

Laurent Millet, l'image comme estuaire

ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT



Petite Machine littorale du 13 mai, 1997. Tirages argentiques par contact, 30 x 40 cm.
Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.



Chez Laurent Millet, l'attention aux phénomènes qui l'entourent – qu'ils soient naturels ou architecturaux, vernaculaires ou théoriques – et la production d'images s'impliquent l'une et l'autre. L'ensemble de son œuvre, majoritairement constituée par une diversité de techniques photographiques, mais également par la vidéo et le volume, peut se lire à l'aune d'équivalences, de transferts et finalement de rencontres qu'il insuffle entre le réel et la représentation. L'image y est donc un milieu, avec son climat, sa topographie et son écoulement du temps, qu'il tente d'habiter.

Tom Laurent | Votre travail photographique en appelle à plusieurs techniques peu usitées de nos jours, dont l'ambrotype, qui correspondent à un âge précoce de l'histoire de la photographie autant qu'à des modes particuliers de révélation de l'image. Comment êtes-vous venu à vous approprier ces techniques ?

Laurent Millet | Pour ce qui est des négatifs en papier, mon intérêt était multiple. Tout d'abord, il y avait la façon dont la matière du papier apparaissait, le temps de pose induit par la faible sensibilité du support, l'impossibilité d'agrandir ces images et donc la nécessité de les juxtaposer pour obtenir une plus grande image. Cela correspondait également à un moment où mes moyens de production étaient limités : le fait de pouvoir travailler avec la même boîte pour les négatifs et les tirages, de ne pas avoir besoin d'agrandisseur au sein de mon laboratoire, juste d'une lampe au plafond pour faire les contacts, répondait à mes possibilités matérielles. Du point de vue du contenu, cette image en deux parties, sa matérialité apparaissant du fait de la longueur des temps de pose, la possibilité de faire transparaître le paysage et de verticaliser l'image, par l'eau qui se fige et devient lisse, rentraient dans mon projet. J'avais la volonté d'aboutir à une vision ambiguë du paysage : à la fois induire le sentiment d'être dans le paysage et montrer ce paysage comme une page. À sa surface, l'objet

que j'y amenais se détachait avec beaucoup de lisibilité, comme sur une feuille.

L'ambrotype est venu beaucoup plus tard. Je travaillais sur la transparence et j'avais besoin d'un médium différent. En me penchant sur ce procédé, je me suis rendu compte qu'il combinait une lecture en transparence pour les noirs et une lecture en lumière réfléchie pour les blancs, sur la même image. Cela résonnait avec mon projet de travailler sur la transparence et l'architecture moderniste. Pour moi, l'emploi d'un procédé doit être justifié par la teneur de mon projet.

TL Et la correspondance de ces procédés avec l'histoire primitive de la photographie ?

LM Cette histoire m'intéresse mais je cherche à ne pas répéter l'histoire. Pour autant, lors de cette période, avant les années 1870, ceux que l'on appelle les primitifs de la photographie ont réalisé des images merveilleuses. Et cela tient en partie aux procédés, car le médium est encore dans une phase de préindustrialisation. Après intervient presque la notion de progrès. Pour moi, il n'y a pas de progrès dans les techniques. Mon intérêt pour cette période vient justement de l'imperfection du médium alors. Walter Benjamin l'explique dans *La Petite Histoire de la photographie* : par exemple, les visages sortent de la pénombre parce que les optiques sont de mauvaise qualité et la sensibilité des supports est faible, quand le temps de pose fige les sujets dans des attitudes simultanément sans expression et profondes, graves. Le médium et l'apparence de la société d'alors produisent des images qui me semblent indépassables.

TL Cet usage n'est pas exclusif : au sein de votre corpus, on trouve également des photographies argentiques et numériques, ainsi que des vidéos. Qu'est-ce qui oriente l'utilisation d'une de ces techniques plutôt qu'une autre ?

LM Là aussi, il y a le désir de ne pas me répéter. J'essaie d'interroger le fait de construire des objets et de les placer dans le paysage ou des architectures. Cette interrogation porte sur et passe par l'image, car ces objets ont un rapport fort à l'image, mais à travers des médiums différents qui donnent chacun une lecture propre de cette scène que j'organise. Ce que je sais d'un médium m'aiguille dans leur emploi pour tel ou tel projet. Pour la vidéo, c'est autre chose : je n'avais plus envie de construire

mais je me demandais ce que j'avais à dire sur mon environnement, directement. En même temps, j'étais fasciné par des phénomènes impossibles à inscrire dans une seule image de par leur rapport au temps. Ce désir était très personnel.

TL Dans la série des *Nuées* (2008), le geste de placer une boîte transparente entre l'objectif et un nuage vient circonscrire ce dernier dans un espace virtuel, comme une modélisation poétique d'un phénomène élémentaire. On retrouve cette volonté de structure dans d'autres travaux récents : *Je croyais voir un piège* (2012), par exemple, où des cordes tendues dans un bois forment des simulacres d'architecture par le biais de la prise de vue. Cet effort d'abstraction participe-t-il pour vous de la construction de toute image ?

