



Le malentendu photographique : Entre corps de l'image & image du corps

Stéphanie Régnier

► To cite this version:

Stéphanie Régnier. Le malentendu photographique : Entre corps de l'image & image du corps. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00927000

HAL Id: dumas-00927000

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00927000>

Submitted on 10 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



[Université Paris 1 – Panthéon La Sorbonne]
Mémoire de recherche, Master 2 – UFR Arts plastiques & sciences de l'art

LE MALENTENDU PHOTOGRAPHIQUE

Entre corps de l'image & image du corps

Par Stéphanie Régnier
N° ETUDIANT : 10821784
Master 2 – Espace, Lieux, Expositions, Réseaux

Sous la direction de Monsieur Miguel Egaña

JURY

Monsieur Miguel Egaña
Madame Pascale Weber

2013

RÉSUMÉ

La pratique du portrait photographique suppose et génère des tensions qui relient trois protagonistes : le photgraphiant, le photographié et le spectateur. Dans la création, ces derniers installent une situation d'échange et de projection de l'image de chacun dans un jeu de regards. Ce triangle relationnel semble tout de même basé sur un paradoxe pour le moins important : la capacité de chacun des éléments à pouvoir aussi bien conserver leur identité personnelle que de se laisser aller à une finalité identitaire collective. Le dispositif nommé « *acte photographique* », se nourrit de dynamiques complexes : chaque acteur doit à la fois s'imposer et se remettre en question, résister et se laisser aller dans le saisissement créateur. Dans le cas d'un portrait mis en scène ou non, l'image se fait lieu de médiation sociale, le point de convergence dans une structure relationnelle et sociale. De ces échanges naissent des tensions et des confrontations significatives, donnant à voir la représentation d'une surface, de quelque chose d'impénétrable : le corps apparaît comme une mise en scène scindée entre fiction et réalité. Pouvoir et savoir faire face à la représentation photographique d'un corps c'est finalement se poser la question suivante : que perçoit véritablement le spectateur : l'image d'un corps représenté ou la représentation du « corps » de l'image ?

MOTS CLÉS

Photographie	Corps
Photographiant / photographié	Malentendu
Portrait	Basculement
Représentation	Surface
Identité	Mise en scène
Image	Mouvement

REMERCIEMENTS

En préambule de ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire ainsi qu'à la réussite de cette ultime année universitaire.

Durant ces cinq années en cursus d'arts plastiques et sciences de l'art à Paris 1, l'évolution de ma démarche personnelle plastique n'a été possible que par l'intervention toute particulière de certains professeurs tels que Madame **Elisa Fuksa-Anselme** que je remercie pour son investissement et l'intérêt qu'elle a porté à mon travail. Je remercie également Mesdames **Sandrine Mahieu** et **Pascale Weber** pour leur implication.

Je tiens à remercier tout particulièrement **Miguel Egaña**, mon directeur de recherche, pour ses précieux conseils.

D'autre part, mes remerciements s'adressent aussi à Madame **Hélène Sirven**, directrice du centre Saint Charles sans qui, je n'aurais pu organiser une rencontre avec le photographe **Evgen Bavcar** durant ma dernière année de licence. Cette entrevu a été un évènement déclencheur dans l'évolution de ma pratique plastique et théorique.

Pour finir, je tiens également à remercier ma famille, mes proches pour leur soutien et tout particulièrement mon grand-père.

▪ SOMMAIRE	p.5
▪ INTRODUCTION	p.7

CHAPITRE I - LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : UN ENJEU IDENTITAIRE

1/ La création identitaire liée à l'action photographique p.10

- a. Le portrait comme mode d'emploi
- b. Le « faire-face » dans la quête identitaire : le principe du *photomaton*
- c. Autrui comme lieu et espace d'expérimentation
- d. L'errance identitaire

2/ La construction d'un visage collectif : la fin d'une identité identifiable ? p.18

- a. Le visage comme espace de fiction identitaire
- b. La frontalité comme élément d'une création objective
- c. De l'objectivité à la subjectivité : une nouvelle réalité fictionnelle
- d. La confusion identitaire engendrée par l'Image

3/ Le corps et le visage : lieu de médiation identitaire p.28

- a. Le modèle photographique : une surface inlassablement exploité
- b. Le caractère réflexif de l'image photographique
- c. La photogénie : principe et réalité
- d. Le « *gros plan* »

CHAPITRE II - L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE : UNE RELATION DE POUVOIR ?

1/ La subjectivité du portrait photographique et l'investissement du corps photographié p.35

- a. Engagements et intentions : le saisissement créateur avec le modèle
- b. Evgen Bavcar : une autre vision de l'attachement au sujet
- c. La résistance et la soumission du corps photographié
- d. Irina Ionesco comme symbole d'un acte photographique controversé

2/ L'acte photographique comme lieu de tension p.42

- a. Le déplacement autour du modèle : distance et proximité
- b. Les conditions de prises de vue : le corps en tension
- c. Le déclenchement obsessionnel et l'acte de « *prendre une photo* »

3/ Le troisième regard : le spectateur impliqué

p.49

- a. Le « *troisième œil* » qui valide la représentation finale
- b. La rencontre du spectateur vers « *le corps de l'image* »
- c. La dynamique du jeu
- d. La série photographique : une expérience collective

CHAPITRE III - MISE EN TENSION DE L'ESPACE PHOTOGRAPHIQUE

1/ Le dispositif de mise en scène

p.56

- a. La volonté du contrôle permanent du sujet et de ce qui l'entoure
- b. Le corps photographiant investi
- c. Remise en cause d'un point de vue unique de l'œuvre : le trouble perceptif
- d. Le basculement photographique

2/ La photographie comme re-contruction du mouvement

p.66

- a. Dépasser la surface et la fixité
- b. L'immobilité du mouvement

3/ Le corps du sujet et le corps de l'image numérique

p.70

- a. Le point de vue et le malentendu
- b. Le corps dans l'espace photographique et la photographie dans l'espace
- c. La surface photographique comme espace fictionnel
- d. Ambiguïté et malentendu provoqué : l'héritage fictionnel de Hippolyte Bayard

4/ Le spectateur mis à l'épreuve

p.78

- a. L'implication du spectateur : mise en lumière de l'acte photographique
- b. Le triangle relationnel : un circuit infini de désirs individuels et collectifs
- c. Le corps reflet
- d. Et si la photographie était le réel ? Trompe-l'œil et leurre photographique

- CONCLUSION
- BIBLIOGRAPHIE
- ANNEXES

p.86

p.89

p.95

INTRODUCTION

Depuis la fameuse image de Bayard en noyé en quête d'une ressemblance intime dont Nadar s'est inspiré pour ses portraits photographiques, les cartes de visites d'Eugène Disdéri ainsi que les visages anthropométriques d'Alphonse Bertillon, le portrait photographique du XIX^{ème} siècle a connu des perspectives artistiques et fonctionnelles très diverses. Une dimension demeure tout de même permanente : celle de la représentation de soi. Le portrait photographique est une représentation de l'individu en tant qu'image et non en tant que corps réel : son identité est alors décalée, déplacée, modifiée pour en construire une autre qui aura alors sa propre matérialité, sa propre définition. L'identité est une conscience que l'on a de soi commune à l'ensemble des individus. La complexité de cette notion réside à la fois dans la distinction et la différenciation de l'individu par rapport à l'Autre, ainsi qu'à une forme d'identification. C'est donc avant tout une construction sociale qui se définit dans la relation à l'Autre.

Un regard tactile : c'est à travers cette expression que je conçois l'idée même d'une démarche photographique. Selon Serge Tisseron, prendre une photographie : « *c'est tenter de s'approprier le monde à travers chacun des gestes qui y contribuent.* »¹ De prime abord, la question qu'il serait intéressant de se poser serait : pourquoi la création artistique par le biais de la photographie ? Je dirais que dans un premier temps, l'acte de prise de vue est une expérience et par l'intermédiaire du portrait, l'acte est de ce fait créateur de lien social. Serge Tisseron ajoute que photographe, c'est en d'autres termes « *le geste de couper dans l'espace* »². L'artiste photographe inscrit sa vision du réel dans l'espace restreint que compose la surface du papier photographique.

L'étude de François Soulages dans Esthétique de la photographie – La perte et le reste de 1998, nous rapporte que la photographie même d'un portrait n'engagera pas une simple représentation du visage mais un rapport : il apparaît nécessaire de considérer la représentation finale comme un échange, une interaction.

¹ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, édition Flammarion, collection Champs arts, 2008, page 175.

² *Ibidem*

Ce rapport est, selon Philippe Dubois, ce que l'on nomme l'acte photographique. Ce dernier propose un engagement corporel du modèle, le saisissement créateur du sujet photographiant ainsi qu'une identification, une projection du regardeur. Derrière la complexité de ces rapports, l'acte photographique donne lieu à une quête identitaire forte : chacun des protagonistes va résister ou se laisser aller aux volontés de l'autre. Une distance et une proximité confrontent les deux regards : dans le processus, les deux protagonistes tentent de conserver leur identité propre. Cet affrontement rend l'existence de l'œuvre possible dans le sens où il y a l'affirmation de l'existence d'une identité collective alors qu'ils luttent finalement chacun pour la sauvegarde de leurs exigences personnelles. Défini comme lieu de tension, à la fois mode de rencontre et de rejet, l'acte photographique est finalement un moment précis à prendre en compte lors de la réception perceptive de la représentation. La confrontation à l'Autre est finalement inévitable.

