



ALLER VOIR

Melina Makhlouf

Mémoire de DNSEP

Option design graphique

ISDAT Toulouse

2021-2022

ALLER VOIR

7

Sortir de l'atelier

13

"I can't wait to start -interviewing -
investigating - photographing - publishing !"

L'Amérique de Ludovic Balland

Voyage

Les couilles en bronze d'un acteur

43

"Je vais te raconter"

L'étudiant chez le professeur

L'Afrique de Hammer

La dimension autobiographique

83

"Pour une mémoire populaire"

Une comédie humaine

La rue contre le mépris

98

Ressources

Remerciements

Sortir de l'atelier

Ce texte tente d'analyser, d'observer une attitude et une démarche d'action singulière du designer graphique. Celle d'aller voir, de partir sur le terrain dans une volonté de production documentaire, en allant chercher la matière là où elle l'intéresse plutôt que de l'attendre. Je voudrais parler de ces livres produits par des graphistes qui étendent leur champ d'activité dans un but de rencontre avec l'autre, et je vais tenter d'observer ce que ces expériences, (qui se traduisent sous des formes diverses), peuvent apporter, et quels sont les moyens d'en rendre compte à travers la forme éditoriale.

Ordinairement, un graphiste peut avoir utilisé à faire des recherches, à rencontrer les artistes pour qui il réalisera une monographie, ou fouiller les archives d'une bibliothèque pour récupérer des informations relatives à son sujet. Je tournerai plutôt ma recherche sur la ou les manières de documenter un réel vivant, qui induit une récupération de matières auprès de personnes vivantes.

Il me paraît important de définir ce que j'entends par documentaire. Ce terme est un vrai casse-tête, tant il peut regrouper des éléments différents, ainsi on pourrait affirmer que, tout ce qui n'est pas fiction relèverait du documentaire. Cette évidence est une simplification. En effet, une œuvre de fiction a besoin du réel pour être appréhendée, pour qu'on y croie

et qu'on y adhère, et à l'inverse, filmer le réel, ou le décrire, ce n'est pas donner du réel à voir mais donner à voir une représentation du réel. C'est également un mot qu'on utilise pour qualifier un genre cinématographique, ou photographique, mais qu'on peine à donner à un ouvrage bien qu'il puisse en adopter la forme. J'emploierai donc le terme de documentaire pour qualifier des ouvrages créés avec un contexte, des formes et des conditions spécifiques qui prétendent nous renseigner sur la vraisemblabilité d'une représentation et dont la volonté est de faire *preuve du réel*.

Un documentaire a pour ambition de transformer nos propres représentations et d'approfondir notre connaissance du monde et des humains qui le peuplent. À travers quelques livres, nous verrons comment des designers graphiques se sont donné une telle ambition.

" C'est dans l'œuvre que l'homme trouve son abri et sa place."

Michel Foucault, 1973

De manière générale, le graphiste tend plutôt à l'effacement de son identité, il exprime son style, de par ses choix formels, esthétiques, mais reste en arrière plan lorsqu'il réalise un travail éditorial, il est ainsi rare de le voir prendre la parole dans un livre qu'il dessine pour un autre. Il se doit de réaliser la forme qui servira le propos de son livre mais ne l'écrit pas directement. Cependant, dans la pratique du graphiste documentaire, il est étonnement possible de le voir, à la manière d'un sociologue, écrire son processus et même parfois, s'adresser à ses lecteurs en utilisant la première personne.

Quoi qu'il en soit, et comme dans tout travail documentaire, le désir d'objectivité et de neutralité est un mythe, une impossibilité. Raconter le réel contraint

toujours celui qui dirige, à transmettre sa propre représentation du monde qui, par nature, sera biaisée. Chacun évoque une façon d'éprouver le réel complexe, fragile, et lié intimement à son être profond. Cette impossibilité de neutralité, c'est le sujet du livre *Le style documentaire*, [Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula. 2001] de l'historien de la photographie Olivier Lugon. Dans cet ouvrage, totalement consacré à ce qu'il nomme le *style documentaire*, il part du postulat simple que malgré la volonté documentaire, un photographe n'est jamais neutre.

Alors que ce livre tente d'analyser techniquement ce qui fait le style documentaire dans la photographie, c'est à dire : la netteté, la vue frontale, le travail en série... Je pense que cette analyse est transposable du photographe au graphiste et qu'il y a une manière d'écrire, de mettre en page le texte et les images dans l'idée de *faire documentaire*. Lugon désigne le documentaire comme étant toujours ambiguë, pris entre la volonté de laisser les choses "telles qu'elles se présentent" et la signature affirmée de l'artiste.

L'attitude ou l'approche documentaire est caractérisée par ce même critère de montrer les choses comme elles sont et par une volonté d'accepter le monde tel qu'il est. Il existe donc bien une manière de *faire documentaire*, indissociable du style que l'on va donner à celui-ci.

La question d'objectivité, de rendre compte du réel ne sera donc pas l'objet de mon mémoire, étant donné que cette question a été traitée dans de nombreux ouvrages, abordant le documentaire dans un sens global. Si nous partons du postulat que la neutralité est bien une illusion, alors l'auteur nous transmet sa propre vision, son propre regard sur le sujet. De par

son positionnement dans le livre, il peut choisir la place qu'il décide de prendre. Est-il présent, central, ou alors plus reculé ? Sa démarche est-elle au cœur du livre ou passe-t-elle en second plan ? Nous écrit-il son propre ressenti ? Et enfin, existe-t-il une justesse dans la manière de faire documentaire ?

Je vais tenter d'observer quels types de position et de relation peut adopter le designer graphique face à son sujet, et vais chercher à voir s'il existe une manière de travailler le documentaire qui ne soit ni la plus objective, ni la plus vraie, mais plutôt celle que je considère la plus " juste " possible.

Photographie de droite : Ludovic Balland

**"I can't wait to start
interviewing - investigating -
photographing - publishing!"**



L'Amérique de Ludovic Balland

De prime abord, le livre *American Readers at Home* [Ludovic Balland, chez Scheidegger & Spiess. 2020] regroupe toutes les qualités attendues de travail documentaire fait par un graphiste. Il a cette attitude d'y aller, de sortir de l'atelier pour aller chercher sa matière. Le graphiste et photographe L. Balland est parti durant 3 mois parcourir les États-Unis à la rencontre des habitants afin d'apprendre leur manière de lire la presse écrite nationale, plus précisément pendant la campagne présidentielle de 2016. *Americans Readers at Home* se présente comme une somme de presque 2 kilos et de 548 pages, de format journal 48×33 cm. Avant de commencer son introduction, il prend une page entière pour écrire en très gros ce texte, à la manière d'un manifeste, où il décrit sa démarche et ce qu'il va rechercher dans ce voyage.

" landing in N.Y, I'm exciting, I can't wait to start interviewing-investigating-
photographing-
publishing !
Office and living in Brooklyn :
meeting-talking-calling-walking around the block-meeting the journalists-

driving away-new city-staying one week only-
buying the newspaper-preparing interviews-asking-watching-getting nervous-
not knowing-not yet-ephemeral stories-looking for interviewee-
everyday an interview-
everyday meeting a new person

l'm looking for-looking out-your memories of the news-and buying daily the newspaper. again
and driving-driving-driving-sleeping in motels-turning the TV on-the radio-
rhythm-music-permanent moving-words-words-just words- voices- single voices

listening- following-forgetting-freeways-freemind

losing scale

fuel-copy-fake-fuck-news-copy-real

mixing-losing connection

getting out.

continuing driving- editing- publishing- going west.

L. Balland va donc *rencontrer-interviewer-photographier-investiguer* ... à deux reprises, il utilise également les termes " editing-publishing ". Ici, Balland rappelle la spécificité de son travail de graphiste et la finalité de son projet qui sera la publication d'un livre. Il n'est pas journaliste, ni sociologue, ni ethnologue, bien qu'il en emprunte les méthodes. Aller sur place lui servira donc à récolter la matière, à photographier, à réaliser des entretiens, qui l'aideront à éditer et publier son livre. L'aspect documentaire semble ici être la clé de son œuvre et il le dit lui même, son but est de dresser un portrait de l'Amérique contemporaine, par le biais du rapport des américains aux médias. La volonté documentaire est soulignée par le fait qu'il réalise des photographies en plus des entretiens. Dans ce travail, Balland décide de partager sa méthode de travail à ses lecteurs et utilise le " je ".

landing in NYC—I'm excited—I can't wait to start
interviewing—investigating—photographing—
publishing!

office and living in Brooklyn:
meeting—talking—calling—walking around
the block—meeting the journalists

driving away—new city—staying one
week—only.

buying the newspaper—preparing interviews
asking—watching—getting nervous

Not knowing—not yet
emepheral stories—looking for interviewee
every day an interview
every day meeting a new person

I'm looking for—looking out—your memories of
the news—and buying daily the newspaper. again

and driving—driving—driving—sleeping in
motels—turning the TV on—the radio—
rhythm—music—permanent moving
words—words—just words—voices—single voices

listening
following—forgetting—freeways—freemind
losing scale
fuel—copy—fake—fuck—news
copy—real
mixing—losing connection

Voyage

Ce n'est pas la première fois que Balland utilise ces méthodes de travail. En 2016, il est en charge de la réalisation de l'ouvrage *30 ans à Paris* publié en 2015 à l'occasion des 30 ans du Centre Culturel Suisse de Paris. Le livre regroupe les témoignages de 30 artistes qui ont joué un rôle majeur dans le Centre Culturel. De base, le livre a déjà un aspect documentaire fort puisqu'il place les témoignages des artistes et leurs récits au centre du propos. Au-delà de réaliser la conception éditoriale du livre, Balland utilise son savoir-faire de photographe et dépasse le cadre de commande en intervenant directement dans la production de sa matière. Il réalise avec l'aide de Mathilde Agius, photographe suisse, un interlude de 133 pages de photographies en plein milieu du livre. Ils décident de partir en voyage pour aller à la rencontre des artistes concernés, et de les photographier chez eux ou dans leurs ateliers. En introduction, il écrit un texte page 223, intitulé *Voyage* qui décrit leur démarche. Voici un extrait :

" Ailleurs. Lorsque j'arrive à Paris le 19 février, par la gare de Lyon, le soleil ressurgit.[...]Paul Nizon est le premier portrait que Mathilde Agius et moi-même décidons de faire, dans la liste des trente artistes choisis par les directeurs du CCS. Il nous accueille chez lui. Cela fait maintenant vingt-neuf ans qu'il a lu pour la première fois ses textes au CCS. Un souvenir lointain. Son deux-pièces est sombre. Nous prenons des images de lui, avec et sans flash.[...]Ce voyage nous fait parcourir 28 850 kilomètres, de l'Europe aux Etats-Unis, pendant quatre mois. Trente ans à Paris, et ailleurs. "

Ailleurs. Lorsque j'arrive à Paris le 19 février, par la gare de Lyon, le soleil ressurgit. Il a plu pendant le voyage. Le temps qui sépare Bâle de Paris est de trois heures et le trajet d'une platitude exemplaire. En arrivant à la gare, les haut-parleurs annoncent une alerte à la bombe. Les passagers sont priés d'utiliser les sorties à l'arrière, celles du bout du quai. Ces sorties mènent le voyageur aux anciens passages souterrains de la gare qui conduisent directement au métro. C'est la première fois que je traverse la gare aussi rapidement. Paul Nizon est le premier portrait que Mathilde Agius et moi-même décidons de faire, dans la liste des trente artistes choisis par les directeurs du CCS.

Il nous accueille chez lui. Cela fait maintenant vingt-neuf ans qu'il a lu pour la première fois ses textes au Centre culturel suisse. Un souvenir lointain. Son deux-pièces est sombre. Il y a une petite terrasse dans la cour intérieure. Nous prenons des images de lui, avec et sans flash. Nous sommes dans son bureau qui fait aussi office de chambre à coucher. Le temps semble long et nous cherchons dans cet espace exigü un angle pour le capter. Mathilde lui tourne autour et lui demande de tenir cette radio mystérieuse et transparente, qui était posée à même le sol. Un prix décerné par France Culture. Paul Nizon ne se souvient plus de la date à laquelle il l'a reçu. Assis dans la première pièce, j'observe le divan qui est installé le long du mur. Je me dis, un court instant, que s'il acceptait de se coucher dessus, cela ferait une belle image. Et puis, décidé, il prend son manteau dans le placard et nous sortons marcher dans le quartier. Paul Nizon habite la rue le long de laquelle Jean Seberg, à bout de souffle, court après Jean-Paul Belmondo pour le voir tituber, puis mourir, allongé sur le pavé. Nous revenons chez Paul, parler et boire. Il se souvient de sa première apparition au Centre culturel suisse, en 1986, lorsqu'il a demandé à une femme de se dévêtir pendant qu'il lisait un de ses textes. Lui, assis, un whisky à la main, elle debout, face à lui. Tous les deux sur scène. La description de cette photo me marque. Dans sa mémoire, ce moment semble très précis. Je retrouve l'image dans les archives du Centre, et ce que j'en avais imaginé ressemble étonnamment à ce que je vois sur la photographie, reproduite page 47.

Un portrait est-il ce qui lie le photographe à son sujet? Exactement au moment où le regard de ce dernier croise le diaphragme de l'appareil, pendant le temps de l'exposition? Et si le portrait devenait une topographie de la personne, son relief? Une prise de vue à la fois de face et de profil, de près et de loin au même moment. Différentes échelles du corps, inscrites dans le même territoire. Et des prises de vues de ce territoire. De la terre, de la pierre, de la route, du tarmac et des floques,

Avec ce lézard sur ce caillou, à la page 262, qui semble attendre au même moment, le temps d'un 250^e de seconde, que je déclenche l'obturateur pour disparaître dans le gris.

Ce voyage nous fait parcourir 28 850 kilomètres, de l'Europe aux États-Unis. Toujours ailleurs. Cette chasse se transforme en un voyage extraordinaire où les lieux s'organisent et s'agencent les uns à la suite des autres, de façon chronologique dans le livre, avec des coupures dans la réalité. Pendant quatre mois, il écrit dans notre mémoire et dans le livre un monde imaginaire où la proximité de ces lieux transforme leurs frontières. Et si New York était au milieu du désert? Et si Bruxelles était à Paris? Et si le tarmac de l'aéroport d'Athènes était en réalité le prolongement d'un musée antique? Ce voyage dessine une nouvelle carte, où les distances qui séparent deux personnes sont physiques et où le portrait devient une ponctuation pour transiter vers un nouvel endroit.

Lorsque j'arrive à New York, je n'ai pas de rendez-vous avec Robert Frank. Au téléphone, il ne comprend pas la raison de ma venue, ni la raison de ce travail, ni la nécessité du portrait. Un ami l'a aperçu dans la rue, pas loin de chez lui, à Greenwich. Son numéro est dans l'annuaire téléphonique, son adresse aussi.

