

Ghislain Trotin

**Série photographique sur les anciennes mines des montagnes de Triano<sup>1</sup>, réalisée en *Light painting*. Synthèse d'intention.**

L'histoire de ce projet photographique s'inscrit dans la lignée historique des différentes missions photographiques ayant été réalisées à ce jour<sup>2</sup> et doit son existence à une rencontre visuelle, indépendamment des aides précieuses reçues<sup>3</sup> sur le terrain. Lors de mon premier séjour au Pays Basque Espagnol, je fis la découverte, au Museo de la Minería de Gallarta, d'une ancienne photographie – anonyme et non datée – tirée du livre de Eneko Pérez Goikoetxea, *Minería del hierro en los montes de Triano y Galdames*, s'intitulant *Interior de una galería subterránea*. Elle y présente des mineurs posant dans une galerie d'exploitation souterraine. Détail remarquable, la lumière présente, produite par des torches, dessine sur la partie gauche de l'image une traînée lumineuse dans l'obscurité.



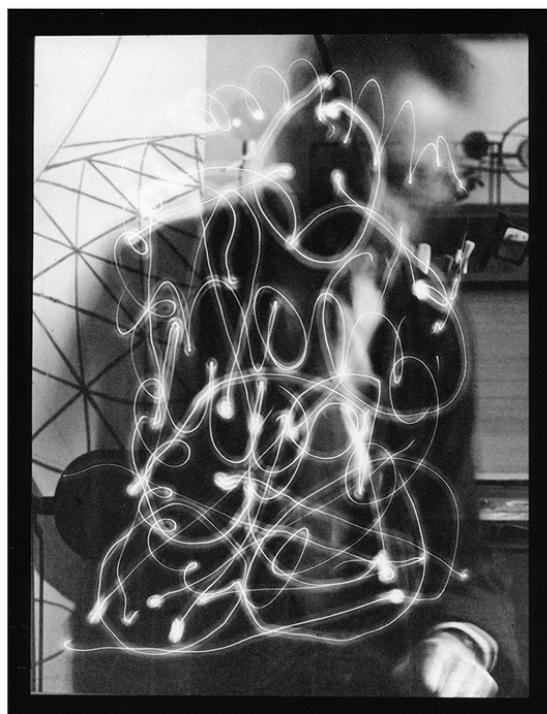
Anonyme, *Intérieur d'une galerie souterraine*, (date et lieu inconnus).

<sup>1</sup> Et zones côtières périphériques.

<sup>2</sup> Citons quelques unes des plus célèbres : la *Mission Héliographique* de 1851, les travaux des photographes français Maxime du Camp (1822-1894) en Orient, ceux de Charles Marville à Paris, les « Archives de la planète » mises en œuvre par Albert Khan et ses collaborateurs, les travaux de la FSA aux Etats-Unis, ceux de la DATAR, etc. Pour plus de détails, je vous renvoie au dossier déjà remis en 2014.

<sup>3</sup> Je tiens, à ce sujet, à remercier chaleureusement Izarne Elgezabal, Javier Elgezabal, ainsi que Jose Antonio Quintana.

Cette photographie qui aurait pu paraître anodine retint alors mon attention grâce à ce petit détail plastique, et marqua de son sceau l'esthétique à venir de ma série photographique. Cette imprégnation lumineuse créée par un mouvement de bras de l'homme parvint à convoquer de mon *musée imaginaire*<sup>4</sup> les “dessins lumineux” – technique photographique appelée communément, depuis lors, *Light painting*, signifiant littéralement « peinture de lumière »<sup>5</sup> – du peintre, photographe et réalisateur Man Ray<sup>6</sup> (1890-1976), ainsi que ceux réalisées par le peintre espagnol Pablo Picasso<sup>7</sup> (1881-1973), que j'avais pu admirer quelques années auparavant.



Man Ray, *Space Writing (Self-portrait)*, 1935, tirage argentique, 8,1 x 5,81 cm, collection of Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine.

<sup>4</sup> Cf. André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1947.

<sup>5</sup> Les premiers à avoir utilisé une technique d'inscription lumineuse pour rendre compte du mouvement furent le médecin et physiologiste Étienne Jules Marey (1830-1904), célèbre inventeur de la chronophotographie, et son assistant Georges Demenÿ (1850-1917) qui, au cours des années 1888-1889, développa en compagnie du chirurgien Édouard Quénét – reprenant les travaux de Marey – une technique basée sur l'enregistrement graphique des dérèglements pathologiques de la marche reposant sur l'emploi de lampes électriques à incandescence directement fixées aux articulations du patient.