L'identité même de la photographie en tant qu'image soulève de nombreux questionnements dans le sens où elle peut devenir à elle-seule un langage qu'il faut décoder, déchiffrer et analyser. En étant ouverte à toutes expérimentations et possibilités visuelles, elle donne lieu à une nouvelle réalité fictive. Les photographes, comme les spectateurs, vivent à la fois dans la fascination mais également dans un sentiment de méfiance vis-à-vis de ces nouveaux moyens d'expressions dans lesquels l'image fonctionne par échange de données imaginaires et réelles. La photographie est un des supports les plus sensibles à ces expériences : elle devient malléable ; aussi malléable que le spectateur lui-même dans sa recherche du vrai et du faux. L'intention de l'œuvre doit nécessairement être validée par le spectateur : c'est ainsi que je conçois ma démarche photographique. Ce positionnement est effectué lors du basculement : celui de la photographie en tant que médium présenté (par la rotation) mais également celui du regard du spectateur lorsqu'il est conscient de la supercherie. D'autre part le basculement du corps du modèle dans l'espace de la photographie propose un rappel supplémentaire à l'idée de déplacement. Ce dernier est inscrit dans une dynamique de mouvement contrairement à la démarche de Philippe Ramette davantage contemplative.

Il sera intéressant de concevoir l'acte photographique et la présentation de l'œuvre au spectateur comme une suite d'étapes logiques à aborder. Il y a finalement autant d'exigences dans le processus même de l'action photographique que dans la réception perceptive de l'œuvre. Il ne s'agit pas de s'intéresser réellement à l'accrochage photographique mais plutôt à la mise en scène du regard même du spectateur.

À travers cette étude, il semblera important d'aborder le corps photographié et plus particulièrement la mise en scène du corps photographié. Il s'agira de pouvoir traduire en image l'atmosphère de tension palpable et de résistance du modèle face à l'objectif. D'autre part, nous nous intéresserons à la faculté du spectateur à rencontrer l'image et à finalement comprendre la fiction de la représentation lorsqu'il y a présence de malentendu perceptif. Cette ultime rencontre valide la représentation : pouvoir et savoir faire face à la représentation photographique d'un corps c'est finalement se poser la question suivante : *que perçoit véritablement le spectateur : l'image d'un corps représenté ou la représentation du corps de l'image ?*

CHAPITRE I

Le portrait photographique : un enjeu identitaire

Par définition, tout portrait soulève autant l'originalité d'un individu que sa ressemblance à un groupe social auquel il appartient et ce, malgré lui. C'est dans une logique d'identification, d'évocation et de paraître que le portrait photographique reste une opération délicate. Empreint d'intentions contraignantes, la mise en scène photographique d'un visage (ou d'un corps) reste complexe car l'action photographique offrent une multiplicité de point de vue et de jeux de regards.

1) *La création identitaire liée à l'action photographique*

Dès la naissance du procédé photographique, le portrait a tout de suite représenté un enjeu fondamental autant d'un point de vue commercial qu'artistique. Depuis le XIX^{ème} siècle, les pratiques du portrait photographique se sont largement étendues : qu'il s'agisse du portrait instantané de rue de Brassai, du portrait collectif et uniformisé développé par Roland Fischer³ ou encore des portraits fictifs et hybrides de Keith Cottingham⁴ ; toutes offrent un regard différent sur l'identité : « [...] *La société entraîne l'art du portrait dans ses progrès, régressions, vicissitudes* »⁵ Dans les arts plastiques, on emploie le terme portrait pour désigner une œuvre en deux dimensions d'un modèle dans une dynamique d'interprétation et de transcription. À travers cette étude, il s'agira d'avantage de centrer la recherche sur le portrait d'une personne réelle et non fictive ; bien que, la plupart du temps, les portraits fictifs prennent nécessairement appui sur l'observation de modèles réels. Qu'il soit directement ou indirectement suggéré, le portrait est ancré dans un contexte spatio-temporel permettant au spectateur de comprendre, percevoir, d'identifier pour finalement s'approprier la représentation.

C'est lorsqu'il met en avant deux corps investis, que le portrait photographique me paraît intéressant. En impliquant deux corps, *l'acte photographique*⁶ suppose plus que de simples regards : il confronte deux identités. L'image photographiée ne peut donc être pensée en

³ Soldats, série *Portraits de groupes*, 2002

² La série *Fictitious portraits*, 1992

³ Arrêt sur portraits / visages dans « Le portrait miroir d'une société », article Web de la BNF

⁴ Notion développée par Philippe Dubois dans *L'acte photographique* / Edition Nathan, 1990

dehors de l'acte qui la fait naître. Dans la même configuration, la représentation finale d'un portrait ne peut être reçue correctement par le spectateur, sans prendre en compte les différents créateurs du processus. La quête identitaire est au cœur du processus photographique mais elle est installée dans une situation paradoxale et notamment chez le portraituré qui finalement tente à la fois d'être lui-même, tout en voulant être ce que le photographe attend de lui. Ils tentent de conserver leur identité propre et cet affrontement (qui peut être positif) rend l'existence de l'œuvre possible. La question que l'on peut d'ores et déjà se poser, c'est de savoir si les différents individus coexistent dans la création d'une identité collective. L'action photographique repose finalement sur de nombreux paradoxes (nous les développerons en détail au cours de la recherche) de la même façon que la notion d'identité se base elle-même sur des dynamiques paradoxales. Lorsque l'on parle d'Identité en photographie, nous avons tendance à penser directement aux photographies d'identité standardisées du *Photomaton*⁷ dont les premières cabines automatiques ont été installées entre 1924 et 1926.

« Rien de tel qu'une photo « objective », du genre « photomaton », pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police. »⁸ Véritable héritage de l'objectivité de la « Fabrique Bertillonienne »⁹, le Photomaton offre un espace de création à la fois limité dans sa conception mais finalement très ouvert dans la dimension de jeu et de représentation fictives. Cette identité automatique qui n'est finalement ni un portrait, ni un autoportrait, laisse cependant l'individu en face à face avec lui-même. Isolé du monde extérieur, la représentation finale donne à voir une vision totalement intemporelle de l'identité individuelle. La photo d'identité doit avoir une portée objective car elle a été construite pour produire une identification et une reconnaissance directe pour Autrui.

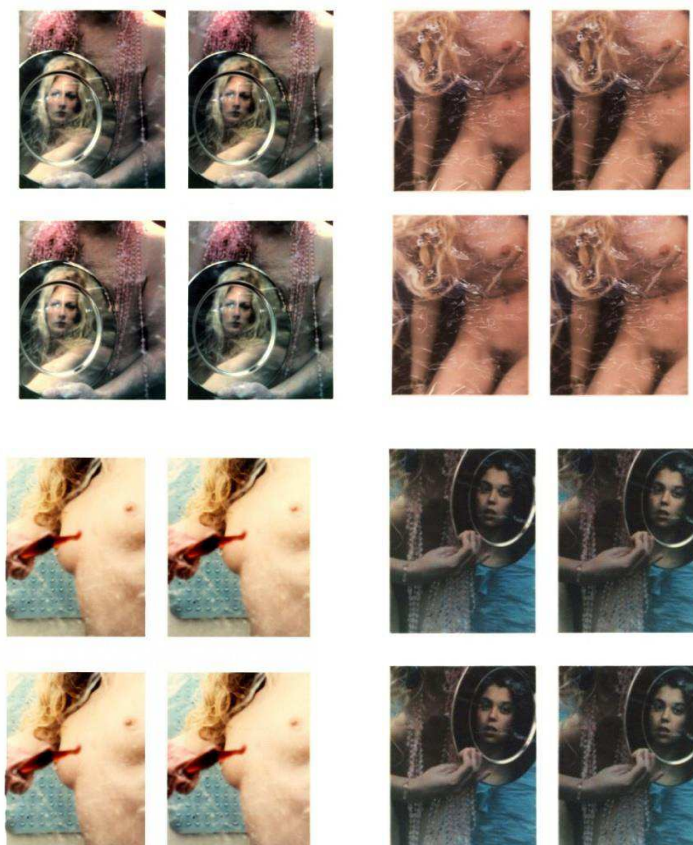
Cette réalité dite objective et cloisonnée constitue finalement, pour certain artistes un non-lieu dans lequel de nouvelles formes d'expressions sont à exploiter ; Cendrillon Bélanger en est le parfait exemple. Pour cette artiste, la cabine est d'avantage une scène théâtrale qu'elle réinterprète grâce à de nombreux accessoires. De l'objectivité à la subjectivité, le principe de mise en scène qu'elle crée dans l'intimité d'un espace clos apparaît ensuite à l'extérieur de la cabine, aux yeux de tous (lorsque les tirages sont terminés).

⁷ La photo cabine est inventée en 1924 par Anatol Marco Josepho. Brevetée en 1925, la première machine est implantée à New York dès 1926.

⁸ Propos tenus par Roland Barthes et cité par Serge Tisseron dans « *Le mystère de la Chambre Claire – photographie et inconscient* » - édition Flammarion, collection Champs Arts, 2008.

⁹ Notion développée par Pierre Piazza dans « *La fabrique Bertillonienne de l'identité. Entre violence physique et symbolique* » / revue Labyrinthe – thème numéro 6.

La photo d'identité est par définition, la représentation d'un visage « tel qu'il est » dans sa plus simple identification : l'identité automatique prend forme sur la surface plane et impénétrable du papier photographique. C'est sur cette dimension que la recherche de Cendrillon Bélanger prend son point de départ. Les accessoires et autres costumes donnent de la matière, de l'épaisseur à la surface du rectangle photographique.



Photomatons - depuis 1995

CENDRILLON BÉLANGER

→ En 1997, une sélection de ces photomatons, tirés au format 135x110 cm et marouflés sur aluminium, a été exposée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans le cadre de l'exposition « *Instants Donnés* ».