Lorsque je rencontre Robert Frank, il est assis au coin de la rue devant sa maison, en train de discuter avec un passant. Je lui apporte un café. Il me propose de m'asseoir à côté de lui. Nous regardons la rue. Nous parlons, des phrases courtes. Il ne se rappelle plus exactement son passage au Centre culturel suisse. Sa mémoire semble ailleurs, ou simplement dissociée du passé. Il parle de Zurich, de sa mère qui a vécu à Bâle. Il parle de son besoin de partir et de quitter la Suisse à l'époque. Il est le premier à avoir écrit avec la photographie. Le premier à utiliser la pellicule comme support non seulement sensible à la lumière, mais aussi sensible aux lignes de sa main. Il ouvre une grande porte verte métallique et me fait entrer dans son atelier, sa cave. Tout à coup, sa femme June surgit. Elle a l'allure d'un soleil. Il me propose de m'occuper de sa maison, dans laquelle nous sommes assis, pendant l'été. June disparaît. Je fais un dernier portrait de lui et déclenche au moment où il tourne la tête. Je n'ai plus de possibilité de faire des images. Il me dit de partir et de revenir le lendemain. Mathilde arrive à New York trois jours plus tard. Elle le rencontre et réalise un magnifique portrait. C'est le seul moment du voyage où nous ne sommes pas ensemble pour faire nos images. Étonnamment, ma photographie est de profil et celle de Mathilde de face.

Trente ans à Paris, et ailleurs. Le livre est l'unique objet capable de contenir et d'écrire la trace d'un tel écart temporel et

d'une telle distance parcourue. Dans une épaisseur de 3,3 centimètres, une superficie de 28 mètres carrés pour un total de 412 pages, le lecteur de ce même livre découvre, entre autres, un public observant les moindres productions réalisées pour le Centre culturel suisse et ce même public qui deviendra, vingt ans plus tard, à la page 198, le sujet de la pièce. Le lecteur devient lui-même explorateur de l'archive et parcourt avec nous ce monde extraordinaire, sans frontières pendant presque 30 000 kilomètres, ici, aujourd'hui, dans ce livre.

Ludovic Balland

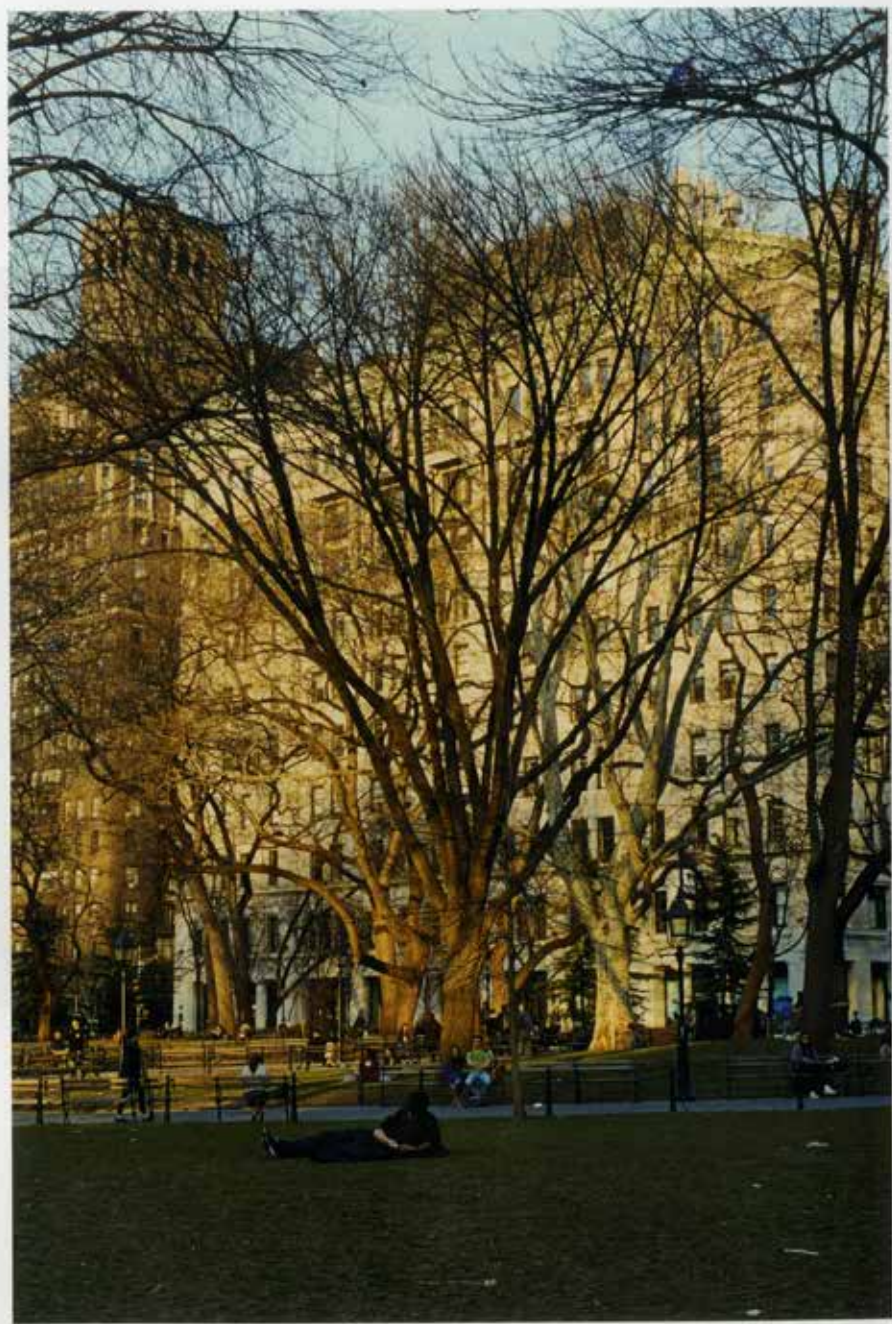
133 pages donc, de portraits mêlés à des photographies de paysages qui rappellent le dispositif de voyage mis en place par les deux photographes, avec en légende les lieux où celles-ci ont été réalisées.

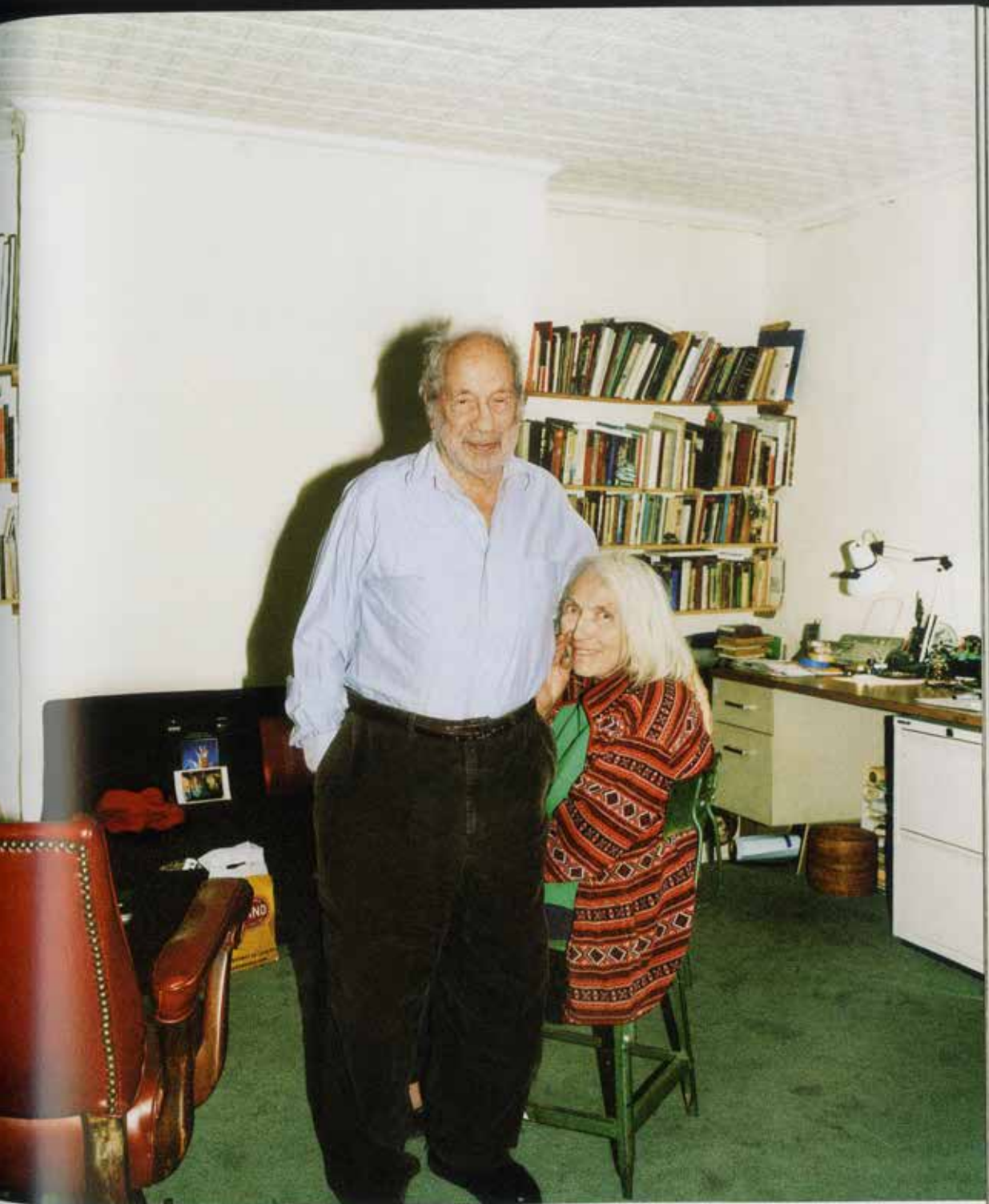
Un point m'interpelle dans ce travail. Sur le site internet de Balland, il explique le projet en disant : *Ludovic Balland a invité Mathilde Agius à photographier les portraits, tandis qu'il s'est concentré davantage sur les images de contexte et de parcours. En les documentant dans le contexte d'un voyage, les images du livre créent une sorte de monde imaginaire dans lequel il n'y a plus de frontière et dans lequel le lecteur peut ressentir une proximité physique avec les gens.*

Balland s'est donc concentré sur les paysages mais n'a pas réalisé les portraits des artistes. C'est Mathilde Agius qui s'en est chargée, contrairement à ce qu'il laisse supposer dans son texte où il raconte en détails comment il a photographié Paul Nixon et qui laisse donc penser aux lecteurs que c'est lui qui a réalisé les portraits. Il apparaît lui-même photographié dans son livre, page 329 où il se met en scène posant et serrant la main à un artiste, appareil photo en bandoulière, visage tourné face à l'objectif.

À deux reprises alors, et pour deux projets très différents, Balland utilise une technique similaire, celle d'aller voir, et de produire de la matière (ici photographique). Mais en plus de cela, il partage sa méthode, romancée, poétisée. Il écrit un long texte et utilise à nouveau le "je" pour expliquer le dispositif de création de ses images alors qu'il a essentiellement réalisé les photos de paysages, et qu'il s'agit d'un travail en duo, avec une partenaire qui était aussi du voyage. Par ailleurs, en apparaissant dans le livre, Balland fait plus que rappeler son dispositif, il veut montrer aux







lecteurs que c'est bien lui qui a réalisé le projet et qui est parti à la rencontre des artistes. Il exprime aussi, son manque de considération vis à vis de Mathilde Agius, sa collaboratrice qui a réalisé la moitié des images, et qui, pourtant dans le livre ne prend pas la parole, et n'apparaît pas photographiée non plus.

Dans *American Readers*, on sent bien la présence de Balland au fil de la lecture. Bien que les textes ne soient pas toujours écrits par lui, ils servent toujours à ramener sa démarche au centre du projet, nous rappelant ainsi que son voyage en lui-même prend une place très importante dans le livre. Donner son regard sur l'Amérique contemporaine, oui, mais parler de son voyage, tout autant. Le livre commence par une préface écrite par Brice Matthieussand, écrivain et éditeur qui présente le travail de L. Balland et le sujet de son livre. Une préface de quatre pages qui semble faire l'éloge de son auteur, et de son dispositif qu'il détaille en début de texte :

"Entre septembre et décembre 2016, L. Balland a voyagé durant 13 000 kilomètres aux États-Unis pour interviewer des dizaines d'américains d'âges, d'origines et de milieux sociaux extrêmement différents, un narrateur, un chanteur de country, un journaliste, un avocat... Il les a questionnés sur leur relation aux médias en général, et particulièrement avec la presse écrite. Loin de se concentrer sur les événements marquants du moment, et de la campagne des élections présidentielles. Il posa à ses interlocuteurs une série de questions. Quand a été la première fois où l'information a eu un réel impact sur vous ? Selon vous, les médias ont-ils couvert les élections présidentielles correctement ? Vous arrive-t-il de rêver des événements en cours ? [...] Le trait de génie de Ludovic réside dans le fait que dans son travail, on voit un processus de questionnement démocratique, de placement, indépendant de leur statut social ou de leurs opinions, et toutes les personnes interviewées sont au même niveau aussi bien que le serait un documentaire photographique. Cette ouverture au monde des autres et de liberté de points de vue donne lieu à une question cruciale : dans une

zone de médias omnipotents, la démocratie américaine est-elle toujours une démocratie ? " [p.6]

A la suite de cette préface arrive la première photographie prise par Balland, une photo en noir et blanc d'un lecteur, de dos, dans un parc, puis Balland commence à écrire, une introduction sur deux pages :

" Je fais des livres. Je pense aux formes de la lettre, à la texture du papier, à la structure du texte et à l'inoubliable odeur de l'encre noire fraîche. Je développe des outils et des systèmes pour éditer, capturer, pour enregistrer. Je fabrique des nouvelles méthodes pour investiguer, pour chercher. [...] Ce livre est un livre de photos, ce livre est un journal, les deux formats partagent la même jaquette. C'est un livre dans un journal et un journal dans un livre. Une conversation. [...] Les photos ne sont pas les illustrations des interviews et vice-versa. Les deux formats se séparent. Le livre est la plateforme éditoriale qui réconcilie ces formats de lecture opposés. Les photos racontent leur propre histoire, leur propre narration, elles sont ma vision personnelle de l'Amérique, tandis que les interviews reflètent une partie de mon processus : parler aux gens et leur demander de me parler de leur consommation des médias. " [p.1]

À la manière de son manifeste d'introduction, Balland revient tout au long du livre, écrire des textes, comme des notes à lui-même ou des poèmes dans un carnet de voyage qu'il décide de partager à ses lecteurs. Ainsi, ce qu'il pensait être un mélange entre un livre de photographies et un journal se transforme au fil des pages en un essai biographique qui nous apprend, donc, le rapport personnel et intime qu'il entretient avec le livre, son rapport au voyage, aux hôtels, à la musique qu'il écoute, etc.

Pourquoi Balland ressent-il le besoin de dire ce qu'est son livre, *un mélange, un livre l'un dans l'autre*. Il parle de typographie, de colonnes, de grille, de sa manière de faire son livre. Il nous parle de son métier, il rappelle

points to either of them, and I think the media coverage of it is very similar. In the surgeon's lounge, Fox is always on, unless I'm in there, and I turn on CNN and wait until somebody complains. Disappointing, isn't it? But we're also in Texas.

