conséquences nous échappent sans doute encore. Dira-t-on bientôt « on ne fait pas une photo, on la rêve et les machines la font », à partir des banques de données qui gèrent des trillions (milliers de milliards !) d'images ? Rise Above Research (société d'information commerciale et de conseil stratégique pour le secteur de l'imagerie numérique) estimait ainsi en janvier 2023 qu'il y avait près de 10 000 milliards de photos stockées dans le monde sur les combinés, le Cloud et d'autres supports de stockage. Une voie pour accéder à un nouveau champ de la photographie conceptuelle...?

Je remercie mon amie Marie-Thérèse Letablier, sociologue, pour sa relecture du texte et pour ses suggestions. Cependant, je suis seule responsable des erreurs qui peuvent s'y trouver.