<sup>6</sup> Man Ray utilisa la technique du *light painting* avec deux œuvres de 1935, respectivement intitulées *Space writing* et *A man with moving light*. Cf. iconographie *supra*.

<sup>7</sup> Pablo Picasso réalisa de nombreux dessins « photo-luminescents » grâce à sa rencontre, en 1949, avec le photographe Albanais Gjon Mili (1904-1984), qui lors de séances de prises de vues, dans le sud de la France pour le compte du magazine Life, lui appris les bases du *Light painting*. Cf. iconographie *infra*.



Gjon Mili, *Picasso*, 1949, light drawing, *Life*.

Le travail photographique présenté prend sa source et joue avec le néologisme *photographie* qui, rappelons-le, est formé du préfixe « photo », tiré du grec *photos* signifiant lumière et du suffixe « graphie », *graphein* renvoyant à écriture, donnant littéralement « écriture de lumière ». Il s’agissait de revenir aux fondamentaux, à ce qui constitue l’essence même de la photographie, *redonner* à voir et *remettre* en lumière à la fois le processus photographique en terme d’*imprégnation*<sup>8</sup> lumineuse, et les vestiges industriels miniers menacés par une nature reprenant ses droits, par la pression urbanistique et les reconversions économiques contemporaines. Travail sur *la mémoire des ruines* et des vestiges du passé minier<sup>9</sup> de cette zone géographique était un impératif qui accompagnait le désir de modifier la

<sup>8</sup> Nous reprenons ici à bon compte les réflexions du philosophe Henri Van Lier qui, pour parler de l’empreinte photographique à distance, écrit : « les photons qui *imprègnent* la pellicule sensible proviennent de sources lumineuses [...] distant de l’appareil [...] ». Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, *Les Cahiers de la Photographie*, 1983, p. 5. Effectivement en photographie, il n’y a pas d’action mécanique directe de l’imprégnant sur le corps empreint, mais juste un transfert d’énergie entre trois éléments distants : l’imprégnant qui n’est autre que le référent, le flux photonique – particules élémentaires – quantas d’énergie – émis ou réfléchi par l’imprégnant et la surface sensible destinée à en être imprégnée. Tout ici est affaire de distance, aucun contact physique réel entre le référent et l’image finale.

<sup>9</sup> Nous pourrions préciser que notre travail de collecte photographique en Espagne s’inscrit dans une continuité historique transfrontalière, puisque la notion de monument historique prend pleinement son sens au cours de la Révolution française, à l’origine de ruines considérables dans tout le pays. C’est de ces ruines et de la nécessité de constituer une mémoire nationale, qui garantie la liberté de penser, que des passionnés et des érudits ont forgé l’idée de patrimoine. C’est en 1830, sous la monarchie de Juillet et le règne de Louis-Philippe, qui cherche sa

perception portée sur ces sites industriels délaissés. Une liaison pourrait-être établit en ce sens avec le travail du photographe français Eugène Atget (1857-1927), car comme le souligne Guillaume le Gall, dans son texte « l'œil de l'archéologue : Eugène Atget et les formes de la vieille ville »<sup>10</sup>, l'ambition de collecter des représentations d'un lieu et de transformer des objets en documents n'est donc pas un geste original<sup>11</sup>. Ce qu'il l'est plus en revanche, là est sans doute une des nouveautés du regard d'Atget, c'est de faire « entrer dans son catalogue des objets apparemment dénués de toute valeur patrimoniale. [...] Quand Atget photographie un immeuble dont la “valeur historique” n'est pas établie à l'époque, il représente cette architecture comme un monument »<sup>12</sup>. Il me fallait, à l'instar de la démarche d'Atget, transformer l'image de ces sites miniers en usant de stratagèmes plastiques. Dans un premier temps, il était indispensable de sortir ces lieux de “l'anonymat”, en leur conférant une forte “personnalité esthétique”. La nécessité fut de les extraire de la végétation envahissante ainsi que de la trame urbaine chaotique. L'écriture plastique liée au light painting se révéla en parfaite adéquation avec cette entreprise. Plonger ces architectures minières dans le noir – la nuit aidant – pour ensuite venir, à l'aide de faisceaux lumineux, les révéler en les habillant de lumière. Ce mouvement alla de pair avec la volonté d'amener le spectateur à marquer un temps d'arrêt, l'invitant à prendre en compte l'existence de ces sites. La photographie est alors fort utile car elle permet de délocaliser des lieux, de présenter des réalités hors de leur contexte d'origine. Walter Benjamin écrivit à ce sujet, « la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. Sous forme de photographie [...] elle permet surtout de rapprocher l'œuvre du