How has the media been covering the health care policies of the two candidates, if at all?

Not really at all. I think a lot of physicians are anti-Hillary because of some of the health care work she did when Bill was in office. I think they felt like physician reimbursement would decline under her policies, which has happened anyway over the last decade. There's more patients to take care of and less health care dollars, even though the US spends a lot of health care dollars.

To a lot of Americans, [Obamacare] seems like socialized medicine.

What do you focus on as a transplant surgeon when you consume news?

I generally don't read very much transplant news. There's a lot of feel-good patient stories in transplant, but for me it's sort of the same thing over and over. My newest hobby is writing about psychoanalysis. I read a lot of psychoanalytic literature. The viewpoint has changed the way I look at the world a little bit.

When you read medical news, do you find that the reporting is, in general, accurate?

I think that's one of the reasons that I have a hard time reading medical news. I find that it's generally not accurate. Even though it needs to be simplified, I think it can still be accurate. I don't know if they get some of the information from the patients, so the exact medical facts are not exactly right—they just report it because that's how the patient said it. It's somewhat annoying, because I never want to mislead the public about how the transplant system works.

How do you think the media is covering access to health care, and the Affordable Care Act?

There have been more political articles about whether health care is a right or not, whether Obamacare is fair, and not necessarily the details of how our population can access Obamacare. I think there's still a fair number of people who could get Obamacare who don't have it. To a lot of Americans it seems like socialized medicine, which a lot of people in the United States are really against.

America is built on capitalistic ideology and so if someone has enough money to access any kind of health care they want, they don't think they should have to have the same health care as somebody else who would get health care from the government. I think what can happen in a system that has socialized medicine is that there can be sort of a two-tiered system: anybody who can pay for their own health care can go where they want to go and pay cash and get things faster.



Dr. Tiffany A. cites research saying that within ninety seconds of meeting someone we have already decided eleven things about that person.

que celui qui écrit est graphiste. Dans ce sens, il donne des clefs de compréhension et d'apprentissage sur la manière d'exercer le graphisme à des personnes qui ne seraient peut-être pas concernées par la chose. D'un autre, il justifie ses choix et rédige à l'intérieur de celui-ci une note d'intention de son projet, à des personnes qui, on peut le supposer, s'intéressent déjà au graphisme et ont déjà probablement les clefs pour appréhender l'œuvre dans sa globalité.

En dehors des retranscriptions des interviews qui nous donnent réellement des informations socio-historiques sur l'Amérique contemporaine, Balland lui, ne donne jamais directement son avis, il ne prend pas parti. Cependant, il n'est pas effacé dans son livre et écrit beaucoup de textes, mais ce sont soit des notes personnelles, autobiographiques, où il raconte ses journées, soit des textes qui racontent le contexte ou le dispositif mis en place à tel moment : *Je suis allé voir les étudiants, pour qu'ils m'expriment leur réaction au débat en un seul mot, et j'ai pris des portraits d'eux à ce moment là.* [p.151]

On voit également que les questions posées sont toujours les mêmes, on ne sent pas réellement de discussion avec les personnes interviewées. Les entretiens sont très condensées, et respectent une mise en page stricte qui rendent la lecture tendue et difficile, comme le serait un journal. Cela crée une distance entre les personnes qui livrent un récit plutôt intime, et la forme produite qui est, elle, assez froide et distanciée.

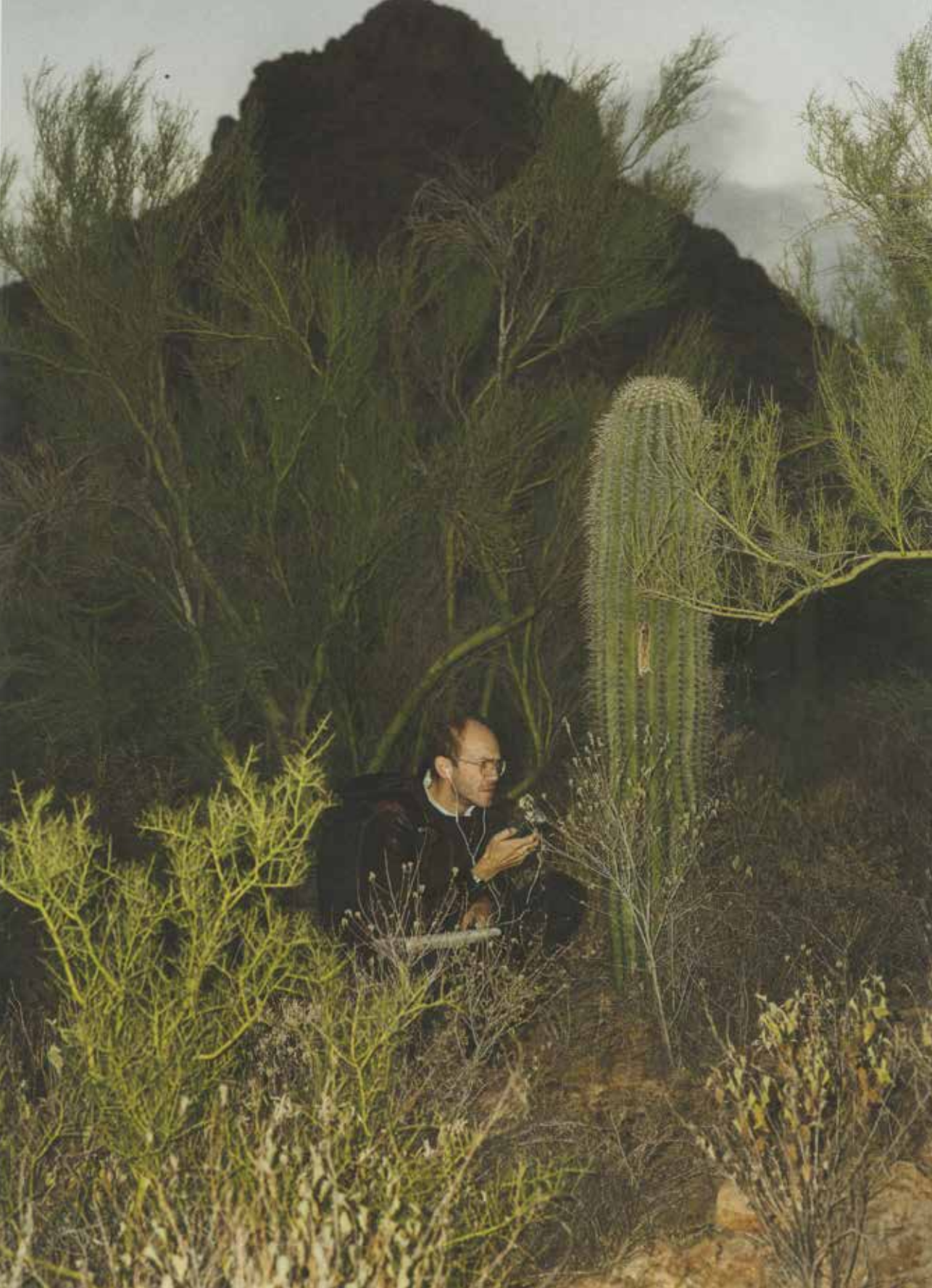
Sa vision de la société américaine est plus transmise par les photographies que par le texte, car il donne à voir les intérieurs des maisons, les meetings présidentiels, les pro-Trump et pro-Clinton en action. Il nous montre cette image de l'Amérique un peu cliché que l'on connaît déjà, surconsommatrice, grosses

maisons, grosses voitures, gros buildings... Il y a ici une vraie esthétisation du paysage américain, les images sont très travaillées, la réalité embellie.

Comme lors de son travail pour le CCS, Balland apparaît de nouveau photographié et se met en scène dans son propre livre, cette fois-ci à deux reprises. Une première fois, en plein milieu des pages de photographies. Il est ici en position de voyeur, caché, accroupi derrière un cactus, probablement en Arizona, appareil photo à la main, il se cache pour photographier. Cette position exprime quelque chose d'étrange, se cacher pour voir sans être vu, photographier de loin ne suppose pas une véritable rencontre avec les personnes, à l'opposée de sa photo dans le CCS qui paraît cette fois-ci forcée et peu naturelle.

On comprend indirectement que Balland n'est pas seul à travailler, quelqu'un d'autre l'a pris en photo. D'autres clichés pris sur la route sont réalisés depuis le côté passager. Il dit à nouveau dans un texte :

" J'ai été frappé par l'immensité de cet espace, cela a peut-être même affecté mes interactions avec les personnes que j'ai rencontrées. Tous les hôtels ont commencé à se ressembler au bout d'un moment. Les endroits où j'étais allé devenaient interchangeable dans ma tête. La vie sur la route est épuisante. J'ai parcouru en moyenne cent cinquante kilomètres par jour, c'est grossièrement 3 heures de route. Être sur la route a déformé ma notion du temps. Je me demandais souvent quel jour on était. J'ai commencé à perdre ma vision de la réalité. " [p.9]



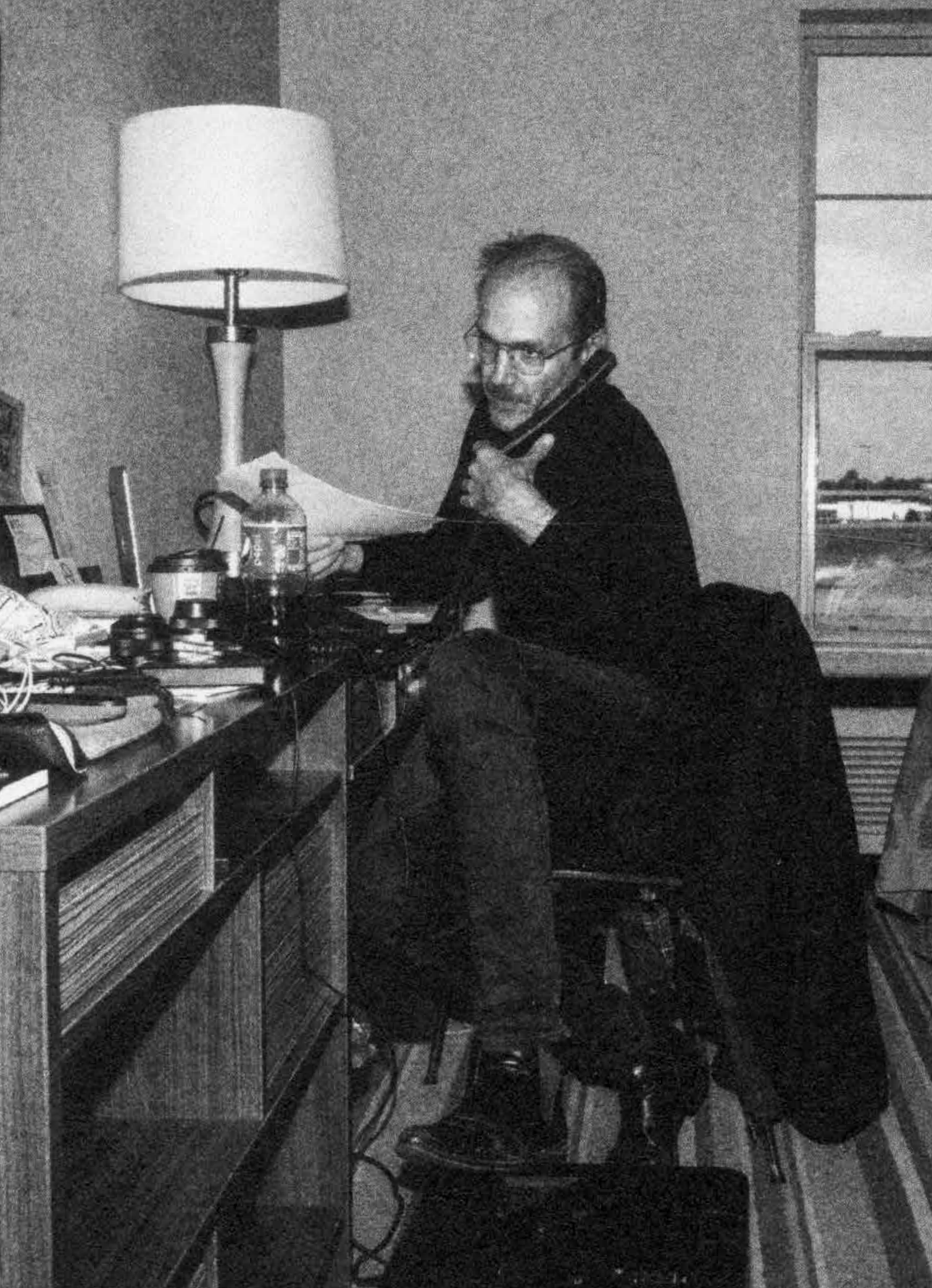




Il se dit épuisé par la route mais ce n'est pas lui qui conduit. Il est en équipe, le " road trip " a été longuement préparé à l'avance, (projet commandité par l'ambassade de Suisse) or, hormis dans les remerciements, il ne parle jamais de son équipe, avec qui il a vécu pendant 3 mois. Cela fait écho avec sa manière d'avoir réalisé " 30 ans à Paris ", où il ne parle pas des autres avec qui il travaille et avec qui il vit son périple. La deuxième fois, il apparaît à la fin de son livre, au-dessus de sa bio. Une nouvelle mise en scène le montrant sur son bureau, au travail, téléphonant dans un hôtel.

La manière de faire documentaire de Balland, qui, de premier abord me paraissait bienveillante semble poser problèmes sur certains points.

Je suis interpellée par cette manière de poser, de se mettre en scène dans son propre livre, chose qu'il semble faire de manière récurrente, et je me demande si, à travers ce qui m'apparaissait au départ comme une posture documentaire, Balland ne donnerait pas surtout à voir sa propre image, jouant le rôle de vedette de cinéma, œuvrant pour " le bien commun ". Cette manière d'être présent, d'écrire à la première personne, en utilisant ce style de récit personnel renvoie directement vers ce style de journalisme émergent des années 60 aux États-Unis, le *gonzo*.