LM Cela crée un écho avec la machine optique qui enregistre l'image. Il est question de perspective, de boîte, de modélisation... tout cela participe d'une mise en abyme du médium lui-même. Je joue sur l'aspect des objets, qui évoque la théorie optique de l'image, mais dans les faits, ces objets restent très lointains de cette théorie. Leur dimension concrète, au contraire, les rend imparfaits et correspond au bricolage de leur construction. Il existe aussi une tension entre le contexte forestier ou nuageux, qui est hors contrôle, formé par la prolifération, où peut se lire l'ornementation, et les allusions faites à ces théories abstraites.

TL Le fait de placer des objets entre votre appareil photographique et le paysage vous permet-il de créer une médiation avec ce que vous photographiez ?

LM Ces objets me débarrassent d'une gêne, qui est de savoir si le paysage est un fond ou s'il est l'objet lui-même. De savoir lequel, du paysage ou de l'objet, est le socle de l'autre. Le paysage n'est pas secondaire, il est bien le lieu d'une rencontre. Ce qui me plaît, c'est que l'image rende compte de cette rencontre mais pas sur un mode documentaire, pas pour attester du fait que j'étais bien là. L'image réunit la rencontre sur le terrain avec celle du médium, qui possède une signature visuelle très forte. La rencontre finale a lieu sur le tirage.

TL Dans les séries *Tempestaires* (2005-2007) et *Crazannes* (2010), l'objet construit est absent. Est-ce à dire que vous y cherchiez un lien plus direct ?



Crazannes. 2009, photographie numérique d'après négatif argentique, 120 x 150 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.



Vue de l'exposition *Les Enfantillages pittoresques*, musée des Beaux-Arts d'Angers, 2014.



Nuée. 2009, photographie numérique d'après négatif argentique, 140 x 190 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.

LM Dans le cas de *Crazannes*, mon intérêt venait du fait que ce lieu, une ancienne carrière de pierre, ait été construit par d'autres. L'autre point tenait dans le rapport à la transparence, puisque c'est un lieu qui s'est construit par soustraction et il me permettait d'imaginer la structure absente, comme un écho à des vues de maquettes en verre que je réalisais à ce moment-là. Construire des objets dans le paysage n'est pas systématique. D'une certaine manière, depuis mes débuts, je démonte mon lien aux objets, au paysage, celui qu'ils possèdent entre eux, par la mise à l'épreuve de ma manière de fonctionner. Fabriquer une image de paysage avec ou sans objet, passer par une photographie d'objet sans paysage, s'intéresser à d'autres types de paysages, voire plus rarement placer un objet directement dans le lieu d'exposition : tout cela participe à nourrir mes interrogations et, également, à construire autrement les expositions.

TL Vous avez pu parler de la tension entre le paysage et l'image au sein de votre travail. Est-ce pour vous une manière de comprendre leur nature ? Un rapport au savoir, voire à un savoir-être, semble guider la conduite de votre œuvre.

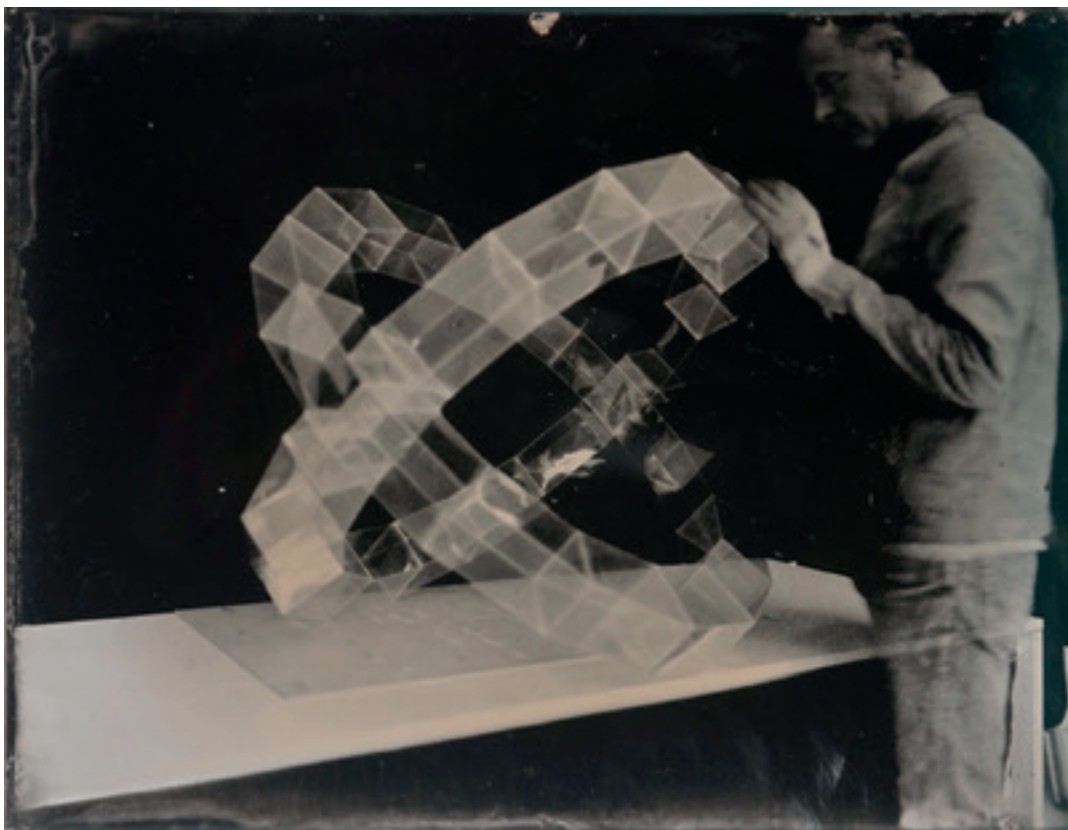
LM En effet, lors de la découverte d'un lieu, comme le site de Crazannes, je m'interroge sur les raisons de l'envoûtement qu'elle