L'exemple du Photomaton à travers la photographie d'identité met en lumière un non-lieu créatif dans lequel l'individu est face à lui-même et non face à l'objectif de l'appareil photographique. Dans l'attente interminable du flash et du temps d'exposition limitée à 30 secondes, le visage d'un corps réel confronte sa propre représentation : « *Le visage qui sort de la cabine du photomaton n'est jamais le nôtre.* »¹⁰ Au jour d'aujourd'hui, le photomaton est d'avantage réglementé et laisse difficilement s'exprimer l'individu sur l'affirmation de son identité individuelle. Cette dernière devient presque collective : dans l'attente d'une reconnaissance directe avec Autrui. Chaque individu est soumis aux mêmes exigences de postures, d'expression et de cadrage.

Le dispositif mécanique et automatique du Photomaton est finalement un point de départ à la recherche plastique que j'ai poursuivie dans le sens où la quête identitaire du processus photographique passe avant tout (de manière métaphorique) par un face à face avec soi-même. Selon le photographe Fernando Montiel Klint, la photographie est avant tout un moyen se découvrir à travers les autres.¹¹ Dans chaque portrait il y a très certainement une part d'autoportrait car ce dernier reste subjectif et cette particularité est due aux différents déplacements identitaires. « *La photographie et l'identité individuelle, c'est l'individu et c'est la société toute entière ; c'est Soi, comme un autre.* »¹² Selon Stéphanie Solinas, la photographie de l'identité individuelle c'est finalement l'individu tel qu'il est représenté. Cependant, cela est possible si et seulement si le déclenchement photographique est décidé de manière totalement objectif, presque automatique, comme nous l'avons précédemment vu avec le *Photomaton*. Ce qui reste le plus intéressant dans la pratique du portrait en photographie c'est finalement l'ensemble des déplacements identitaires des différents protagonistes : ces échanges répondent à forme d'errance identitaire dans l'action photographique. Les regards s'éprouvent, se détachent, s'observent pour finalement presque créer une identité de l'instant ; dans d'autres termes, la création momentanée d'une nouvelle identité collective.

Le concept de quête et d'errance identitaire est un thème récurrent dans l'histoire de la photographie : Raymond Depardon et Francesca Woodman en offrent deux approches différentes. Construite autour de la notion d'errance corporelle, la pratique photographique

¹⁰ « *Photographie et identité sociale* » - article WEB de la Bibliothèque Nationale Française « arrêt sur portraits et visages »

¹¹ Propos tenus par l'artiste dans *Les rencontres d'Arles photographies*, de Juillet à Septembre 2011.

¹² Stéphanie Solinas, « *comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait* » - Revue Hypermedia Criminocorpus / Bertillonage & police d'identification, article mis en ligne le 04 mai 2011.

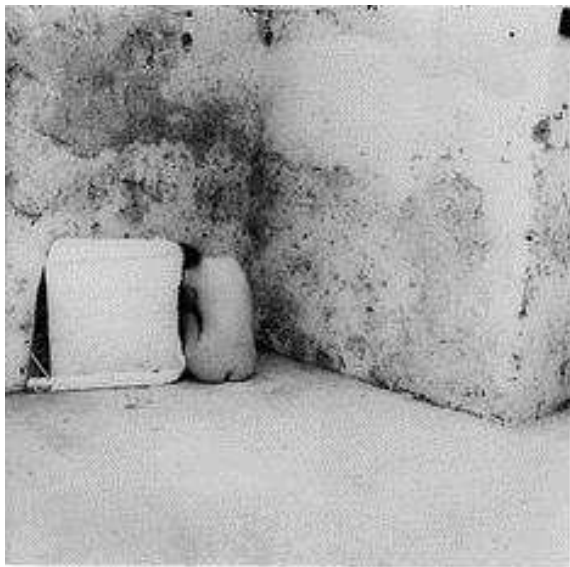
des deux artistes soulève des interrogations vis-à-vis de l'autoportrait. Celui de Francesca Woodman est nettement plus direct dans le sens où cette dernière met en scène son propre corps. Quant à Raymond Depardon, à travers son ouvrage *Errance*¹³, va offrir au spectateur une véritable quête de soi par l'intermédiaire de photographies de paysages déserts. Chacun dans leur approche, se livrent d'une certaine façon, au spectateur.

« Cette jeune artiste tournait autour d'un projet vraiment fou : comment échapper à la représentation par l'acte photographique, comment utiliser la photo comme une machine à disparaître. »¹⁴ Ici Jérôme de Missolz parle de l'investissement de Francesca Woodman à jouer avec sa représentation. Elle donne généralement à voir de nombreux flous de bougé qui révèle sans aucun doute la longueur du temps de pose de son appareil argentique. Ainsi, on imagine les prises de vue comme des moments particulièrement intenses dans lesquels, la jeune artiste joue avec son propre corps. Cette tension significative et visible dans les images, témoigne d'une action photographique vraiment particulière. En rejetant sa propre représentation (dans une idée d'identification), l'artiste renvoie le regardeur à sa propre existence. La question qui paraît importante de se poser c'est finalement de savoir comment cette photographie peut être à la fois créatrice et spectatrice de sa propre représentation. L'ensemble de son œuvre coïncide avec l'idée d'un spectre identitaire, lui-même accentué par des mises en scènes essentiellement réalisés dans des maisons délabrées ou abandonnées. Dans son cas, l'instrument photographique devient et agit comme sujet regardant. Elle opère à sa propre « désidentification ». Dans cette même idée de déplacements et de mouvement du corps, Raymond Depardon offre au spectateur un véritable témoignage de son errance liée à ses voyages : « Je me dois de me laver la tête ... pour rencontrer le centre d'une nouvelle image, ni trop humaine, ni trop contemplative, où le moi est aspiré par les lieux quand le lieu n'est pas spectacle, ni surtout obstacle [...]. Cette quête devient la quête du moi acceptable. »¹⁵ Cette rencontre avec lui-même, il l'opère à travers son instrument photographique par lequel il prend conscience du présent, l'instant décisif du déclenchement. Lorsqu'il écrit son livre *Errance*, Depardon se tient alors en tant que spectateur de ses photographies et du processus contemplateur qui l'a accompagné. Dans ses clichés, il laisse une place très importante au sol avec une ligne d'horizon haute : le photographe a finalement senti le besoin de marquer sa présence sur le territoire.

¹³ Raymond Depardon, *Errance*, 2003 – édition Poche

¹⁴ Propos tenus par Jérôme de Missolz, réalisateur du film *Le corps sublimé*, 2005

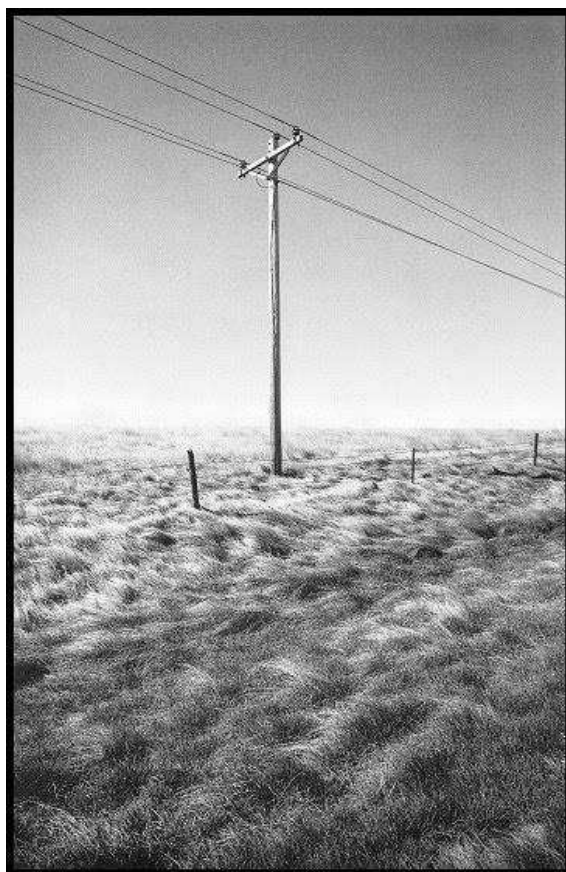
¹⁵ Raymond Depardon, *Errance*, 2003 – édition Poche, page 14.



« Self deceit, Rome »

FRANCESCA WOODMAN

1978



Errance

RAYMOND DEPARDON

2003

À travers mon travail photographique, je tente de développer et mettre en relief l'ensemble des contradictions que livre le processus identitaire. Francesca Woodman et Raymond Depardon sont deux regards qui ont constitué un réel point de départ à ma pratique. Cette période correspond finalement aux incertitudes et aux tâtonnements caractéristiques de l'évolution de ma démarche plastique. Qu'est-ce que créer, quand on n'a pas passé l'épreuve de la perte de soi ? En me situant dans cette errance identitaire, je me suis rendu compte qu'il apparaissait indispensable que l'Autre fasse partie intégrante de mon travail : « *Il arrive souvent que lorsque nous pensons expérimenter sur Autrui, nous soyons en réalité en train d'expérimenter sur nous-même.* »¹⁶ Cette dynamique de l'altérité est une base de ma démarche car je tente de traduire la tension palpable de l'action photographique vers le spectateur puis dans un second temps le portraituré, observateur de son corps représentatif. Il arrive très souvent que l'acte photographique, après impression des photographies, me paraisse flou, incertain, vacillant. C'est très certainement parce qu'il est spontané et presque automatique, que la mémoire du geste me semble bloqué dans le temps et difficilement traduisible. « *Je suis parfois frustrée par l'image photographique dans laquelle on peut se projeter à l'infini mais où l'on peut perdre l'essence même de ce que je cherche [...] l'échange et l'expérience qui a eu lieu pendant la prise de vue.* »¹⁷ Il s'agit donc de restituer cette expérience et la communiquer aux différents protagonistes de la création.