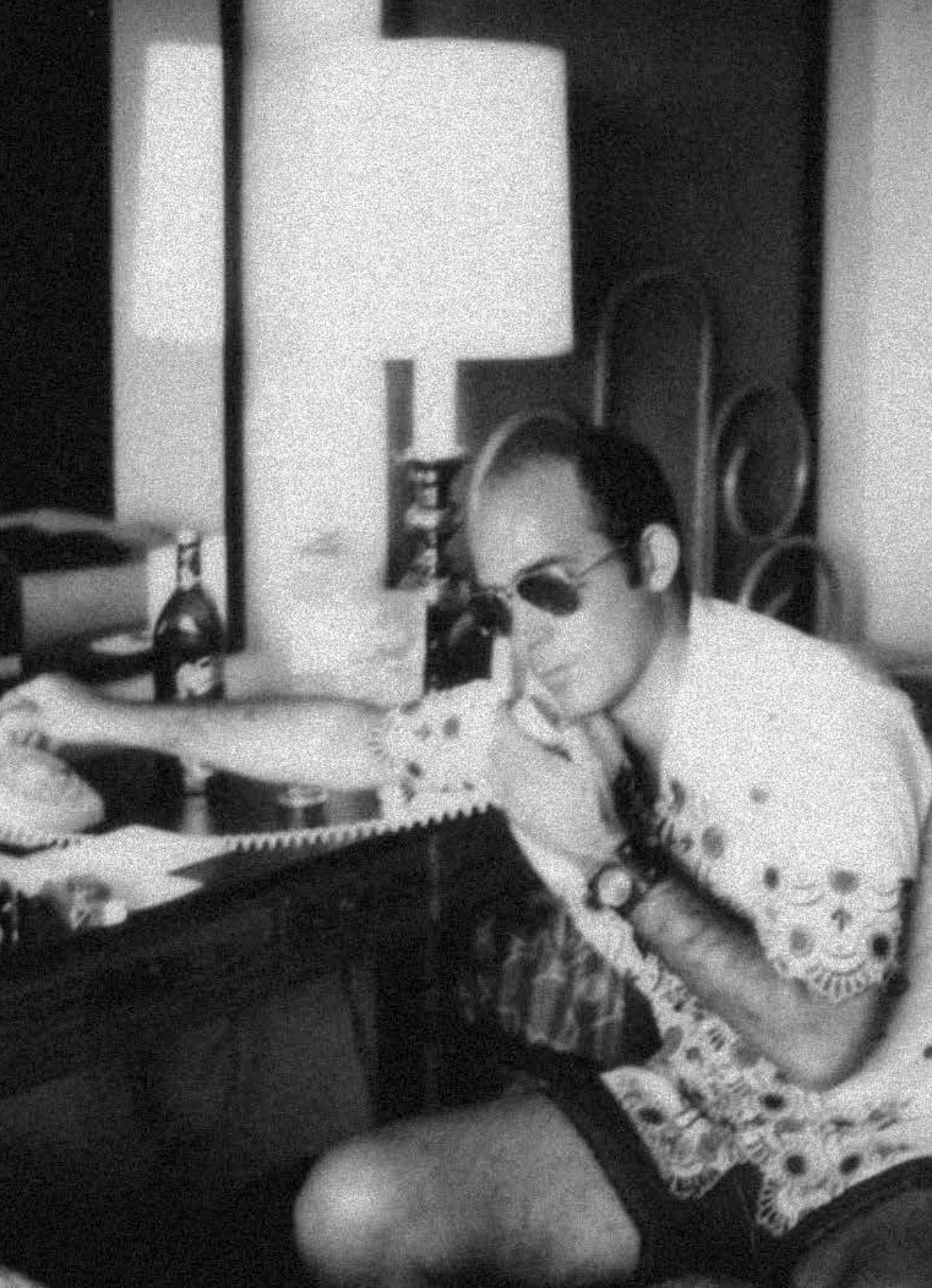


Photo p.33 : Ludovic Balland dans *American Readers*. ^[p.547]
Photo de gauche : Hunter S. Thompson à son bureau.

Les couilles en bronze d'un acteur

Le terme de *gonzo* est dans le vocabulaire commun plutôt associé à un sous-genre de pornographie qui en dérive directement, caractérisé par l'absence de scénario et une volonté de filmer le sexe de manière "brut" pour faire plus réaliste. Il peut également se caractériser par l'emploi de la caméra subjective, (point of view) qui consiste à voir l'action à travers les yeux de la personne, la plupart du temps masculin, qui s'adresse directement aux spectateurs via la caméra.



L'acteur Mike Angelo et l'actrice Jessie Volt sur le tournage du film «Gonzo, mode d'emploi», de John B. Root (2013)

Avant d'être un genre de pornographie, le journalisme gonzo, ou journalisme "ultra-subjectif" s'est popularisé dans les années 60, notamment grâce à Hunter S. Thompson dans ses ouvrages de bio-fiction qui découlaient directement de ses expériences personnelles, généralement sous l'emprise de drogues. Le gonzo est novateur pour l'époque, il se revendique en marge des médias traditionnels et en réaction

immédiate à l'excès d'objectivité demandé aux journalistes de l'époque. Dans cette pratique, le journaliste ne se met pas en arrière-plan, parfois même, devient membre à part entière du sujet qu'il observe. Il se "regarde regarder", et parle à la première personne de son expérience. Le gonzo est donc une attitude qui utilise l'investigation et surtout l'immersion comme moyen d'action premier. Là où le gonzo va encore plus loin, c'est qu'il a cette utopie de penser que cette approche subjective pourrait contenir plus de vérité que la simple tentative de relater les faits de manière objective.

Gonzo c'est l'affirmation que lorsqu'un journaliste prétend à l'objectivité, il trompe toujours le public d'une manière ou d'une autre. Concrètement, c'est avec l'immersion comme moyen d'action, qui suppose de s'immiscer dans la réalité des gens, que ce type de journalisme prétend se rapprocher le plus de la réalité.

Pour exemple, Hunter S. Thompson prétend qu'avant d'écrire son livre sur les *Hell's Angels*, [Hunter.S Thompson chez Random House, 1967] tous les articles à leur sujet ne se fondaient que sur des sources policières, personne ne leur avait jamais donné la parole directement. Thompson critiquait les articles rédigés par les journalistes "à charge ou à décharge" d'un parti, sans prendre en compte l'opinion de tous ces interlocuteurs. Il va alors faire plus que d'aller simplement les interviewer puisqu'il rejoindra la communauté pendant près d'un an. Vivant avec eux, partageant leur violence et tout ce qui va avec. Il finira par se faire passer à tabac, accusé de se faire de l'argent sur leur dos.

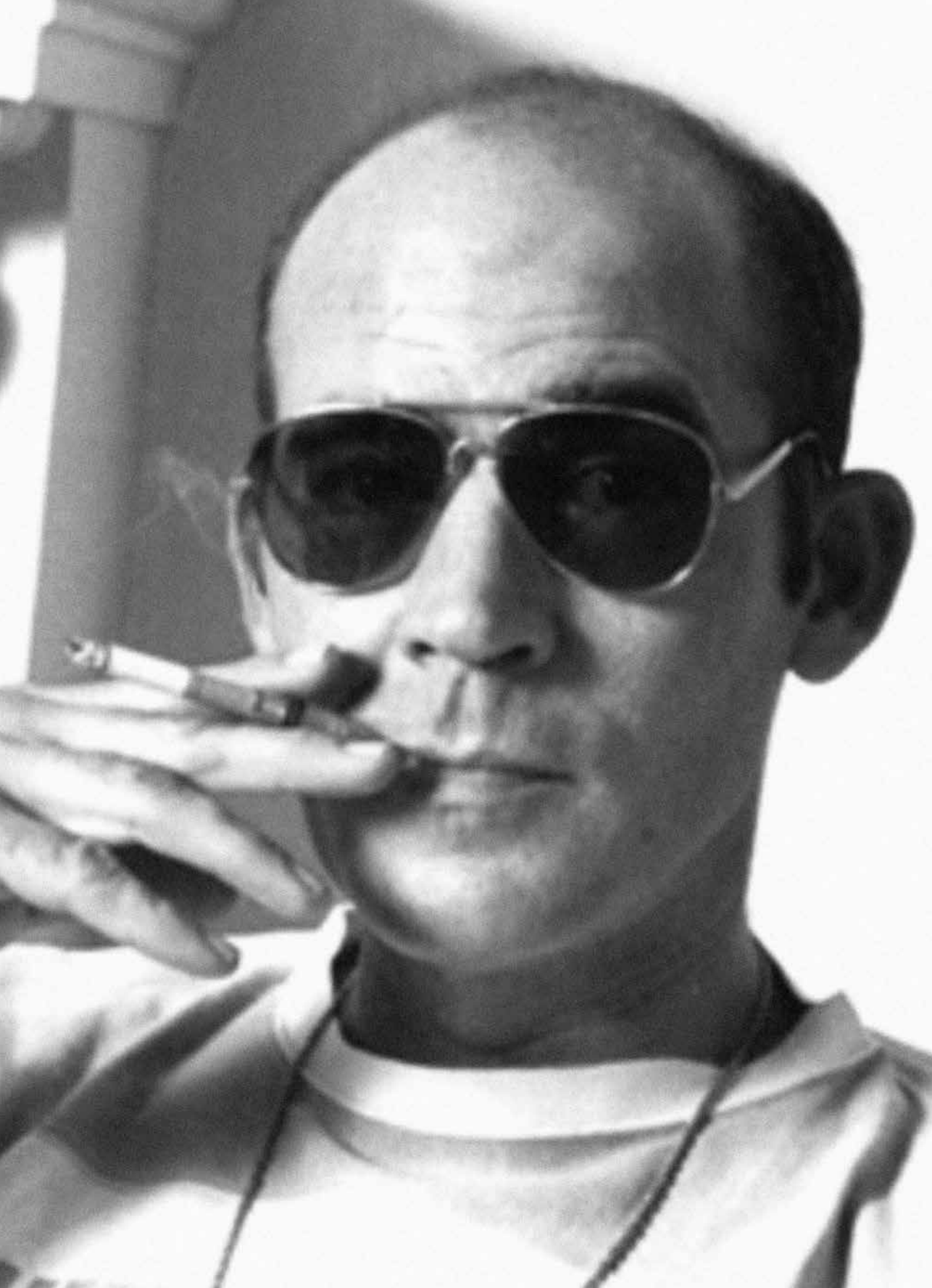
Il dira lui-même cette célèbre citation
en définissant sa méthode :

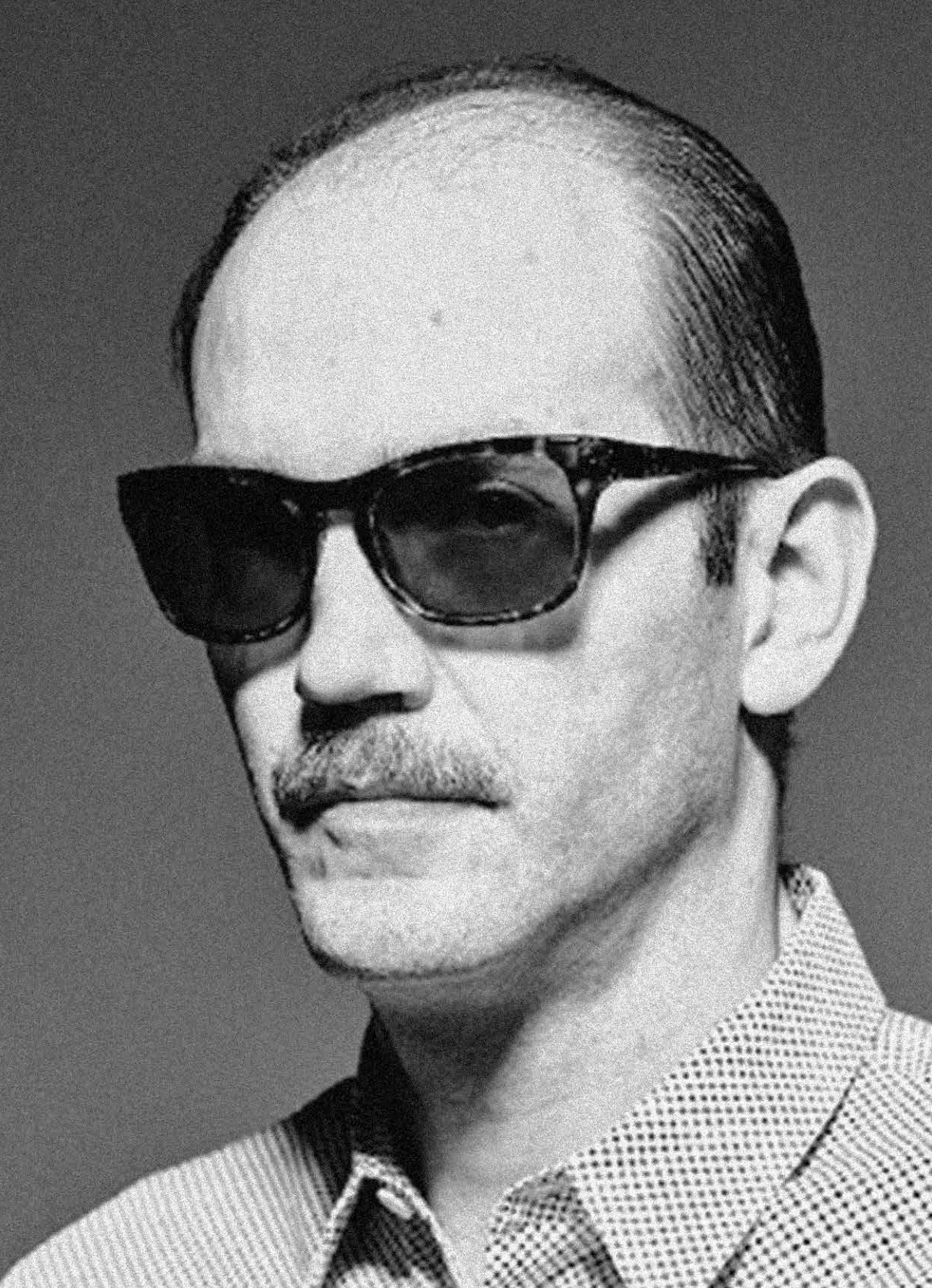
" Le vrai reportage gonzo exige le talent d'un maître journaliste, l'œil d'un photographe et les couilles en bronze d'un acteur."

À cette attitude déjà bien marquée, s'ajoute le choix, un poil provocateur, de se mettre en scène dans le décor de son propre reportage, et d'utiliser le " je " pour écrire, créant ainsi, une frontière un peu floue entre fiction et réalité. Voilà toute la particularité de la méthode gonzo, ajouter ce rôle d'acteur, de vedette dans le reportage. Thompson, bien qu'avant-gardiste, a été longuement critiqué quant à sa déontologie douteuse, et désigné par ses proches comme étant ouvertement violent, arrogant et égoïste en plus d'être alcoolique. Thompson étant connu pour toujours accueillir ses visiteurs avec son magnum 44 chargé, avec lequel il a blessé son assistante en voulant " chasser un ours de sa propriété." Quelques années plus tard, c'est d'ailleurs avec cette même arme qu'il se tirera une balle dans la bouche.

Ce n'est pas un hasard si le terme de gonzo a ensuite dérivé pour devenir un genre à part entière de la pornographie, le gonzo semble essentiellement un journalisme d'hommes se mettant en avant, et comme dans la pornographie ce sont eux qui parlent et qui s'adressent aux spectateurs. Ils nous rappellent donc, encore une fois, cette prise de pouvoir qui leur est propre.

Les attitudes de Thompson et Balland sont similaires sur plusieurs points, tant par cette manière d'écrire le processus d'une part, que par cette manière d'être présent, que ce soit en image ou dans l'écriture. Romancer l'expérience vécue mais se placer au centre,





le dispositif faisant partie intégrante du documentaire.
Ne pas décrire ce que l'on voit, mais se regarder voir.