induit chez moi. Le goût de sa connaissance vient d'une volonté de se découvrir, de comprendre et d'alimenter ainsi le travail. Au début, lors de la réalisation des *Petites Machines littorales*, je venais de découvrir un coin de côte avec des architectures précaires au bord de l'eau. J'avais le désir de l'habiter, de me l'approprier, ce qui passe chez moi par des moyens créatifs.

TL Dans ce cadre, quelle est la part du renversement du statut de l'un et de l'autre, du trouble de leurs qualités propres, matérielles notamment ?

LM C'est une rêverie, mais depuis le début, je m'essaye à tous ces médiums pour que l'image absorbe les qualités du paysage, qu'elle les incarne vraiment. Pour moi, il n'y a pas qu'un médium photographique, mais plusieurs et chacun d'entre eux induit un rapport au paysage, à sa transcription, de nouvelles matières et des façons d'incarner.

TL Dans plusieurs séries récentes, un déplacement a lieu du paysage vers l'espace de l'atelier, avec notamment des mises en scène de votre propre corps. Dans *Translucent Mould of Me* (2013) et *Somnium* (2014), la dimension dessinée me paraît plus affirmée, comme dessin s'apparentant au geste, vecteur d'un espace plus mouvant, par opposition à l'achèvement d'une



Somnium. 2014, ambrotype, 30 x 20 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.

représentation. L'atelier est aussi l'espace d'une certaine intériorité. Aviez-vous la volonté de rester en deçà de figures fixées, comme dans le temps du rêve ?

LM | Ce sont des tentatives d'exister dans le dessin, déjà présentes vis-à-vis du paysage dans *Wind Traps*. Dans ces séries récentes, cela se rejoue dans l'atelier avec des références explicites au monde du dessin, comme celle au mazzocchio d'Uccello. Dans *Somnium*, l'espace et l'objet peuvent paraître plus indéterminés, de

même que l'autoportrait subit une forme d'effacement, mais la dimension rêveuse se trouvait déjà dans mes travaux antérieurs. La rêverie peut être d'une grande précision dans sa capacité à laisser advenir et se rencontrer les images. Je l'entends au sens de Bachelard : la rêverie possède une dimension active, à la croisée de jaillements d'images dans l'architecture, le paysage, la littérature. On y est soi-même extrêmement présent et vigilant quant au rapport à soi et au monde alentour. ■

LAURENT MILLET EN QUELQUES DATES

Né en 1968 à Roanne. Vit et travaille à Rochefort
Représenté par La Galerie Particulière, Paris

Sélection d'expositions personnelles et de publications depuis 2001 :

- 2001 • *Cabanes*, Rencontres photographiques de Lectoure
- 2005 • *Les Tempestaires, Les Monolithes*, galerie Camera Obscura, Paris
 - *Les Monolithes, Les Zoziros*, Robert Mann Gallery, New York
 - Hôtel des Arts, Toulon (catalogue)
- 2009 • *Les Tempestaires*, prix Découverte, Rencontres photographiques d'Arles
- 2010 • *The Last Days of Immanuel Kant*, Robert Mann Gallery, New York
- 2011 • *Déconstruction*, Moulin du Roc, Rencontres photographiques, Niort
- 2012 • *Je croyais voir un piège*, musée de la Chasse et de la Nature, Paris
- 2014 • *Les Enfantillages pittoresques*, musée des Beaux-Arts d'Angers
 - *Somnium*, La Galerie Particulière, Paris
 - Publication de l'ouvrage *Les Enfantillages pittoresques*, Filigranes Éditions, récompensé par le prix Nadar Gens d'images 2014