« *La photographie va très vite produire des images de soi du point de vue d'Autrui. Qu'on le veuille ou non, même dans l'autportrait photographique, c'est toujours un autre que soi qui est photographié et qui photographie.* »¹⁸ Au moyen de la photographie, l'individu a la capacité de pouvoir se percevoir de l'extérieur, d'être finalement objet. Contrairement au caractère subjectif du portrait peint, celui issue de la photographie naît d'une objectivité mécanique. Le regard et la présence du portraitiste va fournir au caractère objectif de la photo, une part de sensibilité qui engendra une modification de la perception de par la représentation. L'altérité devient une notion presque indissociable d'une démarche photographique sur l'identité. Ce qui intéresse entre autre, les artistes photographes d'aujourd'hui, c'est sans doute la dimension de *non-identité*.

Le portrait photographié est finalement une affaire de point de vue.

¹⁶ Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, édition Seuil de 1992, page 136.

¹⁷ Porpos tenus par l'artiste Morgane Denzler dans www.morganedenzler.com

¹⁸ Patrick Vauday « *La photographie d'ouest en est* » Échange de clichés et troubles d'identité, 2001- Diogène n°193

2) *La construction d'un visage collectif : la fin d'une identité identifiable ?*

Le visage est pour le portrait la notion fondamentale de la représentation : il articule les tensions entre les caractéristiques de la personnalité et l'adaptation sociale du fait qu'il est le lieu d'expression du corps. La peau du visage est un véritable support pour la projection extérieure de l'image du corps : en d'autres termes, elle est l'enveloppe de la personne, médiateur du sujet avec l'Autre. Cependant, le visage est-il réellement source d'identification et de reconnaissance visuelle ? De nature, le visage photographique, de par l'acte photographique, produit une ressemblance qui ne peut être fidèle. Dans les photographies anthropomorphiques de Bertillon, l'objectivité presque scientifique était indispensable à l'identification judiciaire désirée. Dans le portrait artistique, le visage est issu d'une nouvelle réalité fictive : symbole d'une identité reconnaissable, il se voit restructuré par les photographes eux-mêmes, en quête d'idéaux complexes. Dans la découverte du visage d'un portrait, il y a cette volonté d'identifier, de distinguer et de désigner : est-ce qu'on lui ressemble ? A qui ressemble-t-il ? Le visage reste, selon les époques, un moyen de reconnaissance identitaire car il constitue l'authenticité et la personnalité de l'individu. Finalement le corps ôté de son visage, n'a pas d'identification précise dans la représentation de soi.

« Avant toute chose, la trace photographique désigne un objet ou un être particulier, dans ce qu'il a absolument d'individuel. »¹⁹ Le visage n'est pas une partie du corps comme les autres. Ce dernier est la signature qui témoigne de la reconnaissance visuelle d'un individu. Dans l'ordre du visible, c'est le visage qui nous personnalise. Nous nous rendons compte que nous sommes uniques dès lors que nous prenons conscience que les autres n'ont pas le même visage que nous. Il rassemble de nombreux détails qui permettent de singulariser l'individu. L'aspect paradoxal c'est que le visage est aussi là pour nous rassurer sur notre universalité : tout le monde a un visage. En étant à la fois source d'individualité et d'universalité, il devient un espace inlassablement exploité par les artistes photographes et plus particulièrement chez les artistes issues de la révolution numérique.

¹⁹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, 1990, Paris - Édition Nathan, page 70

La peau de l'individu comme la « peau » de la photographie devient un support malléable :
« *La peau est une surface, une interface. La peau a longtemps été considérée comme la limite de l'âme, une frontière entre l'être et le monde. Mais maintenant, la technologie perce cette peau. La peau n'est plus une barrière.* »²⁰

« *Ce visage centré sur lui-même, séparé de son corps, lessivé de tout contexte ; libéré de tout ancrage, dépersonnalisé, est celui de l'individu extrait de la personne.* »²¹

La vision d'un portrait photographique classique revient à penser à la photographie d'identité qui reste malgré tout, la représentation la plus objective que l'on peut avoir de soi-même. D'Alphonse Bertillon à Thomas Ruff, il y a un fossé important. L'un est au service de la justice, l'autre de la création : il subsiste néanmoins une multitude de points communs. La frontalité du portrait reste, sans nuls doutes, un des points majeurs de la création objective. Ces derniers organisent leurs démarches autour du concept d'inventaires et de visages dit *génériques*. Le rapport à la photographie identitaire centrée uniquement sur le visage est incontestablement un héritage légué par Bertillon durant les années 1880. Dans un certain sens, c'est à ce moment de l'histoire qu'arrive véritablement « *l'identité photographiée* »²². À travers ces procédés de standardisation et d'uniformisation, l'identité collective prend le pas sur l'identité individuelle.

Thomas Ruff réinterroge le principe de l'objectivité du portrait en renvoyant le spectateur à sa propre neutralité. La photographie dite, réaliste mettant en avant des visages « *tels qu'ils sont* » cache finalement une revendication : celle du statut même de la photographie d'identité. « *Une photo ne peut rien révéler de la personnalité, ne fait reproduire que la surface des choses sans jamais pouvoir saisir le contenu.* »²³ Les visages de Ruff ne parlent pas ; la surface de la photographie est plane et impénétrable. Ce double effet interroge le spectateur : comment s'est organisé le processus photographique ? Sont-ils simplement des individus appartenant à une société ? Le plus frappant dans le travail de Ruff c'est probablement sa volonté de laisser au modèle les marques de son identité personnelle (bijoux, vêtements...) contrairement à la démarche tout aussi caractéristique de l'inventaire de Charles Fréger avec ses corps sociaux et *uniformisés* (à proprement parlé).

²⁰ Sterlac, propos tenu dans *Mécanique du corps, le corps obsolète*. Emission Arte.

²¹ « *Photographies et identité sociale* » - article web de la BNF / « arrêt sur portraits et visages ».

²² Pierre Piazza, « *Bertillonage : savoirs, technologies, pratique et diffusion internationale de l'identification judiciaire* » Criminocorpus, revue Hypermédia, *Bertillonage et police d'identification*, présentation du dossier, mis en ligne le 18 avril 2011.

²³ Propos tenus par Thomas Ruff.

La rencontre du spectateur vers ses visages semble être l'aspect le plus important de sa démarche : il le met à l'épreuve de sa propre existence. Ce face à face avec la neutralité dévoile finalement une objectivité subjective car c'est ce paradoxe qui nourrit le travail de Ruff. Le caractère rigoureux de ses prises de vue qui se doivent d'être aussi standardisées que le Photomaton, nous rappelle que la méthode anthropométrique de Bertillon, malgré son échec, a largement contribué à l'évolution de l'identification de l'individu par l'image. Dans le principe du « *portrait parlé* »²⁴ développé par Bertillon, Thomas Ruff se situe justement à cette limite. C'est le statut de la photographie qui est interrogé : on a presque l'impression que c'est le modèle qui devient une surface alors que la photographie, en tant que corps principal de l'image, devient le sujet principal. « *Le client forcé qui est amené devant l'objectif n'ayant pas d'avis à donner sur ses préférences en matière de goût [...] le but visé devient unique et par suite facile à réaliser : produire l'image la plus ressemblante possible.* »²⁵ Bertillon était finalement obsédé par la ressemblance de l'individu à sa représentation.



Étude du signalement descriptif : « portrait parlé »

→ Paris - Préfecture de police

Service de l'identité judiciaire de l'école de police technique

Collection particulière de 1912

²⁴ Pierre Piazza dans www.Criminocorpus.cnrs.fr

²⁵ « *Fichés ? – photographie et identification 1850 à 1960* » / édition Perrin, « Exécution d'un portrait judiciaire », chapitre I



De haut en bas : J. Röing, R. Huber, J. Renzel

THOMAS RUFF

1988

De l'objectivité à la subjectivité, la représentation de soi dévoile une toute nouvelle réalité. Une des préoccupations postmoderne semble se contenir dans la fragilité et le trouble qu'il peut y avoir entre les identités collectives et individuelles : on tend vers une plus grande flexibilité identitaire. Le portrait photographique a évidemment été concerné par ces nouvelles dimensions sociales. « *L'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de référer pour expliquer un certain nombre de choses mais sans qu'il n'est jamais d'existence réelle.* »²⁶ Ici Lévi-Strauss nous parle de l'ensemble des déplacements et des va et vient que l'individu opère lorsqu'il doit se référer à une expérience. Bien évidemment il s'agit ici de déplacements psychologiques entre le corps de l'image et le corps objet de la représentation.

L'apparition des nouvelles dimensions identitaires en photographie numérique (entre autre) donnent au spectateur un rôle plus engagé car il va solliciter sa capacité à discerner le vrai du faux : l'image devient un véritable langage qu'il faut pouvoir déchiffrer, décoder ou encore analyser. Cette dimension de jeu avec le spectateur est une dimension qui m'intéresse tout particulièrement. Le travail *Au réveil*²⁷ que j'ai réalisé en 2011 n'est pas caractéristique d'une démarche située entre art et sciences, mais il va questionner le spectateur dans sa perception habituelle du visage photographique. Ce travail présente une série de photographies numériques en couleur de plusieurs individus (exclusivement masculins). J'ai voulu mettre en évidence divers visages pris en photographie à leur sortie du lit, le matin. Dans ce projet, je pensais pouvoir obtenir un visage presque collectif des protagonistes alors qu'en réalité, leur visage était transformé, modifié presque déformé par de nouveaux traits dus à la nuit. J'aurais souhaité qu'ils soient identifiés en tant que groupe homogène et non plus comme un visage unique. De nombreuses particularités sont intéressantes à développer sur le processus photographique de ce projet sur lesquelles j'insisterai un peu plus loin dans la recherche. Obtenir de nouveaux visages à la fois scindés entre fiction et réalité, sommeil et réveil, était intéressant. Il apparaissait nécessaire d'opérer des cadrages semblables au portrait d'identité classique avec les visages représentés à taille humaine afin que le spectateur puisse faire face aux portraits de la même manière que les portraiturés ont affronté la prise de vue réalisée à l'aide d'un flash.