Il existe bien une manière qui consiste à " dire qu'on fait ", et à partager sa méthode lorsque l'on fait du documentaire et au-delà, à avoir une réflexion sur l'écriture en tant que telle, à questionner le fait même d'agir, d'écrire, de décrire, d'être présent au monde. Baudelaire écrit dans un poème , une phrase qui résume assez bien cette idée, il dit :

" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? "

(Les fenêtres, Petits Poèmes en prose, 1869)

Photo p.39 : Hunter S.Thompson

Photo de gauche : Ludovic Balland pour le site *Typomania.ru*

"Je vais te raconter"

Un poète doit laisser des traces de son passage,
non des preuves. Seuls les traces font vivre.
René Char

Ce n'est pas l'histoire qui compte,
mais les histoires.
Paco Ignacio Taibo II

L'étudiant chez le professeur.

Il existe une autre attitude pour faire documentaire, qui implique le fait de travailler sur les gens, mais cette fois-ci en montrant moins de détachement et plus d'implication avec son sujet. Une manière de parler à la première personne, mais de se mettre moins en avant dans le processus.

Léo est étudiant lorsqu'il fait son livre *Comment, tu ne connais pas Grapus ?* [Léo Favier chez Spector Books, 2014] c'est son projet de diplôme en dernière année d'études de communication visuelle aux Beaux-Arts de Berlin. Il a réalisé son livre en utilisant le terrain et en partant à la rencontre des anciens membres, celui-ci prend la forme d'une collecte de témoignages retraçant le parcours du collectif, à travers le point de vue de ses acteurs.

Lorsque Léo fait son livre, avant même de commencer les entretiens, il dévoile deux scans de ses notes, écrites à la main. Il est écrit :

" Pour raconter ce collectif constitué d'une multitude d'individus, j'ai fait le choix de ne travailler qu'à partir de témoignages. 20 ans après l'éclatement du groupe, j'ai cherché à regrouper de nouveau, celles et ceux qui ont participé à cette aventure, sous la forme d'un livre... J'ai choisi de donner une place égale à chacun et d'aborder ainsi formellement les questions liées à la création collective. Dispositif qui permet l'expression individuelle mais qui parfois tend à mettre sur un pied d'égalité des choses qui ne le sont sans doute pas. (...) Sauf mention, tous les textes de ce livre sont écrits à partir d'entretiens réalisés entre 2010 et

Berlin, 2011

Un œil sur le passé, les mains, les pieds, les oreilles dans le présent et le nez vers le futur.

Je pense que pour vivre, penser et être en mouvement aujourd'hui, on peut puiser, se nourrir et s'inscrire dans ce qui a déjà été formé et entrepris. Certains moments, certains figures et certains objets ont cette capacité: ils réveillent, ils sont vivifiants. Ils peuvent donner envie, soutien, et donner du courage pour l'engagement, la résistance et l'attaque.

Ces objets, on peut en parler, les raconter, les invoquer. Pas pour les copier, mais pour être aujourd'hui dans l'action, soutenu par leur énergie, avec eux.

Le collectif de graphisme Eragus fait partie de ces objets. Eragus, c'est capsule stalinienne, graphisme à la main, affiche bariolée, xoxo et boulicre rouge. Mai 68, Biennale d'affiche de Varsovie, Lip, Mickey, Karl Marx et le Louvre. Et aussi: une archive en ligne avec 1200 affiches, une liste de plus de 50 collaborateurs et c'est tout. Pas de livre, pas de catalogue raisonné, pas d'histoire. Personne ne sait? Si! Les individus qui en ont fait partie, qui l'ont connue, qui le vivent encore, sont là.

Écoutons.

Loïc Favien

2014. Ils sont classés par ordre chronologique, par année de rencontre avec le groupe.[...]Ce qui est écrit est ce qui m'a été raconté. Les textes réunis ici sont des traces, des moments liés à Grapus. S'ils ne constituent pas LA vérité et ne sont pas l'Histoire, ils transmettent une vérité propre à chacun, personnelle, sensible. Derrière la subjectivité des entretiens, ceux qui souhaitent approfondir la relation entre les images de Grapus et leur contexte social, historique et politique pourront se replonger dans les nombreux ouvrages et films traitant de cette période. "[p.18]

Lors de notre entretien, je lui demande pourquoi il pense que la singularité du récit semble primer sur la véracité des propos. Il me dit que le problème avec le factuel, c'est que les gens semblent se contredire constamment, et surtout lorsque, comme dans son cas, il va demander à connaître des choses qui se sont passées trente, voire quarante ans plus tôt. C'est impossible d'être précis, mais ça ne le gêne pas, au contraire. Il me dit que les anciens membres lui parlent de leur jeunesse, et donc que le côté nostalgique est au cœur de son projet, et qu'il ne faut "ni le nier, ni essayer de le cacher."

[Entretien Skype avec Léo Favier, le 2 novembre 2021]

"C'est quoi la vérité? Est-ce que la vérité est une vérité émotionnelle, ou alors une vérité factuelle? Ce sont des grandes questions que je me pose encore aujourd'hui. J'étais un petit jeune qui arrivait, donc il y avait de leur part une transmission directe des désirs de leur génération, avec un côté "c'était mieux avant" que je ressentais beaucoup, et lorsque la nostalgie est présente, on ne peut s'empêcher d'embellir le passé. Si j'ai eu besoin de l'écrire, c'était pour le désamorcer, et pour pas qu'on vienne me dire "Ah mais là tu dis ça, c'est pas comme ça que ça s'est passé, c'est pas la vérité." Moi je suis pas historien, c'est pas ça qui m'intéresse, c'est avant tout un livre fait par un étudiant."

La relation de confiance chez le graphiste est un point inévitable qui fait fondamentalement partie de son métier. Dans le travail de commande, il est amené à

François Mieke

Un petit préalable. Nous, les gens qui ont eu la chance de vivre cette aventure, on commence à être des vieux dinosaures. J'en ai un peu marre d'être interviewé sur cette histoire et que de cette histoire, il ne sorte jamais rien. Alors, c'est pas de bol que ça tombe sur toi, mais moi je veux un engagement de ta part que si on prend du temps pour parler de cette histoire, il y aura un retour, de préférence un retour de qualité.

Le nombre de gens qui nous sollicitent et puis dont on n'entend plus jamais parler. Quelque part j'ai autre chose à foutre que de me retourner sur ce passé, qui est un beau passé. Je préfère avoir les pieds dans le temps présent. Donc o.k., on prend le temps mais moi je veux un retour de ta part. Il me semble que l'aventure Grapus est une aventure qu'on pourrait souhaiter aux jeunes aujourd'hui et qui malheureusement a peu de chance d'advenir. Une des raisons aussi pour lesquelles ce n'est pas une aventure qui risque de se reproduire, en tout cas pas comme on l'a connue nous, c'est aussi parce qu'elle est en train de disparaître. Elle est en train de s'effacer de l'histoire contemporaine. Peut-être que des gens comme toi vont faire en sorte qu'elle ne s'évapore pas totalement. Ce qui est intéressant dans l'histoire de Grapus, c'est d'abord sa dimension utopique et son désir de collectif dans un univers où ce n'est pas fréquent, celui de la création, dans le domaine des arts visuels, de l'art contemporain même. Si ton travail peut permettre que cette histoire sorte de l'oubli et de l'ensevelissement sous la poussière du temps. Mais bon courage. L'autre aspect des choses c'est qu'on est quand même très divisés là-dessus. Il y a eu des actes qui ont été commis qui sont des actes un peu irréparables aujourd'hui pour certains d'entre nous. Si de cette histoire peut sortir un peu de visibilité, avec l'énergie qu'il y a eu là-dedans et qui est transmissible pour les jeunes, ce serait pas mal.

travailler avec le client qui a des attentes bien précises de lui, des attentes formelles mêlées à une relation de confiance qu'ils entretiennent ensemble. Une fois dans son atelier, le graphiste conçoit, réalise, façonne une méthode de travail particulière et trouve un équilibre entre les contraintes données, qu'elles soient matérielles, budgétaires, esthétiques, qu'il associe à sa part de liberté. Dans le cas où les graphistes réalisent eux-mêmes la récupération de matière, l'enjeu reste le même, mais l'engagement y est encore plus marqué. Ici, c'est sur le graphiste que tout va reposer puisqu'on ne lui donne pas la matière. Il va donc la chercher lui-même et choisit les éléments qu'il désire mettre.

À la suite des notes personnelles de Favier qui partage sa méthode aux lecteurs, il décide de placer en guise de notice, d'avant-propos, les confessions d'un des créateurs de Grapus, François Miehe, quant à sa volonté de faire un livre. : *J'en ai un peu marre d'être interviewé sur cette histoire, et que de cette histoire, il n'en sorte jamais rien. Quelque part, j'ai autre chose à foutre que de me retourner sur ce passé. Donc O.K, on prend le temps mais moi je veux un retour de ta part, et de préférence un retour de qualité.* [p.20]

Ce livre de Léo Favier a le mérite de revenir sur cette expérience avec les récits sympathiques d'une partie de ses intervenants. Les caractères apparaissent, tant mieux. Mais attention : ces témoignages non confrontés risquent de transformer notre histoire en folklore. Il sera nécessaire d'exposer celle-ci dans sa dimension esthétique comme politique et dans le temps, pour remettre en jeu ce qu'elle contient de vitalité, pour mettre cet héritage en partage. Une recherche du contexte et des circonstances, une analyse des images, de leurs idées comme de leurs technicités restent donc à faire.

Entretien avec Gérard Paris Clavel. p.38

Un peu plus tard, le témoignage de Gérard Paris-Clavel exprime aussi ses doutes quant au livre de Favier. Il lui dit (en s'adressant à lui à la 3ème personne, ce qui est

étonnant), qu'il doit faire attention et le met en garde afin que son livre ne soit pas un règlement de compte entre les membres de Grapus : *Il sera nécessaire*. Ici, il dit également à Léo ce qu'il attend de son livre, ce qu'il faut qu'il fasse : *une recherche de contexte, une analyse des images restera donc à faire.*^[p.38]

Léo aurait pu faire le choix d'omettre ces passages, qui rendent en quelque sorte son travail et sa position vulnérable mais il opte plutôt pour la transparence vis à vis de ses lecteurs. Ces passages montrent bien la relation de confiance qui se joue lors d'un travail documentaire, préparer une argumentation valable, écouter les attentes de l'autre afin qu'il nous livre une part de son intimité. Je lui ai demandé de m'expliquer pourquoi il avait plutôt décidé de révéler les attentes et les réticences qu'avait Grapus à son égard.

" C'est la question de où est ce qu'on parle, et quelle est la position qu'on a. Des fois j'ai l'impression qu'on a été éduqué à penser que notre position doit être neutre, mais quand moi je débarque comme étudiant chez un graphiste, ma position n'est pas neutre, on se retrouve involontairement dans les vieux trucs du maître et de l'élève. Il y a un côté paternaliste qui ressort dans les interviews, et c'est paternaliste parce que je ne suis pas de la même génération qu'eux. Si ça on ne le sait pas, on pourrait considérer que ce sont des personnes un peu désagréables, mais non. Ils me parlent comme ça parce que je suis un petit jeune qui n'y connaît rien. Si l'on comprend cette situation là, on peut avoir une autre lecture de ce qui est raconté. Donc c'est vrai qu'au début du livre il y a différents textes comme ça qui pose le contexte et la relation, il fallait un peu l'introduire dans un sens alors c'est moi qui parle en premier."

On ne peut pas dire que cette confiance réciproque se ressent dans les entretiens que réalise Balland, on voit que dans *American Readers*, toutes les questions posées sont les mêmes, peu importe les personnes. Il s'agit plus d'un entretien brut, formel et neutre que d'une conversation entre deux individus. On

ressent plus l'esprit de rencontre et d'individualité, de transmission d'histoire dans le travail de Favier et dans ce sens, je trouve l'aspect documentaire de son travail plus juste, plus humain. Cette manière de rappeler le processus de rencontre est renforcée au fil de la lecture par les petites annotations de Favier.

À certains moments, on peut voir apparaître des petits astérisques et didascalies en rouge placés dans les récits. Il s'agit plus de descriptions visuelles ou de précisions que l'auteur a semblé important d'écrire. [Il déplace les objets sur la table : tasse, soucoupe, assiette avec part de gâteau.]

Au milieu, il y avait la verrière, donc trop de lumière, trop de soleil. L'hiver c'était assez froid et l'été beaucoup trop chaud. Soit on travaillait en short l'été, soit avec des gants l'hiver...

On avait... [il déplace les objets sur la table : tasse, soucoupe, assiette avec part de gâteau] Ça, c'est l'atelier. Ici, c'était Alex, avec les archives derrière. Là, il y avait Gérard et Vincent, et nous on était là, avec Pierre, Fokke et moi et les autres autour. La salle de réunion, là, l'administration avec Jean-Paul (la nuit) et Claudine Durand (le jour). Claudine, qui

Entretien avec Dirk Behage. p.215

Furtivement alors, par une petite ligne en rouge au milieu de l'entretien, Léo rappelle aux lecteurs sa présence face au protagoniste, et même si l'assiette avec la part de gâteau relève de l'anecdote, Léo trouve nécessaire de le préciser. Il était bien chez lui, ils ont mangé du gâteau ensemble. Léo me raconte avoir récupéré beaucoup de matière sur place et on le sent dans la lecture, dans la retranscription de l'oralité. [Là, regarde, c'est Pierre.]

" Toutes les images qui sont un peu mal photographiées ou mal scannées, c'est plein de trucs qu'on m'a donné qui étaient déjà des vieilles photocopies des années 80, il y a eu aussi des dons. Quand j'allais chez les gens, ils me montraient plein de trucs, et toute cette matière là, même si elle n'est pas forcément hyper lisible, j'ai voulu la mettre dans mon livre. "

On le comprend aussi par le choix des images mises à l'intérieur. Des photos personnelles, annotées par les membres, sorties de vieux albums, qui montrent le collectif dans leur intimité et rappellent qu'avant d'être des graphistes, ils étaient aussi une bande d'amis. Ce choix de transparence, cette volonté de ne pas embellir la réalité, de placer dans le livre des images plus "pauvres", vieilles, peu lisibles s'oppose avec l'esthétisation des images de l'Amérique de Balland très lissée. Favier récupère des archives des personnes concernées, tandis que Balland produit des images. Cette récupération d'archives induit également le rapport de confiance que Léo devait avoir avec les membres, qui lui ont transmis une part de leur intimité.

L'introduction du livre de Grapus est un bel exemple de la position de Favier. Le titre, déjà, s'adresse directement aux lecteurs, "mais comment ça tu ne connais pas Grapus?" Il continue de s'adresser à ses lecteurs durant les 14 premières pages, avec quelques mots, toujours écrits en rouge sur des images d'archives en fond, donnant des indices sur ce que l'on apprendra du collectif lors de la lecture, une sorte de bande-annonce. Une introduction qui ne laisse donc aucun doute quant à l'empathie de l'auteur sur son sujet. Les couleurs du livre et son style global sont fidèles à l'identité de ce qu'était Grapus, traits enfantins et tremblants, couleurs vives et joyeuses, peu importe le message porté. Introduction qui se finit par, "Je vais te raconter." Directement, à la suite de cette phrase, on pourrait s'attendre à commencer par les entretiens, mais ce n'est pas le cas.