---

légitimité en célébrant les gloires du passé, qu'est créé le 21 octobre le premier poste d'inspecteur des Monuments historiques. L'homme politique et écrivain Ludovic Vitet (1802-1873), s'intéressant à l'Archéologie, est choisi pour mener à bien cette mission. À la suite d'une première tournée des départements de France, il décrit sa mission au roi en ces termes : « Constater l'existence et faire la description critique de tous les édifices du royaume qui, soit par leur date, soit par le caractère de leur architecture, soit par les événements dont ils furent les témoins, méritent l'attention de l'archéologue, de l'artiste, de l'historien, tel est le premier but des fonctions qui me sont confiées ; en second lieu, je dois veiller à la conservation de ces édifices en indiquant au gouvernement et aux autorités locales les moyens soit de prévenir, soit d'arrêter leur dégradation ». Cf. Ministères d'État, *Notes, circulaires et rapport sur la conservation des Monuments historiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1862, p. 29, in Anne de Mondenard, *La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Centre des monuments nationaux / Monum, Éditions du patrimoine, 2002. pp. 17-18. L'écrivain, historien et archéologue Prosper Mérimée (1803-1870) succédera à Vitet le 27 mai 1834 et déployera une énergie considérable pour exercer ses fonctions, au point que, de nos jours encore, il incarne à lui seul cette idée de sauvegarde du patrimoine.

<sup>10</sup> Guillaume Le Gall, « L'œil de l'archéologue : Eugène Atget et les formes de la vieille ville », in *Eugène Atget, Paris*, catalogue de l'exposition, 18 avril - 29 juillet 2012, Paris, Musée Carnavalet-Histoire de Paris / Gallimard, 2012, p. 16.

<sup>11</sup> « En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité, elle consiste à produire de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut ». In Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

<sup>12</sup> Guillaume Le Gall, « L'œil de l'archéologue : Eugène Atget et les formes de la vieille ville », *op. cit.*, p. 24.

récepteur. La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre la place dans le studio d'un amateur [...] »<sup>13</sup>. « La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace [...]. Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie »<sup>14</sup>. Méthode quasi-magique et extrêmement efficace qui oblige le regard à se porter sur ce qui lui est présenté. Ici l'observateur n'est pas contraint de se déplacer sur les sites, ils viennent eux-mêmes à sa rencontre !

L'enjeu ne s'arrêta pas là car ce face à face provoqué devait aussi conduire, pour que la rencontre fût effective, chaque individu à convoquer son histoire individuelle ou collective, en liaison avec ces lieux. Contraindre le spectateur à porter son regard sur ce qui lui est présenté ne pouvait donc suffire, il fallait une étincelle, un élément déclencheur qui puisse activer sa mémoire. La plastique créée par le light painting fut à cet égard judicieuse. L'obscurité mise en scène entre en relation avec la couleur des minerais de fer et les ténèbres des galeries souterraines jadis exploitées, permettant de créer au sein des images de fortes dynamiques entre la représentation de ce qui se dévoile à la lumière et ce qui se laisse désirer par l'occultation, relevant d'autres réalités moins palpables mais toutes aussi présentes psychiquement. Nous pourrions, de ce point de vue, mettre en relation l'obscurité<sup>15</sup> avec *l'esthétique du vide*. Par vide, il convient d'entendre non pas « un rien physique une absence de toute matière, mais un intervalle ouvert, une vacuité, c'est-à-dire un espace de disponibilités »<sup>16</sup>, de projections oniriques, mémorielles. Des espaces de liberté offerts, où l'esprit peut se mouvoir librement accédant, par là même, à la couleur des songes, des souvenirs...

Nous espérons que cette mission photographique pourra participer à une reformation de la mémoire collective et du sentiment d'appartenance des habitants de cette région, surmontant la perception d'une image urbaine fragmentée émanant de la césure entre deux zones, l'une rurale à faible densité, située sur les monts, l'autre, dans la vallée, urbaine et fortement peuplée. Souhaitons également qu'elle soit un facteur décisif à une prise de conscience de la valeur patrimoniale de ces sites miniers très menacés, de la part des décideurs locaux et de la population, afin d'engager sauvegarde et mise en valeur.

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (Version de 1939), Paris, Gallimard, « Folio Plus Philosophie », 2008, p. 14.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, traduction française, « Le collectionneur », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1993, p. 223-224.

<sup>15</sup> Rappelons-nous des moments où, enfant, nous éteignions la lumière et entrions dans un monde étrange fait de rêves, de cauchemars, d'images oniriques.

<sup>16</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2009, p. 1387.