²⁶ Lévi-Strauss dans un séminaire consacré à la notion d'Identité en 1979.

²⁷ *Au réveil*, 2011 – série de photographies numériques contre collées sur carton plume, 30 x 45 cm.

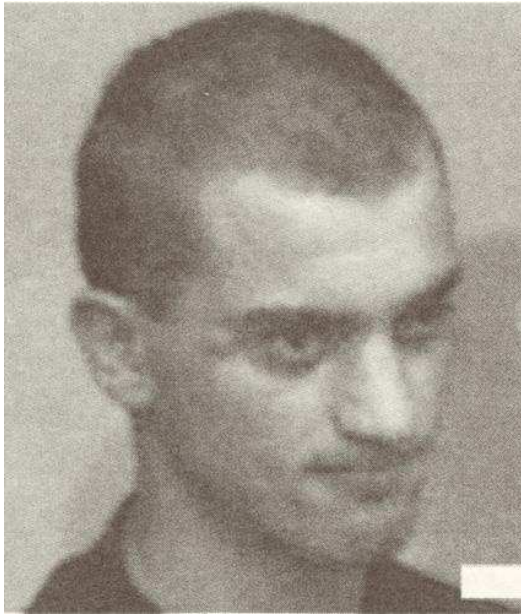


« Au réveil »

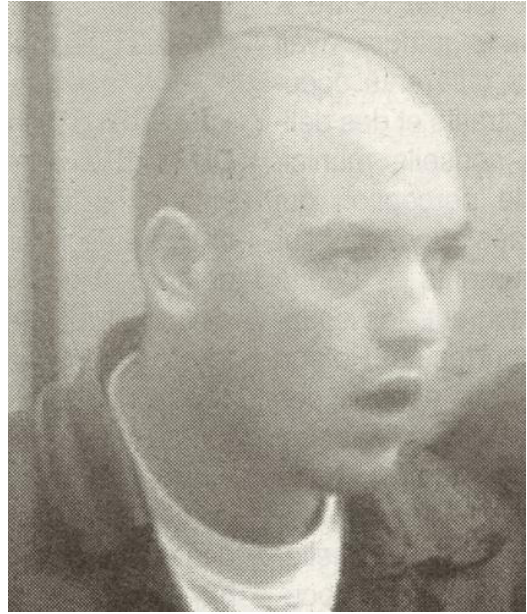
→ Photographies numériques contre collée sur
carton plume, 30 x 45 cm

2011

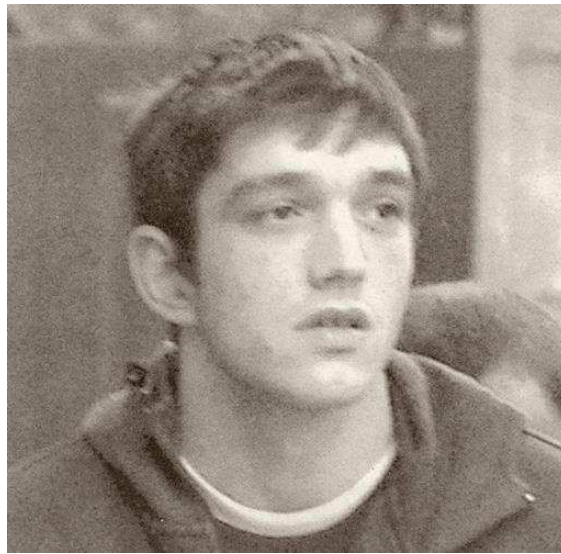
Dans l'idée d'un processus photographique qui rendrait en image un état furtif et scindé dans le temps, l'artiste Clarisse Hahn en est un parfait exemple à travers son projet « *Boyzone Adolescence* » datant de 2006. Le principe de sa démarche est de prendre les photographies des jeunes détenus au moment où ils pénètrent dans la salle d'audience ; les clichés proviennent de journaux locaux. Leurs expressions déterminent ce moment clé dans lequel ils sont saisis d'effrois lorsque les regards du public sont posés sur eux. On observe également la déclinaison de leurs émotions : passant de la peur, à la surprise ou encore à la tristesse. Les photographies sont zoomées afin que l'œil se concentre uniquement sur leur visage. Cette artiste interroge la résistance et les réactions du corps dans l'environnement social qui l'entoure. Cette problématique du corps individuel et collectif est au cœur de sa démarche de la même manière qu'elle constitue la thématique centrale de ma recherche. Lors d'une conférence en Février 2013 à l'amphithéâtre Bachelard au Panthéon, Clarisse Hahn nous décrit son saisissement créateur en affirmant : « [...] *Je laisse les choses de dérouler devant mes yeux* ». Le corps masculin est mis à l'épreuve du regard des autres dans la situation présente et l'artiste, elle, se tient en analyste et observatrice de cette interaction.



1.



2.



3.

CLARISSE HAHN

2006

1 → *Fouquet, petit* / 100 x 100 cm

2 → *S. Rabouhi, petit* / 80 x 100 cm

3 → *C. Barbier, petit* / 90 x 100 cm

À travers ce projet, il était intéressant de mettre en valeur ce moment précis du réveil, vu comme un instant intermédiaire, une frontière entre fiction et réalité. En mettant le modèle à l'épreuve de l'acte photographique, on observe une forme de déplacement provoqué par le vacillement et le cadrage différents de chaque portrait. Ce déplacement est également psychologique dans la distinction et l'interaction entre fiction du rêve et réalité du réveil. Le travail est réalisé en série afin de créer un groupe homogène à première vue ; puis dans un second temps le spectateur ira s'attarder sur les traits pliés, plissés et parfois déformés des visages représentés. Ce projet diffère largement de ma démarche photographique habituelle dans le sens où je travaille d'avantage la mise en scène : l'espace photographique est beaucoup plus contrôlé. Ici j'ai vraiment voulu épurer la scène afin que l'œil se concentre uniquement sur l'expression du visage et du regard à la fois concentré et vide. Nous tâcherons, plus loin dans la recherche, d'explicitier davantage la notion de « faire subir » la photographie au modèle.

Dès son apparition, la photographie signifiait la naissance d'un nouveau langage et par conséquent, l'émergence d'un nouveau type de communication visuelle. Tout en prenant comme point de départ la photographie d'identité et son cadrage très formel, les artistes Friederick Van Lawick et Hans Müller ont essayé de créer une double identité grâce au principe du *morphing*²⁸ à travers l'œuvre *La folie à deux*²⁹ commencée en 1992. De prime abord, on est face à de simples portraits d'identité disposés en quadrillage pour ensuite se développer en une forme de *morphing* évolutif. Ces artistes interrogent la question du genre dans des étapes intermédiaires où le spectateur peut éprouver des difficultés à distinguer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. On retrouve encore ici cette réinterprétation de l'identité photographiée dite objective mais dans une vision nettement plus fictive par l'utilisation de procédés techniques numériques. On retrouve également la notion d'intermédiarité propre au projet *Au réveil* précédemment expliqué : la vision d'un entre-deux, d'un face à face scindé entre fiction et réalité : « *Pas plus qu'un portrait ne se limite à un visage, un portrait ne se limite à un individu seul.* »³⁰ Ici, on est face à une approche numérisée du visage collectif.

²⁸ Technique de pointe qui permet de faire se transformer un élément en un autre, et donc également de faire se fusionner des portraits pour n'en créer qu'un. L'artiste Nancy Burson a été une pionnière dans la création de ce procédé. Situé entre arts et sciences, ses recherches technologiques ont débutées en 1980.

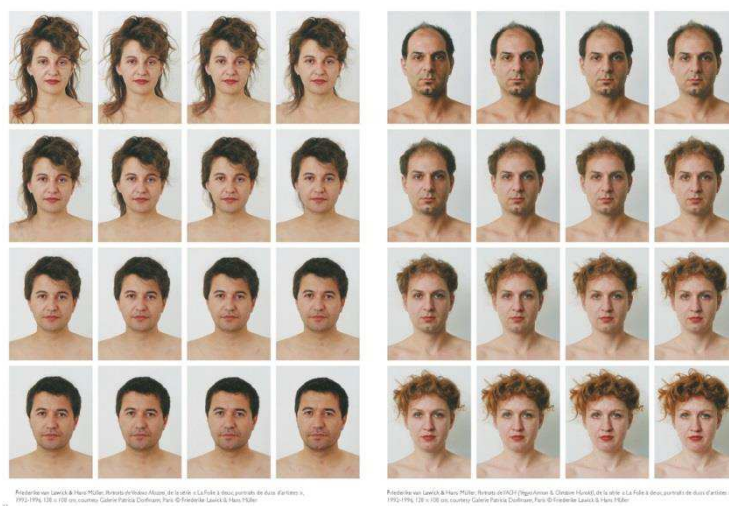
²⁹ La série *La folie à deux* (1992-1996) présente des compositions comprenant chacune quatorze portraits de couple d'artistes connus, y compris le couple Lawick et Müller lui-même.

³⁰ Régis Durand à partir des œuvres de la collection au Centre National de la Photographie en 2003 à propos de l'exposition « *Fables de l'identité* » sur la notion de portrait.