**Comment,
tu ne connais pas
Grapus ?**



Léo Favier

ses copains
du début ?



Michel
François
Evelyne
Pierre
Gérard

**ses
petites
mains ?**

Giuseppe De



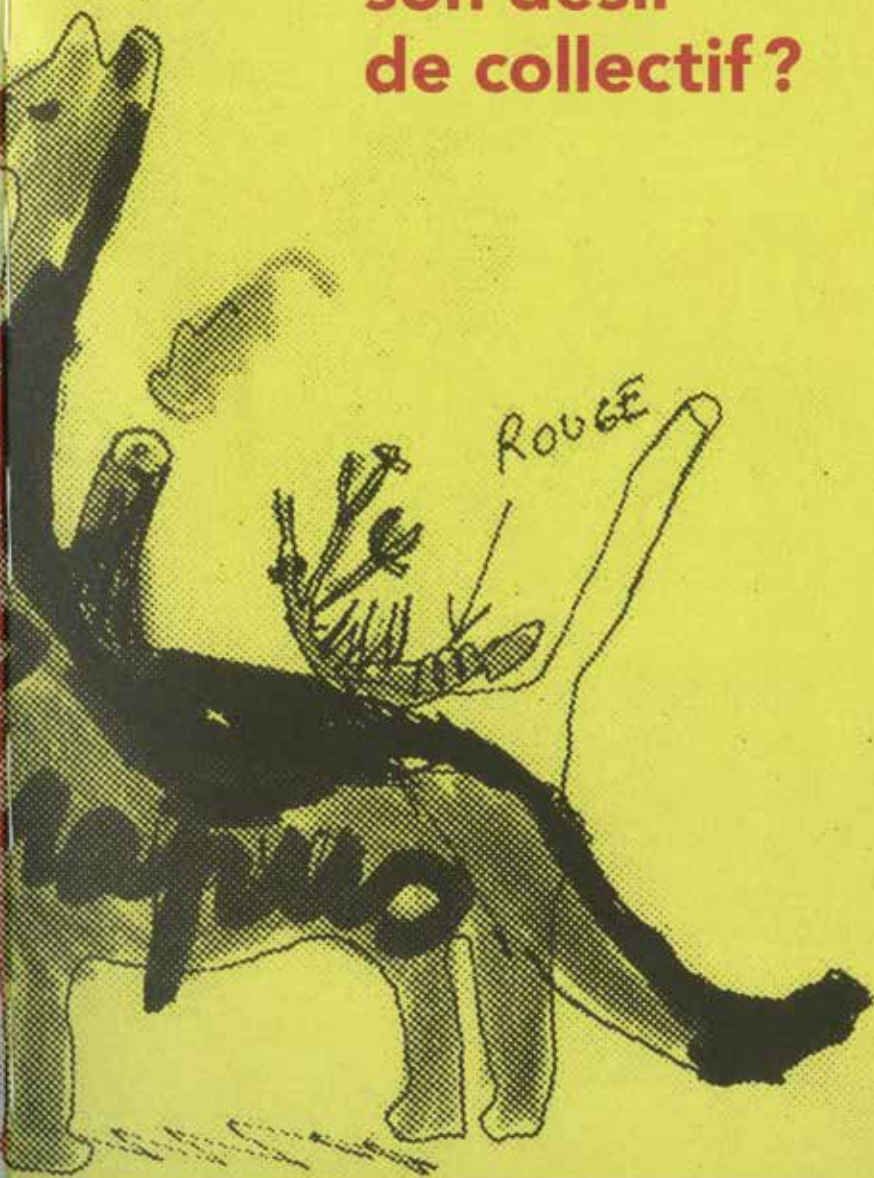
...rsez a

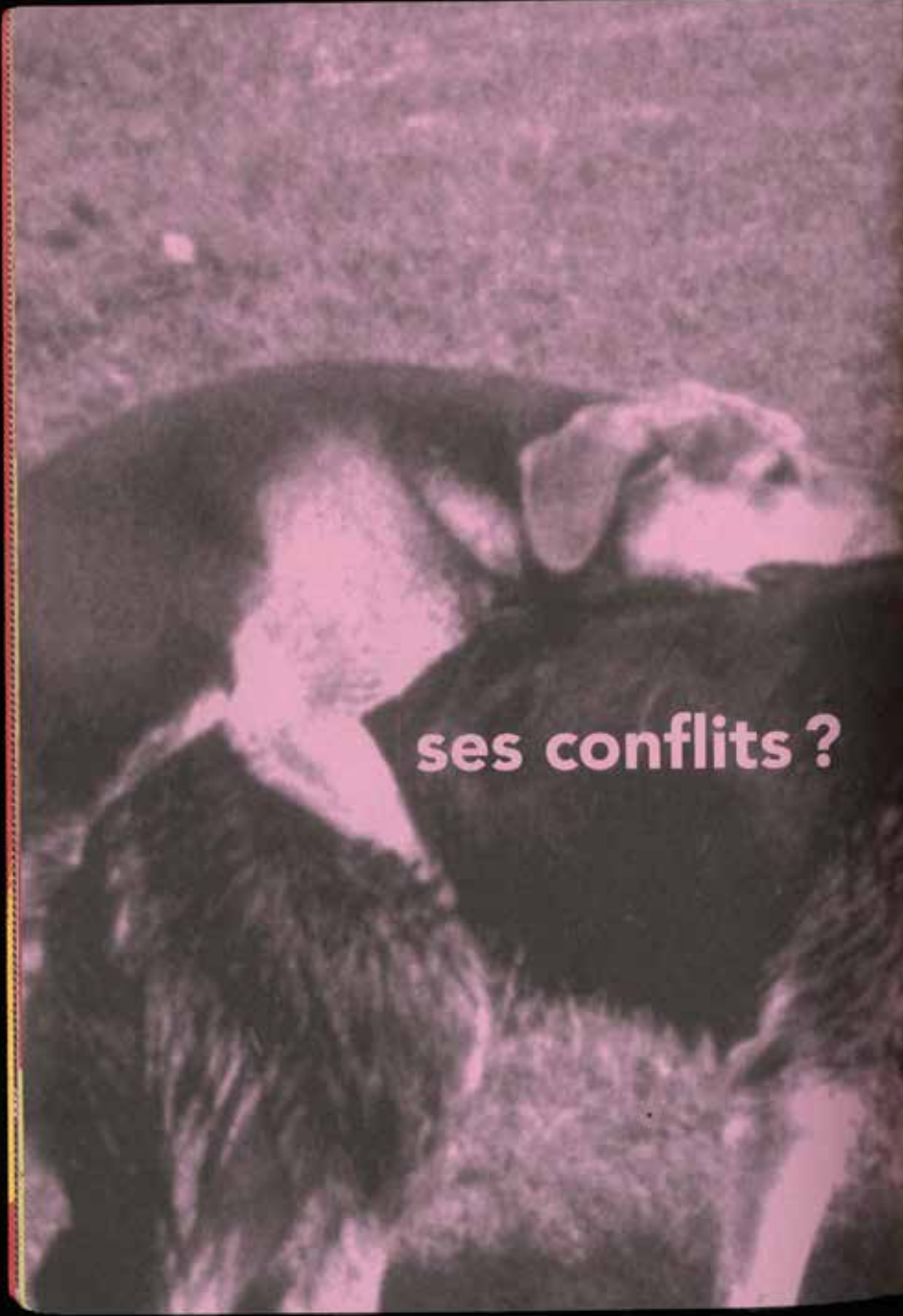


**son chien, ses deux
serins, son chat,
ses souris et ses voisins ?**



**son désir
de collectif ?**





ses conflits ?



et son
grand
amour ?

**Je vais te
raconter...**

Favier décide de dévoiler ses notes écrites à la main au début de son livre, qui comme nous avons pu le voir, sont, selon lui, nécessaires à la compréhension du lecteur, et permettent d'avoir une lecture optimale des entretiens et de la relation qu'il entretenait avec les membres du collectif. Toutefois, il opte plutôt un positionnement discret dans son livre, en choisissant par exemple de donner des titres aux entretiens, comme des citations des personnes interviewés, plutôt que d'écrire directement les questions posées. Son entretien avec Maria Arnold prend une forme différente des autres et cette fois le sujet de la conversation est écrit entre guillemets, toujours en rouge. C'est probablement la solution trouvée par Léo pour pallier au problème des dialogues. Il n'a pas voulu déformer ses propos en ajoutant des mots, et on imagine qu'avec elle, le dialogue était peut-être un peu moins fluide qu'avec les autres, et qu'il a dû lui poser des questions précises. Supposition qui semble confirmée au début du texte, lorsque Maria Arnold lui dit : *En ce moment je ne suis pas trop disponible pour plonger dans le passé.*^[p.176] Phrase qui, encore une fois, montre la volonté de Favier de rester transparent avec ses lecteurs et de ne pas vouloir embellir la réalité.

[mon arrivée] Ils ont surtout oublié qu'ils m'avaient engagée une semaine auparavant. Eliane Stephan, une stagiaire brésilienne, a été la première à dénouer le malaise. Elle a débarrassé la table à côté de la sienne ; je m'y suis installée.

[quotidien] Drôle, tendu, plein de bouffonneries, disputes, discours passionnés toute la journée. Tout tournait autour de l'image, du matin au soir. Finalement c'était la seule chose qui intéressait Grapus. Être, et rester, les meilleurs.

[Paris] N'était pas une nouvelle ville pour moi. J'y étais souvent allée avant de travailler à Grapus. J'y avais des amis de mes séjours au Vietnam. Je ne voulais même pas rester à Paris, juste faire un stage à Grapus. Je voulais vivre en Italie.

À l'époque, il y avait des Brésiliens à Paris, à Grapus, et autour de Grapus. Grâce à eux, je me suis vite fait des contacts. Merci à tous les Brésiliens que j'ai rencontrés les premières années à Paris. Je ne leur ai jamais dit cela. Dans le fond il n'y a que les Brésiliens qui savent faire des fêtes. Le groupe Grapus ne faisait rien pour qu'on se sente bien chez lui.

[les Grapus] Ils m'ont tous beaucoup appris autour de l'image graphique engagée. Je les aimais pour cela. Ils étaient dogmatiques. Je ne les aimais pas pour cela. Ils créaient de très belles images. Je les admirais pour cela. Ils se prenaient pour les grands seigneurs de l'image publique. Aujourd'hui je m'en moque.

Grapus était une fabrique qui produisait des *sous-Grapus*. C'était une régression pour le graphisme français. *Allo*, en êtes-vous sortis ?

Ce que je trouve intéressant dans cette manière de répondre au problème, c'est que la rencontre en elle-même influe sur les formes produites. Si la rencontre avait été différente, les didascalies en rouge ne seraient probablement pas apparues. À l'opposé, Balland va maintenir une composition typographique invariable tout au long de son ouvrage, quelles que soient les individualités rencontrées lors de ses entretiens. Je trouve qu'il y a une justesse dans la manière de rendre compte de l'individualité des personnes en influant sur les formes. Étant sur place, vivant l'entretien et étant graphiste, le mettant en page, l'interaction expérience/ forme est sûrement plus grande.

" Il y a des gens qui n'avaient pas grand chose à dire, et d'autres qui avaient beaucoup à dire, il y avait de grosses inégalités de parole, certains qui parlaient très bien, d'autres qui parlaient pas très bien, d'autres qui se souvenaient très bien, d'autres qui se souvenaient pas très bien. Dans ce livre, j'ai voulu jouer au pied de la lettre le côté " anarchistes, on est tous égaux, il n'y a pas de relation de pouvoir (même si c'est faux bien sûr). Donc chacun à son chapitre, à son espace, et chacun parle à peu près tous autant que les autres. Donc pour ceux qui parlaient beaucoup, il a fallu faire une très grosse sélection, et ceux qui parlaient peu, il fallait prendre un peu tout ce qu'ils disaient. "

Le travail de Favier soulève beaucoup de questions, et au-delà de la vérifiabilité des récits rapportés, il nous montre qu'il est possible d'assumer une position documentaire, tout en restant assez discret, en expliquant globalement la démarche sans pour autant la détailler, comme le fait Balland. Lorsque Léo Favier était aux Beaux-Arts de Berlin, il a été élève de Alex Jordan, ancien membre de Grapus puis du collectif " Nous Travaillons Ensemble ". Celui-ci m'a expliqué comment son professeur a fortement influencé ses élèves

dans ce genre de pratiques d'action. À sa sortie de l'école, Léo ainsi que des anciens élèves de Alex Jordan montent eux aussi un collectif.

" On travaillait avec les mêmes méthodes, on avait un projet où on faisait comme une espèce de mini télé locale, on avait acheté un bus, on allait filmer les gens, une personne s'occupait de faire les interviews, l'autre faisait des photos, et on était vraiment dans ces pratiques d'action là, et dans l'idée que la collecte et la rencontre elle-même faisaient partie du projet; on essayait vraiment de mettre ça en avant. Le graphisme en action, c'est pas un truc nouveau, même si ce n'est pas une pratique très développée. Je pense surtout qu'il y a des projets qui s'y prêtent plus ou moins bien. "

On peut donc affirmer que Grapus a fortement contribué à développer et populariser les pratiques de graphistes sur le terrain avec une volonté de *faire avec les gens*, l'idée étant pour les graphistes d'aller sur place afin de rétablir un design social " d'utilité publique " avec le peuple, et toujours avec des revendications politiques au centre des projets. C'est le sujet dont il est question dans le dernier *Graphisme en France, 2021*, intitulé *Design graphique et société*. À la question " Le design est-il social ", Max Bruinsma, critique d'art reparle de cette mouvance émergente des années 70 et conclut :

" En un sens, on peut considérer que le travail de Grapus et de ses successeurs (NTE) relève d'un design social, d'abord parce que ces graphistes ont travaillé exclusivement pour des clients publics, (organisations politiques, municipalités et sociétés locales) qu'ils ont pris eux-mêmes des initiatives intéressant la collectivité et surtout car ils se sont identifiés comme professionnels du design-graphique travaillant AVEC, plutôt que POUR. "[p.14]

Cependant, avec Grapus, il me semble que l'aspect documentaire des ces productions ne se propagent pas ou n'ont pas cette revendication. Étant majoritairement

des commandes d'institutions publiques, engageant des territoires minoritaires ou marqués par une pauvreté quelconque, le terrain constitue une réelle opportunité de production avec les gens concernés mais les projets n'ont pas pour volonté de s'émanciper ou d'être diffusés plus largement, comme l'est un travail documentaire par définition.

L'Afrique de Hammer

En 2017, le studio de graphisme suisse Hammer, composé de Sereina Rothenberger, photographe et de David Schatz créent le magazine *Nice*. [Hammer: Sereina Rothenberger et David Schatz *Nice Magazine*, 2017] Chaque numéro du magazine est le résultat d'une collaboration entre graphistes et photographes suisses avec les scènes artistiques de communautés locales sur le continent africain. Le magazine est créé dans le but de promouvoir la diffusion et la visibilité de la diversité culturelle des pays avec lesquels ils travaillent. Hammer réalise donc un projet qui mêle à la fois un travail de terrain réalisé avec les gens (ici les artistes locaux et les étudiants du pays) et sur les gens, avec un aspect plus documentaire qui transmet une vision novatrice et particulière sur les pays africains concernés.

Le duo de graphistes part donc pendant un mois réaliser un magazine dans un pays d'Afrique, en collaboration avec des artistes et des étudiants locaux. Leur méthode de travail est donc d'aller sur place dans le but de : produire sur place, produire avec les gens, et produire sur les gens. (Le pays africain dont il est question) À propos de la méthodologie qu'ils suivent dans la réalisation de la revue, le studio Hammer précise :

" La perception européenne du continent africain est souvent maladroitement indifférenciée, presque comme s'il s'agissait d'un seul pays. Le magazine *Nice* essaie de présenter la diversité des réalités multiples des villes africaines. L'idée de médiation et d'échange est au cœur du magazine. Chaque numéro démarre avec une série d'ateliers et ensuite tout le contenu est développé sur place. Au début, les contributeurs se réunissent et discutent des histoires qu'ils souhaitent développer. En collaboration avec l'association à but non lucratif Klaym, des mentors nationaux et internationaux animent ensuite des masterclasses de photographie, d'écriture, de typographie, de conception éditoriale... et encadrent les participants sur la base de projets. En 2 à 3 semaines, les étudiants deviennent des collaborateurs. D'après notre expérience, ce mode de travail dense est le plus susceptible de produire une représentation authentique de la situation sur place. "





Eponyaka



Ale de Pigeon



Obonchiya Pinda



Mogobly

DANSER



Clara-Odele

■ Major sport companies, the best recording studios, a variety of musicians and wide interest. It has no... City of Ivry is a famous hub for music in Africa. It is also a rich and vibrant scene of music...

■ One question remains: will Europe... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ Though we founded in 1990 by students at the University of... They were young, energetic and... They were young, energetic and...

■ The vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ It was a... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ In certain... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ The vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ The vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African... the vibrant African...

■ Photo: Yves Adam... Photo: Yves Adam... Photo: Yves Adam...

« Dans la vie, il est important d'avoir une vision et travailler pour la réaliser. C'est seulement de cette façon que la Côte d'Ivoire, notre pays, sera émergent », conseille-t-il.

Pour ces jeunes, la vie n'est pas toujours facile. Souvent moins instruits, donc moins équipés que les autres, le travail est souvent leur seul passe-temps, les jours de fête inclus.

Les petites et moyennes entreprises, les entreprises plus ou moins formelles, individuelles ou familiales, jouent un rôle essentiel dans l'avenir des jeunes. Ils sont une véritable source de revenus pour le pays. Peut-être devrions-nous penser à soutenir cette jeunesse dans ses efforts.

GLOIRE



A DIEU





Kone Mohamed - JE FAIS CE TRAVAIL PENDANT LES VACANCES.

«J'ai 13 ans et je suis élève en classe de CM2. Je suis venu faire ce travail afin d'aider mes parents à faire face aux dépenses de la rentrée scolaire. D'ailleurs, pendant les vacances, il faut bien chercher quelque chose à faire pour ne pas tomber dans l'oisiveté. Ici, j'aide mon patron dans la décoration. Je rêve d'avoir un jour mon propre atelier de calligraphie. Comme moi, il y a aussi Chakra et Oumar qui sont venus apprendre ce métier que nous aimons. Nous respectons nos patrons. Dès 7 heures, nous sommes là. Nous repartons à 18 heures.»

Traore Dramane - MON TAXI S'APPELLE ÉLÉANCE.»

«Je suis chauffeur de taxi et je travaille avec ces jeunes gens depuis 5 ans. J'ai vu certains d'entre eux grandir et maintenant c'est avec fierté que je les regarde travailler. Ce sont eux qui décorent ma voiture quand j'en ai besoin. Grâce à eux les clients apprécient beaucoup mon taxi qui s'appelle Élégance. Chaque décoration me coûte 25 mille CFA (€ 44). Ces jeunes sont courageux et je leur conseille de continuer dans ce sens, car le Côte d'Ivoire est un pays solidaire et généreux. Les jeunes gens doivent véritablement saisir cette opportunité pour éviter la délinquance.»



1



Plantation/Planting

Les tiges de manioc sont enterrées dans de petites butes dans la terre.
Manioc stems are buried in little holes in the earth.

2



Récolte/Harvesting

La plante de manioc avec ses tubercules est déterrée après six mois.
The manioc plant, with its tubers, is pulled out of the ground after six months.

3



Les tubercules de manioc sont épluchés et cassés en petits morceaux.
Manioc tubers are peeled and broken into small pieces.

L'ATTIÉKÉ

EN 7 ÉTAPES

EMMANUEL ADOU KOUAKOU

■ L'attiéké est un met ivoirien prisé pour sa saveur et son goût. Il peut être consommé sous plusieurs formes. L'attiéké prend une place importante dans l'économie nationale et dans le tourisme en Côte d'Ivoire. Autrefois, l'attiéké était consommé pendant les fêtes de génération¹. Le roi ou le chef du village était alors le premier à le déguster. Puis, il autorisait la

population à en faire autant. Cette tradition s'enracine dans un passé ancestral où seuls les hommes de la lignée royale y avaient droit. De nos jours l'attiéké est destiné à tout le monde. Et sa consommation a conquis tout le territoire et au-delà des frontières ivoiriennes. Les habitudes alimentaires l'ont totalement adopté. Le manioc, à base duquel est fabriqué

ce met est le tubercule le plus consommé. Quelles sont les différentes étapes de la préparation de ce *couscous de manioc*? Et la production de l'attiéké est une activité exclusivement féminine. Les femmes Ebrié², le peuple d'où vient cette nourriture procèdent en sept phases.

À la différence des productions collaboratives de Grapus ou NTE, qui sortent rarement du cadre dans lesquelles elles ont été produites, majoritairement commandités par des institutions publiques, le magazine Nice, lui, a une volonté d'émancipation. Il est produit en Afrique, vendu sur le territoire, mais aussi en Europe. Il y a également une volonté de faire un portfolio des artistes locaux, afin d'exporter leur travail et de pouvoir leur donner la parole sur des sujets socio-politiques qui concernent leur pays. Ainsi, les artistes, majoritairement jeunes, livrent une réflexion personnelle sur des thèmes très variés comme leur rapport à la sexualité, au genre ou encore au travail des enfants.

Ils adoptent également une posture documentaire, en décrivant les pratiques culturelles des pays, par exemple en dédiant une double page à l'histoire de la danse du coupé-décalé né en Côte d'Ivoire. Ils collaborent avec les photographes, mais ce sont eux qui décident d'y ajouter une description informative sur cette pratique, (en français et en anglais) se positionnant alors, en intercesseur entre l'Afrique et l'Europe, où le magazine sera vendu.

Bien qu'il s'agisse d'une production collaborative, on peut voir que dans l'écriture, Hammer fait le choix de partager leur méthode de travail, et d'utiliser le " nous " pour écrire leur manière de travailler et d'aller à la rencontre des artistes avec lesquels ils collaborent.

" C'est avec ces mots que N'guessan Cynthia nous accueille à notre arrivée ce mercredi 9 août 2017. L'étudiante en 2ème année de ressources humaines communication qui nous sert de guide, nous emmène à la découverte du quartier qu'elle habite depuis 5 ans. "

Visuellement aussi, le magazine joue le jeu de la collaboration dans sa forme, à la première lecture on

ne sait pas trop à quoi nous avons affaire, mélange d'imagerie populaire et d'un " style à l'africaine ", kitsch, surchargé, haut en couleur, et ce " style suisse " à la Hammer bien marqué, créant un objet final étrange et complexe. Ces choix graphiques font plus que créer un magazine original, ils questionnent l'Afrique par rapport à leur imagerie populaire, et en les replaçant dans un contexte de lecture européen, leur donne la possibilité d'exister en dehors de leurs territoires. Ils disent à ce propos :

" Il est important de comprendre que l'objectif du magazine n'est pas de toucher une audience cible limitée dans un endroit particulier. Nous le voyons comme un projet collaboratif et mutuel. En tant que designers graphiques d'origine européenne, nous amenons esthétiquement tout autant que n'importe lequel des contributeurs. C'est le résultat de ce mélange qui fait la beauté de ce projet. Ce mélange esthétique représente à nos yeux notre dialogue et notre désir à tous de surmonter nos préjugés ou, au minimum, de les rendre visibles. "

Au début des workshops, les artistes échangent sur ce qu'ils désirent transmettre dans le magazine, quelque chose qui les intéresse dans leur pays (un quartier, une danse, une cuisine, etc) ils réalisent ensuite les images ensemble, Hammer leur transmet en grande partie la technique numérique pour pouvoir faire exister ces images à travers le montage et la conception éditoriale. Cependant, le magazine ne se veut pas particulièrement moderne dans sa technique, on y ressent aussi un grand côté *home made*, fait avec une économie de moyens. Sur les photos du making-off on peut voir les étudiants dessiner, faire des collages à la main, utiliser de la déformation sur un scanner pour produire leurs images. Tout n'est pas numérique et il y a dans ce sens, je trouve, une humilité et une justesse dans la production des formes qui font directement écho à la production africaine contemporaine.

Une fois encore, la rencontre influe de manière plus radicale sur les formes produites dans le magazine et fait l'essence même de ce travail collaboratif. Ce travail s'inscrit en marge des pratiques étudiées précédemment, mais fait un parallèle étonnant entre la production documentaire faite sur le terrain et la volonté d'un *faire ensemble* que mettaient déjà en avant les graphistes de Grapus. Cependant, à la différence des "graphistes sociaux", la spécificité de ce travail est la volonté d'émancipation de la production afin d'apporter aux lecteurs occidentaux un regard novateur et moderne sur l'Afrique.

Bien qu'étant très différents, je trouve qu'il y a un point fondamental qui relie le travail de Léo Favier et de Hammer, c'est la relation de confiance et la proximité entre les auteurs et leur sujet. Ici, cette relation de confiance est accentuée du fait qu'il s'agisse d'un travail collaboratif et je trouve, dans ces deux exemples qu'il s'en dégage un sentiment empathique qui me paraît juste, humble et beau.



Gédéon did a story about people with mental illnesses, labeled as "the mad".



The objects you see here are objects that the mad people carry around

La dimension autobiographique

Sereina et Flurina Rothenberger sont des sœurs qui ont grandi en Côte d'Ivoire. À l'inverse de Favier ou Balland, elles ne sont pas extérieures à leur sujet et elles désirent transmettre un aspect de la vie africaine qu'elles ont connu et dans lequel elles ont vécu. Ce rapport intime entre les graphistes et l'Afrique est un point essentiel qui influe sur leur manière de travailler et de réaliser le magazine. Il y a déjà un socle sur lequel s'appuyer, un lien intime et personnel avec le continent et donc une forte empathie déjà présente. Je trouve que cette proximité se ressent dans la forme éditoriale. On peut alors se demander si cette justesse de "faire documentaire" ne serait peut-être pas liée au caractère intime entre les auteurs et le sujet ? Faut-il être concerné directement par la question pour pouvoir prétendre la documenter ?

L'aspect autobiographique ajoute aux documentaires une proximité plus directe avec le lecteur en l'impliquant davantage. Les lecteurs, dans un lien plus proche avec l'auteur qui partage un aspect intime de sa vie, peuvent éprouver une affinité, voire une certaine compassion ou même une identification.

En 2018, Olivier Degorce, photographe français publie *Plastic Dream*, [Olivier Degorce chez Headbangers Publishing, conception éditoriale par Nicolas Poillot, 2018] un livre de 400 pages qui recense des

photographies prises lors de sa jeunesse, pendant l'émergence de la scène techno parisienne dans les années 90. Ce qui est intéressant avec ce projet, c'est que les photos font partie d'une collection personnelle de l'auteur, elles n'ont pas été prises dans une idée de *faire documentaire*, contrairement aux exemples précédents.

30 années se sont écoulées quand O. Degorce ressort et regarde à nouveau ces photos, et c'est alors qu'il en voit tout leur intérêt et leur dimension sociologique.

Pour renforcer sa valeur documentaire, l'ouvrage est parsemé de textes écrits par des spécialistes de la musique : Jean-Yves Leloup, Manu Casana, Didier Lestrade, Pedro Winter entre autres, ce qui permet aux lecteurs de replonger dans la culture de l'époque. On y retrouve des têtes connues, tels que Quentin Dupieux, Laurent Garnier ou encore Manu le Malin qui, à cette période, n'étaient pas les DJ stars d'aujourd'hui.

[Extrait d'une interview de O.Degorce pour *i-d Vice Magazine*]

"J'ai commencé par faire des images dans le vide, seulement réservées à mes archives personnelles, sans projets particuliers, avec des petits appareils jetables. Je prenais des photos parce qu'à cette époque, les DJ's, les raves, les clubs, c'étaient mon quotidien, j'ai vécu le truc de l'intérieur. C'était le démarrage d'un nouveau son qui m'a foutu un grosse baffé. Avec ce livre, je suis juste un passeur, un témoin de cette histoire."

Ce projet pose des questions quant à la possibilité de partir de sa vie pour faire documentaire, avec cette fois-ci la dimension personnelle et biographique de l'auteur.





Page de gauche: rave à l'Aqualand de Gif sur Yvette
Page de droite: Laurent Garnier au Rex Club, Paris

Photo de droite : Melchior Tersen.

"Pour une mémoire populaire"



Une comédie humaine

Melchior Tersen est un photographe qui travaille le documentaire, et qui s'intéresse principalement aux sous cultures et aux communautés populaires.

En 2016, Melchior Tersen publie *Killing Technology* [Melchior Tersen, chez HeadBangers Publishing, 2016] un livre qui recense des patch collectés sur des vestes de métalleux dont il est lui-même collectionneur. Il s'exprime à ce sujet dans un entretien où il parle de son rapport à documenter les différentes cultures avec " pudeur ".

[Extrait d'une interview de Melchior Tersen pour *i-d Vice Magazine*, 2016]

" J'aime beaucoup les gens passionnés. Ils ont quelque chose de très romantique. Ils vouent beaucoup d'amour à leurs idoles et je trouve ça beau. J'aime traiter tous les gens et communautés que je photographie de manière égale parce que je trouve qu'on manque d'égalité et que j'ai peur que les choses disparaissent. Donc j'aime parler à tout le monde de la même façon, que ce soit un fan de Nicki Minaj, un fan de métal ou un footballeur. Ils se retrouvent tous dans de grandes communions et il y a des comportements de groupes qui naissent de ces rassemblements. Une fois, j'ai fait une expo à Arles et j'ai rapporté une série de tatoués fans de Johnny. Les photos étaient jolies, il y avait de beaux tatouages. Puis parmi les gens qui passaient, certains se moquaient, sur le ton du " Roh regarde les tatouages de beauf." On peut penser ce qu'on veut, évidemment, mais ça ne m'a pas plu. Les gens que tu prends en photo te font confiance et je n'ai pas envie qu'un portrait, qu'un regard, qu'un visage porte le poids de tout ce que ça représente dans l'imagination populaire. J'aime les réalisations humaines, moins les comportements humains. Tous ces gens là, ils font aussi partie de l'Histoire. C'est ce que j'essaye de relever, avec le plus de pudeur possible. "



MINI PATCH 1.-

2003 2004

BACKSTRIPE
10.-

1X PATCH 2.50
5X PATCH 10.-

BATHORY

CANNIBAL CORPSE

BLACK FUNERAL

King of Diamond DIO
HELLOWEEN

SKID ROW & AXON

VANDERBILT

AMM - HUMAN
ANTI - LIFE
FRAM NORWEGISK BLACK METAL!!!