« La folie à deux »

Friederick Van Lawick & Hans Müller

1992 - 1996



Cette nouvelle réalité fictive dans la photographie demande au spectateur de se situer par rapport aux représentations du visage et du corps dans l'image. Elle va de plus en plus solliciter sa perception et sa capacité à discerner le vrai du faux, l'irréel du réel et la fiction de la réalité. Dans le cas du couple d'artistes Lawick et Müller, la confusion identitaire est un concept central de leur démarche. C'est un thème également récurrent dans ma pratique : cette confusion peut aussi bien concerner l'identité de l'image elle-même que l'identité du modèle représenté sur la photographie. « *La photographie est une occupation diabolique. C'était là un de mes sujets de réflexion favoris, et je me suis sentie vraiment perverse la première fois où je m'y suis livrée.* »³¹, C'est ce qu'affirme la photographe Diane Arbus à propos des visages anthropométriques de Bertillon. Elle est diabolique car elle est capable d'engendrer, de par son ambivalence à la fois réelle et fictive, une approche déformée de notre existence tout en paraissant très réelle. Le spectateur est parfois immergé, pris à parti dans un mode de représentation dont il ignore réellement les fondements. Ceci est particulièrement présent dans l'œuvre très controversée d'Irina Ionesco dans laquelle le spectateur est face à une jeune fille mise en scène dans des poses érotiques. C'est en 2011 que j'ai voulu travailler autour de la notion de *confusion générationnelle*³² en photographie argentine (sans connaître auparavant l'existence du travail d'Irina Ionesco et de sa fille). J'ai également décidé de mettre en scène une enfant de 10 ans comme s'il s'agissait d'une jeune femme (voir photographies ci-dessous). Son corps devient d'avantage un objet culturel.

³¹ Diane Arbus à propos du fichage anthropométrique de Bertillon.

³² Isabelle Decoopman, Élodie Gentina et Marie-Hélène Fosse-Gomez - *La confusion des générations ? Les enjeux identitaires des échanges vestimentaires entre les mères et leur fille adolescente*. Recherche et Applications en Marketing, vol. 25, n° 3, 2010.



« Non-portraits »

→ Photographies argentiques, 20 x 27 cm

Tirages effectués en laboratoire

2011

La peau du visage se profile alors en support pour la projection extérieure de l'image du corps : en d'autres termes, elle définit l'enveloppe de la personne, médiateur du sujet avec l'Autre. « *Ce corps devient alors un potentiel terrain de jeu pour quiconque veut en éprouver les possibilités et les richesses.* »³³ Ce projet met en valeur un trouble identitaire caractéristique de notre contemporanéité ; il est marqué par la superposition volontaire de la dernière photo du triptyque. Qui est cette jeune femme ? Pourquoi nous regarde-t-elle de cette façon ? Où doit-on situer notre regard ? Cette sphère interrogative va être stoppée lorsque l'observateur apprendra qu'il est face à la représentation d'une enfant de 10 ans. Il apparaît nécessaire d'insister sur l'expression « représentation d'une enfant » et non « photographie d'une enfant » car il s'agit bien d'une image, d'un regard subjectif et d'une mise en scène créée pour feindre le spectateur. Le processus créatif de cette démarche est assez particulier du point de vue de l'organisation de la séance photo ainsi que de l'atmosphère qui régnait mais elle sera d'avantage explicitée tout au long de la recherche théorique.

³³ Lorraine Alexandre, « *Les enjeux du portrait en art – étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur* » - édition L'Harmattan, 2011, page 25.

3) *Le corps et le visage en surface*

« *La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir. S'attacher à la surface des choses – la peau, à fleur, dénudée, tendue, vive, à vif [...]* »³⁴ Parler du corps et du visage en photographie, c'est finalement s'intéresser au modèle photographique et à sa représentation dans l'espace formel de la surface du papier. Encore et toujours considéré comme une surface inlassablement exploité, le corps humain est au cœur de chaque démarche artistique et ouvert à de nombreuses expérimentations visuelles. Mais qui est réellement le modèle et quel est son statut ? Il est une surface d'une autre réalité (l'image) mais dans laquelle il peut se révéler. Le portrait (dans sa définition la plus simple et objective) doit censé être une preuve de vérité : un corps, une identité se modifie avec le temps car elle est toujours ancrée dans une époque, un contexte social lui-même en perpétuel changement. En revanche, sa représentation restera quant à elle inerte et figée. La vision que le portraituré a de lui-même lui fournit un témoignage direct d'un moment figé dans le temps dans lequel rien ne peut être modifié. Cette perception peut être également source de tensions car le modèle désire autant qu'il redoute sa propre représentation photographique.

« *Un portrait photographique est une image de quelqu'un qui sait qu'il est en train d'être photographié* »³⁵ Cette phrase de Richard Avedon résume à elle seule que le portrait photographique n'est finalement pas « preuve de vérité » du fait que le modèle se positionne automatiquement en tant que corps soumis à l'objectif. Son corps se métamorphose alors directement en image. Selon François Soulages, cette anticipation montre que le portraitiste n'est pas seul dans la direction de l'acte photographique mais que justement, le modèle s'entretient d'ores et déjà avec l'image de son corps photographié : « *Quand l'objet à photographier est un être humain, ce dernier réagit [...] non seulement au fait d'être photographié, mais à la personnalité particulière du sujet photographiant : photographier, c'est photographier un rapport.* »³⁶

Considérer le modèle comme une surface c'est l'aborder par avance en image : « *Devant l'objectif : je suis à la fois celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sent pour exhiber son art.* »³⁷

³⁴ Jean-Claude Bélégou et Yves Trémorin dans *Manifeste Noir Limite*, 1986

³⁵ Propos tenus par le photographe Richard Avedon.

³⁶ François Soulages, *Esthétique de la photographie – la perte et le reste* / édition Nathan, 1998, page 110

³⁷ Roland Barthes, *La chambre claire – note sur la photographie* / édition de l'Étoile, Gallimard, 1980, page 29

Roland Barthes nous explique à quel point le modèle est à la fois un espace d'expérimentations pour lui-même comme pour le portraitiste. Ces multiples déplacements identitaires semblent caractéristiques d'un processus créatif dans lequel le corps et la personnalité des sujets jonglent avec leurs exigences personnelles. À travers la filmographie de Jérôme de Missolz, on retient une œuvre en particulier : *Le corps sublimé* en 2005. Composé de 4 films tournés durant une quinzaine d'années, le réalisateur met en avant le processus photographique d'artistes (travaillant tous en rapport avec le corps mis en scène) tels que Jan Saudek, Joel-Peter Witkin, Francesca Woodman. Un des reportages a attiré mon attention car, à l'inverse des autres, il offrait un point de vue sur une jeune femme modèle de nu pour de nombreux photographes : le reportage « *I* » comme Isabelle de 1995. En retraçant l'intégralité de son journal, elle nous livre la véritable quête de sa propre image photographique. C'est finalement le récit de ses rencontres avec eux, des poses, du déroulement des séances : ici c'est en d'autres termes, la quête identitaire de cette femme par l'intermédiaire de la photographie. Cette secrétaire médicale de 30 ans se donne pour but de se faire photographier par les plus grands en échange d'un tirage. Elle inverse le rapport photographe/modèle et constitue une œuvre personnelle en assujettissant le regard des photographes sur elle. Il est fascinant de voir à quel point cette femme avait ce besoin de collectionner sa propre représentation photographique. La multiplicité des regards qu'elle souhaite obtenir sur son corps c'est sans doute, une volonté de se chercher et de se trouver à travers sa représentation.

« *Nous attendons d'une image qu'elle nous mette en présence d'une réalité.* »³⁸

C'est peut-être ce que cherche Isabelle dans sa recherche identitaire : demander aux différents photographes de témoigner, de valider son corps tel qu'il est à ce moment précis. Cependant, la réalité photographique n'est pas réellement en rapport avec sa représentation. Avoir différents point de vue de grands photographes c'est finalement pouvoir accéder à différentes facettes identitaires.

³⁸ Claudine Tiercelin, *Le concept d'image*, 2004 – conférence sur canal-u.tv



I comme ISABELLE

Jérôme de Missolz, « *Le corps sublimé* »

2005

« La détermination et l'audace d'Isabelle, jeune femme ordinaire, aux antipodes du monde de la mode et des mannequins, la découverte d'une collection fabuleuse et secrète de clichés (200 environ), la lecture très émouvante du journal de ses rencontres, sont les facteurs décisifs qui m'ont convaincu de réaliser ce film où j'espère tout autant approcher la quête identitaire de cette jeune femme hors du commun que celle d'une hypothétique vérité artistique. I comme Isabelle, i comme image »

→ Jérôme de Missolz

Le modèle constitue donc une surface qui continuera d'inspirer les artistes dans le sens où il est exploitable à l'infini et ce, depuis l'apparition du dispositif photographique. Le concept de surface, en tant que support photographique, est également une thématique importante à situer. Il s'agit de questionner le médium photographique en tant que support aussi malléable que le visage du modèle. L'artiste Julie Sorrel a travaillé autour de cette notion du visage et du support de l'image comme surface malléable à travers son travail « *Les monstres* » réalisé entre 2007 et 2008. « *L'artiste s'amuse, se joue du spectateur et se permet toutes les perspectives, s'autorise à toutes les manipulations possibles. Proche des expérimentations raisonnées du cubisme, Sorrel déstructure, froisse, déchire, plie, décompose, recompose, chaque partie de chaque élément, multipliant les points de vue, obligeant à une appréhension fragmentée ou délocalisée.* »³⁹ Nourrissant sa pratique de faux semblants et de trompe l'œil, Julie Sorrel invite le spectateur à se situer par rapport à sa perception de la réalité : et si la photo était le réel ?