THE HAUNTED



HIM



HIM

IRON Maiden
BRAVE NEW WORLD 2000

IRON Maiden



IRON Maiden



MISTY



Motorhead



Motorhead



Cherry Bomb
Shut Everything Else



RANCID



RANCID





Death
Dying of the Sun

Death
The Black Album

Spiritual Healing

Death
The Circle

Death
The Circle

Death
The Circle

Death
The Circle

Sepultura
The Circle

Death
The Circle

Death
The Circle

Sepultura
Schizophrenia

Death
The Circle

Gorgasm

Sepultura
The Circle

Sepultura

Bien que M. Tersen soit photographe, son travail rejoint mes questionnements et une posture documentaire que je trouve touchante, à savoir, le désir de garder une trace des cultures populaires sous toutes les formes que celles-ci peuvent prendre, et de considérer que chacun à sa place, sur un pied d'égalité. A mon avis, si on veut faire du documentaire et puisqu'il donne à voir "le peuple", on est amené, dès lors que l'on s'écarte des sujets dits nobles et légitimes, à côtoyer les clichés. Il est parfois difficile de transmettre notre regard sur une chose sans tomber dans le grotesque. C'est d'ailleurs un peu tout ce qui faisait la controverse de la célèbre émission *Strip-Tease*, [émission de télévision documentaire franco-belge créée par Jean Libon et Marco Lamensch, 1985. 418 émissions] parfois jugé comme tournant en ridicule des gens de classe populaire. Cependant, l'émission ne s'est jamais revendiquée autrement que voulant montrer le réel, le quotidien des gens, de la vie de tout le monde. Marco Lamensch, un des créateur de l'émission dis à ce propos :

[Extrait d'une interview de Marco Lamensch pour le Magazine *L'Obs*, à l'occasion de la sortie du livre *Strip-Tease se déshabille*, 2018]

" Un des vieux mythes du documentaire est qu'il faut de l'empathie pour les personnages que l'on filme. Je ne crois pas qu'il faille forcément aimer ses personnages pour les filmer. Non, je pense qu'il faut simplement s'intéresser à eux. Le petit facho que nous avons filmé à deux reprises dans *Tiens ta droite* et *Tiens-toi droite* (réalisés par Yves Hinant), je n'ai aucune sympathie pour lui, pas de haine non plus. Mais je trouve intéressant d'observer les mécanismes qui amènent quelqu'un à penser et à agir comme il le fait. A travers tous les films que nous avons produits, nous avons balayé beaucoup de champs – religion, famille, rapport au travail, jeunesse, vieillesse... L'ensemble dessine une forme de comédie humaine, sans jamais chercher à être exhaustif sur un sujet, comme le ferait un journaliste, mais simplement en montrant ce qu'on a vu. En décrivant les choses de manière ethnologique, au sens large. "



**TIENS-TOI
DROITE**
(2000)



Les Pieds sur Terre est une émission quotidienne de documentaire radiophonique diffusée sur France Culture depuis 2002, qui se résume comme : "Tous les jours, une demi-heure de reportage sans commentaire", et qui laisse parler à la radio une, deux ou trois personnes sur un thème très large. Sonia Kronlund, productrice de l'émission dit qu'elle se donne pour objectif de " tenter d'écouter sans analyser, de comprendre sans commentaire, d'ouvrir une petite fenêtre sur ce réel qui nous échappe ou qui nous parvient toujours formaté. Écouter ceux dont on commente abondamment les faits et gestes, aller sur leur terrain et y rester. "

Ce qui est intéressant dans leur manière de travailler, c'est que les producteurs semblent ne renoncer à aucun sujet, qu'ils donnent la parole à tout le monde, autant à un mafieux qui sort de prison, qu'à des ados à la sortie du collège. Je trouve toute la justesse de ce documentaire dans la volonté de ne pas intervenir dans les témoignages, et de laisser parler les gens, écouter ce qu'ils ont à dire sans y poser quelconque jugement.

La rue contre le mépris

Plein le dos est un journal de photographies contributives des dos de gilets-jaunes, qui prend la forme d'un poster format A2 une fois déplié. *Plein le dos* est un collectif créé à la suite des mouvements des gilets jaunes en novembre 2018. Pour trouver les initiateurs du projet, il faut fouiller sur internet pour enfin dénicher un interview de sa créatrice Louise Moulin, car son nom n'apparaît pas même sur le site internet du journal. Elle raconte comment lui est venue l'idée de créer *Plein le dos* :

[Extrait d'une interview de Louise Moulin pour *Le Média*, 2019]

" On a vu que sur les gilets jaunes il y avait des messages. Je trouvais dommage que tout ça ne soit pas mis ensemble, qu'il n'y ait pas un corpus, donc je me suis dit qu'il serait bien de faire une galerie nationale de dos de gilets jaunes. C'était surtout une volonté de contrer l'image des médias qui érigeaient des faits isolés pour salir le mouvement, car c'était principalement ça. On allait chercher une parole sexiste, une parole raciste, antisémite, et les médias ne véhiculaient que ça du mouvement gilet jaune, c'est de la propagande. Les gens ont eu honte et étaient bouleversés d'avoir été taxés de la sorte; leur revendication première et leur volonté de ne pas être associé à ça sont écrites directement sur leur dos."

Un autre membre du collectif s'exprime ensuite :

[Juan]

" Ce qui m'a le plus choqué dans les médias, c'était leurs questions récurrentes, " Quelles sont vos revendications, on sait pas ce que vous voulez, etc," sauf que lorsqu'on va sur le terrain, et qu'on regarde ces dos de gilets tout

est écrit là. Il y a des revendications générales, mais aussi des choses beaucoup plus personnelles, des gens qui écrivent "Après tant d'années de travail, j'ai tant de retraite, comment je fais ?" Derrière ces gilets, il y a des vies, il y a des gens qui veulent dire des choses et qui ne sont pas écoutés, et ça fait partie de notre démarche de vouloir porter ces messages individuels. Il nous a semblé indispensable de donner à voir ce que nous voyons : la réalité du terrain."

Les photographies du journal sont contributives, elles sont envoyées par des militants gilets jaunes à travers la France. Leur démarche politique s'inscrit elle aussi, dans cette lignée à contre-courant des médias traditionnels. Les journaux fanzines, sont distribués et vendus à prix libre lors des manifestations, leur coût d'impression revient à 20 centimes l'unité. Tous les fonds sont reversés directement à des caisses de blessés afin d'aider les victimes de violences policières et dans le pire des cas à financer des prothèses, ils permettent aussi d'organiser la défense de certains interpellés. La forme se veut très minimaliste et simple, un papier jaune fluo, des photographies imprimées en bichromie, et un sous-titre, qui diffère selon les numéros, pour spécifier le sujet : les femmes, les retraités, les étudiants...

Ce travail concentre plusieurs atouts énumérés auparavant, il s'agit là d'un travail de terrain, qui s'appuie sur la relation de confiance, la collaboration, et la proximité des graphistes avec leur sujet. La vie personnelle des graphistes est à l'origine de l'inspiration, Louise est militante depuis de nombreuses années. Elle fait partie des gilets-jaunes et elle veut documenter le mouvement de l'intérieur. Le journal a une volonté d'être fait pour les gens, mais a également l'ambition d'être diffusé à d'autres. Pour les gilets jaunes, le journal leur "fait du bien", les motive, ils se sentent valorisés, encouragés et soutenus. Le journal vise à diffuser,

aux personnes extérieures, une autre image du mouvement que celle véhiculée dans les médias.

Je trouve que ce projet montre une manière de faire documentaire qui me paraît juste et honnête. Dans ce contexte, le fait de ne pas apparaître crée un sentiment d'humilité et sous-entend que le sujet en lui-même existe pleinement à lui seul, qu'il n'y a pas besoin d'y poser un contexte, de rajouter des détails qui ramèneraient le message du journal à quelque chose de plus individuel et de moins collectif. Je pense que la justesse de ce travail vient également de la proximité de la graphiste avec un sujet qui fait partie de son quotidien. On y ressent cette force de la rue, la colère d'un peuple, et le désir de vouloir laisser une marque de ce mouvement social et populaire.



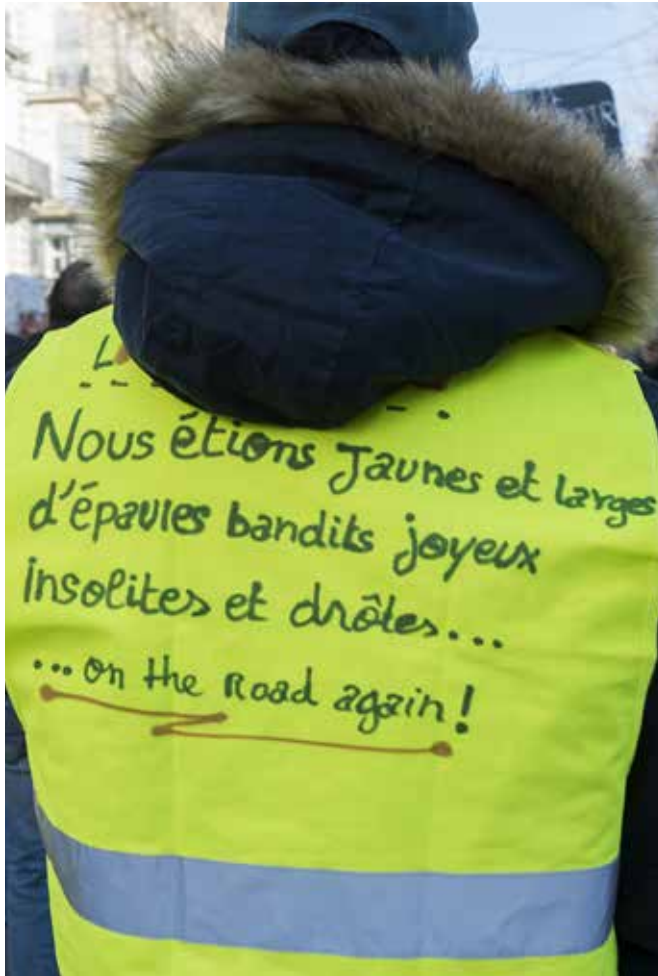
PLEIN LE DOS

J'AI OUVERT
LES YEUX
ET VOUS ?!!!



LA RAGE
24/24 DU 7/7
PEUPLE





Je me demande si le sous-titre de ce projet " Pour une mémoire populaire " qui revendique la volonté de leur travail, ne serait pas un résumé de ce que pourrait être, selon moi, un documentaire juste et efficace.

Il me paraît qu'un documentaire sert à laisser une trace, à garder la mémoire de quelque chose. Une mémoire universelle, qui touche à la vie dans son essence profonde. Les américains suprémacistes du Kansas, les danses de quartier à Abidjan, les mères de famille précaires et sans emploi, ou encore les souvenirs de jeunesse d'une bande de copains communistes. C'est ici que le terme populaire semble prendre toute sa place, il souligne l'importance de la confiance et de l'intérêt pour l'Autre qui peut exister dans les rapports humains.

Après ces différentes observations, il m'apparaît alors que la portée documentaire d'un travail est plus prégnant et efficace lorsque le "je" de l'auteur s'efface pour faire place au "je" du sujet sans qui il ne serait pas.

Aller voir, sortir de chez soi, c'est avant toute chose vouloir se confronter à l'Autre, pour ainsi mieux appréhender sa vie et le rapport au monde qui nous entoure. C'est chercher à comprendre ce qui dirige la nature humaine, à comprendre l'existence et ainsi, d'une certaine façon donner un sens à une vie qui en est totalement dépourvue.

Ressources

Balland, Ludovic. *American readers at home*. Scheidegger & Spiess, 2018.

Barban Dangerfield, Micha. *Le métal a enfin sa bible*. 2016.
<https://i-d.vice.com/fr/article/vbvbwm/metal-a-enfin-sa-bible-killing-technology>

Berdot, Françoise. *Le documentaire d'auteur et les sciences sociales*. Communications, vol. 80, no 1, 2006, p. 163-74. www.persee.fr,

De Coster, Laurie. *Le journalisme gonzo d'Hunter Thompson. Analyse d'un genre journalistique à la limite des règles déontologiques*.
École de journalisme de Louvain

Degorce, Olivier. *Plastic Dreams*. Headbangers Publishing, 2018

Favier, Léo. *Comment, tu ne connais pas Grapus?* Première édition, Spector Books, 2014.

Galliot, Sébastien. *Plein le dos. Un réseau militant de chair et de papier*. Techniques & Culture, 2020/2 (n° 74), p. 212-213.
<https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2020-2-page-212.html>

Hammer: Rothenberger, Sereina / Schatz, David.
Nice Magazine, N°2 To Abidjan-Côte d'Ivoire, 2017

Lugon, Olivier. *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*.
Macula, 2001.

PLEIN LE DOS : L'honneur et la mémoire des gilets jaunes.

Le Média, 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=eRW6_tzldFU.

Strasser, Anne. *De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume.*

Littérature, 2011/2 (n°162), p. 83-99.

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-2-page-83.html>

Strip Tease se déshabille : le livre qui dévoile les coulisses de l'émission culte. L'Obs, 19 octobre 2018.

<https://www.nouvelobs.com/teleobs/20181019.OBS10023/strip-tease-se-deshabille-le-livre-qui-devoile-les-coulisses-de-l-emission-culte.html>.

Strip-Tease - *Tiens ta droite.*

<https://www.youtube.com/h?v=SExhrZ6Y9pk>.

Thévenin, Patrick. *Un livre-photo ressuscite l'âge d'or de la house à paris.* i-D, 27 mars 2018,

<https://i-d.vice.com/fr/article/ywxpgk/un-livre-photo-ressuscite-lage-dor-de-la-house-a-paris>.

Remerciements & Colophon

Merci à Léo Favier d'avoir accepté de répondre à mes questions.

Merci à mon professeur Olivier Huz pour ces précieux conseils et sa confiance.

Merci à ma maman pour sa relecture minutieuse tard le soir.

Merci à mon ami Gautier qui m'a aidé pour la mise en page.

Merci à Paul. ❤️

Photographie de couverture : Ludovic Balland et Peter Fischli.

© Mathilde Agius

Édition composée en :

Lack, dessinée par Adrien Midzic pour la fonderie Velvetyne.

DIN Alternate, dessinée par Albert-Jan Pool.

Imprimé et façonné à la Corep Viguerie, Toulouse, décembre 2021

Melina Makhoulf
Mémoire de DNSEP
Option design graphique
ISDAT Toulouse
2021-2022