Les monstres – Poésie de l'ordinaire

JULIE SORREL

2007 - 2008

³⁹ John Navarro à propos de Julie Sorrel sur <http://julie.sorrel.free.fr>

« *La photogénie dit la résistance de tout visage à se laisser réduire à l'exercice d'une grammaire expressive ou d'un quelconque code sémiotique.* »⁴⁰

Dans l'histoire de la photographie, on ne parle que très peu du concept de *photogénie*. D'après Louise Merzeau, la photogénie, c'est avant tout un état, la capacité d'un visage à agir de telle manière. Contrairement à ce l'on peut penser, le principe de la photogénie n'est finalement pas réduit à une beauté physique. Les questions que l'on pourrait se poser sont multiples : émane-t-elle du visage ? Des qualités et performances du portraitiste ? Ou bien réside-t-elle dans l'utilisation d'un bon dispositif technique d'éclairage ? Au fur et à mesure des années, la définition même de *ce qui est photogénique* a nettement évolué : en 1839, ce qui est photogénique est finalement ce qui produit de la lumière alors qu'en 1920, elle représente ce qui produit un effet nettement supérieur à l'effet produit au naturel en photographie ou au cinéma. La photogénie a un rapport certain avec le visage et la manière dont celui-ci interagit avec l'environnement créatif, social et technique qui l'entoure : on retrouve ici, encore, cet engagement sur la surface du corps. Il y a néanmoins un paradoxe important dans la *photogénie* : cette dernière prend son existence dans l'utilisation d'un dispositif mécanique (appareil photo, caméra) qui interfère entre le sujet *dit* photogénique et le déclenchement du portraitiste. D'autre part, on ne dira pas « *je me trouve photogénique* » car la photogénie va concerner exclusivement la représentation d'Autrui. C'est par le regard subjectif de l'autre (qu'il soit photographe ou non) que le sujet photographié sera photogénique : peut-on dire qu'elle relève de l'admiration et du désir de l'autre ?

De plus, la photogénie semble être tout aussi contextuelle que les canons habituels en peinture : celui ou celle qui a été photogénique en 1950 ne le sera pas nécessairement en 2010. « *La photogénie n'est pas seulement ce qui invite à s'arrêter sur un visage : elle est, plus radicalement, ce qui oblige à regarder l'image comme le lieu même de l'arrêt.* »⁴¹ Le terme « arrêt » donne à voir le face à face de l'individu photographié vers sa représentation figée : cet arrêt n'est pas forcément représentatif de la réalité. C'est dans ce sens que la photogénie reste un concept très ambivalent. Comme le dit Michel Tournier dans Les suaires de Véronique (in *Le coq de Bruyère* en 1985, page 156), « *En quoi consiste la photogénie ? C'est la faculté de produire des photos qui vont plus loin que l'objet réel.* »

⁴⁰ Louise Merzeau, « *De la photogénie* » Faire Face – cahiers de la médiologie, n°15.

⁴¹ Louise Merzeau, « *De la photogénie* » Faire Face – cahiers de la médiologie cité par Karine Lisbonne et Bernard Zurcher dans *L'art, avec pertes ou profits ?* - édition Flammarion, 2007.

« Courbet brosse en 1866 le premier Gros Plan de la peinture, cadré sur le sexe d'une femme. C'est la fameuse Origine du Monde »⁴²

Afin de poursuivre dans la notion du visage photographique, le « gros plan » semble être une étape importante à développer. Par définition, le gros plan relève du cadrage et consiste donc à cadrer une partie importante du sujet (en l'occurrence, le visage). Le décor est alors inexistant. Déjà, la photographie d'identité avait ciblé le visage en gros plan dénué de tout décor : un visage totalement isolé. Dans le cas du gros plan, le regard ne s'éparpille plus. Sa perception est uniquement concentrée sur le visage qui là aussi, devient une surface à explorer pour le spectateur. Comme la photographie en tant qu'objet, le visage en gros plan devient presque réflexif. D'autre part, le visage vu comme l'espace le plus expressif du corps, devient alors très parlant. Le photographe Philippe Bazin a longuement expérimenté le portrait rapproché : « C'est alors que le visage dira tout, c'est-à-dire bien d'avantage qu'un simple visage. Quand le gros plan étale un visage sur toute la surface de l'image ce visage deviendra le tout dans lequel le drame est contenu. »⁴³ Lorsqu'un visage est isolé de tout et s'étend sur l'ensemble de la surface photographique, il devient presque un paysage à explorer. Dans cette dimension, cela devient presque gênant car on a finalement l'impression de rentrer dans une sphère intime et privée de par le rapprochement extrême.

Philippe Bazin insiste souvent sur le fait que ses photographies sont des photographies de *faces* et non de *visages*. La face correspond d'avantage à un affrontement, un face à face inévitable, une mise en relief réelle et sans artifices. L'artiste nous confronte directement à une réalité photographique. L'altérité est le fondement même de sa pratique : « Je me sens responsable et concerné par le visage de l'autre, par le visage de celui qui, dans son altérité, nous est irréductiblement étranger »⁴⁴ C'est la peau qui intéresse le plus Philippe Bazin : la chaire extérieure de la figure humaine, la surface du visage en tant que matière.

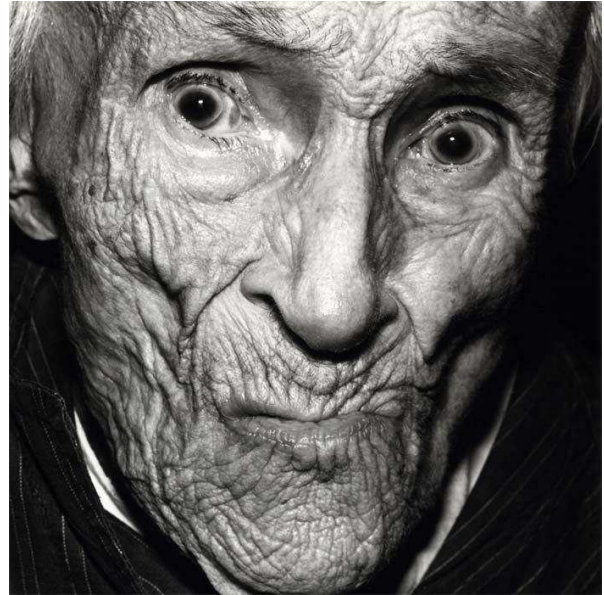
Cet affrontement de l'altérité est aussi un des fondements de ma pratique artistique et il s'avère que le spectateur semble aussi sensible à l'affrontement du face à face que le modèle face à l'objectif photographique : cette situation liée à l'action photographique se répercute sur le regardeur. Ce triangle relationnel et créateur repose sur une tension identitaire significative du processus photographique.

⁴² Ange Henri Pieraggi, *Le gros plan et l'obscène*, La voix du regard n°15 – Automne 2002, page 136

⁴³ Dominique Baqué à propos de Philippe Bazin.

⁴⁴ Philippe Bazin, « Face à face » expositions virtuelles de la BNF, avril 1997.

« Le visage en gros plan est-il encore un visage ? »⁴⁵



La radicalisation du monde – Faces (vieillards)

PHILIPPE BAZIN

1985 → 1986

27 x 27 cm

- « Cette énigme du visage, c'est ce que n'a cessé de traquer Philippe Bazin... C'est à même questionnement que l'on est, abruptement, convié : à partir de quel moment, comment y a-t-il un visage, surtout lorsque celui-ci est devenu pour moi pure altérité. »⁴⁶

⁴⁵ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma* – édition de l'Étoile, collection Essais, 1992, page 76.

⁴⁶ Dominique Baqué à propos de Philippe Bazin in *La Photographie Plasticienne, l'Extrême Contemporain*, Editions du Regard, Paris, 2004.

CHAPITRE II

L'acte photographique : une relation de pouvoir ?

Le processus photographique ou « acte photographique » est une action dans laquelle non seulement deux regards (minimum) s'éprouvent mutuellement mais d'avantage : deux identités. Le photographe existe dans une dualité temporelle : à la fois dans l'instant présent du geste photographique mais également dans l'instant future de la représentation au spectateur. Le triangle relationnel de l'acte unit les individus autant qu'il les éloigne. La relation entre photographe, modèle et spectateur est-elle une relation de pouvoir ?

1) *La subjectivité du portrait photographique et l'investissement du corps photographié*

- « *La photographie connaît le modèle, il est, comme en peinture, le corps de rencontre qui s'est trouvé devant l'objectif.* »

Jacques Aumont - *Du visage au cinéma*

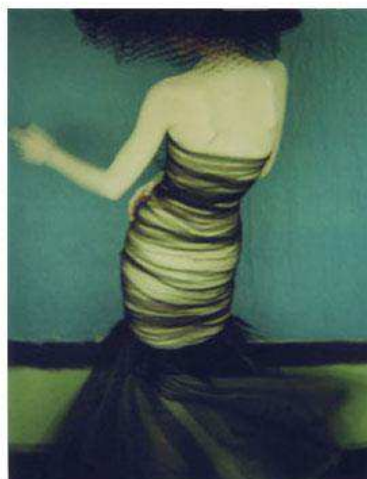
Édition de l'Étoile, collection Essais 1992, page 29

La création d'un portrait suppose l'investissement plus ou moins égal de deux (ou plus) protagonistes : lors de cet échange, il y a autant de forces conductrices que destructrices. Ces tensions posent finalement la question identitaire du portrait : qui est le modèle ? Quelle est sa position ? Quels sont les regards éprouvés par les deux entités ? Le spectateur peut-il entrevoir ce que se cache derrière la représentation d'un visage ?

Le modèle reste la surface d'une autre réalité (l'image) mais dans laquelle il peut tout autant se révéler (nous l'avons vu précédemment). À travers la démarche plastique que j'ai entreprise, j'ai décidé de mettre en avant le modèle dans des situations particulières : portraits au réveil, en mouvement, portraits immergés sous l'eau. Je sollicite le modèle physiquement et psychologiquement : l'action photographique est répétée de nombreuses fois afin que je puisse trouver quelques photographies intéressantes. La plupart du temps, cette frénésie et l'agacement du modèle à répéter inlassablement la scène, va apporter une forme d'abandon de son corps à l'image. Le portraitiste est avant toute chose considéré comme un élément actif et

extérieur apportant sa part de subjectivité à l'identité du sujet photographié alors qu'il est (indirectement) en train d'ajouter sa part d'autoportrait à l'image du corps. C'est dans cette dynamique que le sujet photographiant peut se révéler : faire connaître au spectateur quelque chose qui était caché. « *C'est la rencontre qui fait exister la photo. On est tributaire de l'instant.* »⁴⁷

Dans l'élaboration du portrait, qu'il soit pictural ou photographique, il n'y a pas qu'un regard à sens unique : les deux s'éprouvent, se détachent, s'observent, se rapprochent tout en étant intimement lié. À travers les photographies de Sarah Moon, la présence de la photographe en tant que narratrice se fait sentir dans bon nombre de ses clichés. Cette présence se dégage notamment de ses portraits aux regards intenses et directs, où transparaît clairement le contact entre le sujet photographiant et le portraituré. Dans ses photographies se construit un tissu de relations entre sujet, photographe et spectateur s'apparentent aux relations entre spectateur, conteur et conte. Par l'intermédiaire de ce type de démarche, le spectateur est ancré dans le dispositif intérieur des créations car les corps sont toujours cloisonnés, les cadrages très resserrés.



SARAH MOON

De gauche à droite :

→ « *Pour Vogue A, 1997* » - Polaroid couleur, 9.5 cm x 7.5 cm

→ « *Chanel pour New York Times* » - Polaroid couleur, 9.5 cm x 7.5 cm

⁴⁷ Propos tenues par Sarah Moon dans l'article « *la photographie selon Sarah Moon* » par Anne-Laure Quilleret, l'Express - Juillet 2010.

Dans une approche d'avantage sociologique, la photographe Diane Arbus se confronte aux faits réels et à l'existence humaine telle qu'elle est. Son exploration photographique située entre apparence et identité nous donne un véritable témoignage d'une population parfois mise à l'écart. En tant que spectateur, on découvre non seulement un témoignage identitaire des années 60 mais également l'ensemble des liens qu'elle peut tisser avec ses sujets. Avant d'organiser la prise de vue, Diane Arbus prenait le temps : le temps d'apprendre à faire connaissance afin de mieux cerner le sujet. La plupart des sujets photographiés sont avant tout des amis. C'est très certainement pour cela que l'artiste réussit si bien à donner l'impression au spectateur qu'il connaît le modèle. *« Si j'étais simplement curieuse, je pourrais difficilement dire à quelqu'un : "Je veux venir chez vous, vous parler et vous faire raconter l'histoire de votre vie". Mais l'appareil photo est une sorte de passeport. Beaucoup de gens tiennent à ce que l'on s'intéresse à eux et ce moyen-là paraît raisonnable »*⁴⁸ Une intimité très importante se dégage de son travail photographique : je ressens particulièrement celle de son regard sur le sujet. C'est ce qui est le plus frappant chez Diane Arbus : on n'est finalement pas vraiment face à la photographie d'un sujet mais plus à la photographie d'une rencontre qui va au-delà d'une simple prise de vue : *« Le sujet est plus important que la photographie. »*⁴⁹



« Blaze Star at home » 1964

➤ **DIANE ARBUS**

⁴⁸ Propos tenus par Diane Arbus.

⁴⁹ *Ibidem*



« *Portrait with hands* »

EVGEN BAVCAR

Dans une autre vision de l'attachement au sujet photographique, Evgen Bavcar dévoile une particularité bien spécifique : celle de la cécité. En effet, il est impossible de dissocier sa pratique de sa cécité car cette dernière définit un rapport au corps et au modèle très singulier. C'est en 2011 que j'ai eu la chance de pouvoir rencontrer le photographe dans son appartement parisien. Ce qui m'a sans doute le plus surpris, c'est la quantité innombrable de miroirs de poche présents sur les murs de son appartement ainsi que sur son manteau qu'il a toujours sur lui. Ce miroir nous renvoie à notre propre reflet lorsque nous sommes face à lui. Le processus créatif de ce photographe est singulier du fait de son approche charnelle du modèle qu'il doit appréhender selon sa propre perception. En évaluant les distances vers le modèle avec ses bras et avec la mise au point automatique de son Leïca, il procède à des déplacements de rapprochements et d'éloignement pour définir la mise en scène. Dans la photographie ci-dessus, la traduction de son rapport charnel au modèle est très présente. Durant l'entretien, Evgen Bavcar m'a confié être plus sensible à la complicité qui peut s'organiser avec le modèle : il n'organise la séance photo uniquement après plusieurs rencontres. Lorsqu'il parle de ses rapports au sujet photographié il me dit : « *Il faut se rendre compte des choses réelles et matérielles pour comprendre ce qu'est la photographie.* » Il ajoute que *regarder de près* est pour lui un rapport au toucher, un regard presque pointilliste. « *Mon regard n'existe que par le simulacre de la photo qui a été vue par autrui. J'ai besoin de ce regard de l'autre pour que les images s'animent à l'intérieur de moi.* »⁵⁰ L'ensemble de la démarche de l'artiste ne peut se faire sans l'intervention d'Autrui.

⁵⁰ Evgen Bavcar, *Le voyeur absolu* – édition du Seuil, 1992.



Rencontre avec Evgen Bavcar

10 avril 2011

Paris – 75014

« *L'image photographique nous lance un défi : voici la surface. A vous maintenant d'appliquer votre réflexion ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà.* »⁵¹ Indirectement, Susan Sontag explicite en quelques mots la démarche du photographe Evgen Bavcar sauf que pour ce dernier la surface est finalement l'enveloppe du visage et du corps. Il se doit de passer au-delà de cette enveloppe afin de sensibiliser son approche avec sa propre perception. L'exploration de la surface du corps est encore une fois, un thème de prédilection pour de nombreux photographes. C'est en ce sens que la démarche du photographe aveugle Evgen Bavcar fait l'objet de nombreuses singularités de par le choix de sa pratique artistique tournée autour du corps et sa mise en scène. Mais finalement, il doit autant révéler son sujet et se révéler lui-même de la même manière qu'un photographe le ferait (dans le cas où le corps humain est engagé). L'interrogation que l'on est tenté de se poser c'est finalement de savoir si les portraits d'Evgen Bavcar peuvent être plus « vrais » dans le sens où sa perception va bien au-delà du physique corporel de l'individu. Le plus surprenant c'est finalement la faculté pour le photographe de devoir imaginer les représentations finales de ses prises de vue : « *le plaisir que j'éprouvais d'avoir volé et fixé une chose sur le film qui ne m'appartient pas, j'ai secrètement découvert que je pouvais posséder quelque chose que je ne pouvais pas voir* »⁵² Cette rencontre m'a fait évoluer tant dans ma démarche artistique que dans la manière de percevoir l'idée de la photographie. Auparavant l'acte photographique comme processus créatif ne constituait pas la base de mon travail. À présent, il constitue le point départ de toutes mes réflexions.

⁵¹ Susan Sontag, *Sur la photographie* - Traduit par Philippe Blanchard – Édition Bourgois, 2003, page 37

⁵² Propos tenus par Evgen Bavcar sur www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar.

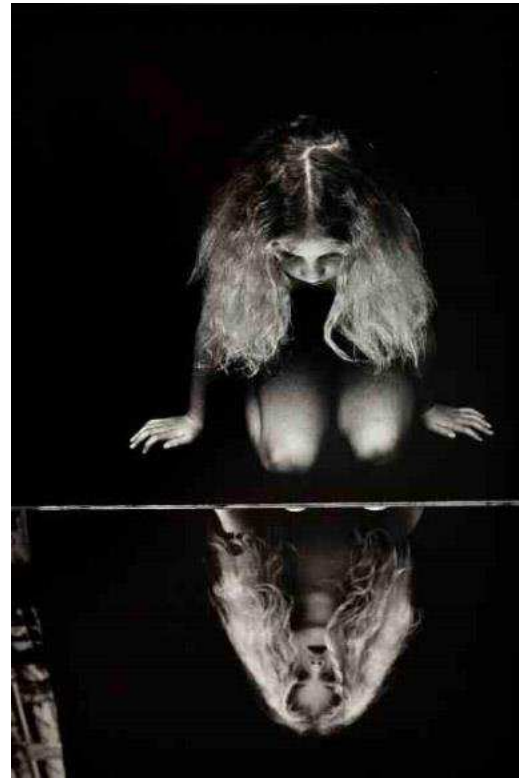
Autrui permet de rendre compte de l'identité personnelle dans son fonctionnement et son environnement : c'est justement cette interaction qui pourrait éclairer la démarche plastique entreprise. Comment le lien social et le groupe peuvent-ils à la fois transformer et renforcer l'identité ? Le portrait, dans sa vision la plus globale, ne donne finalement pas qu'une simple représentation de l'individu, elle lui donne le moyen d'être vu autrement. L'accomplissement identitaire naît d'un désir paradoxal de l'image : « *Le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs.* »⁵³ Dans le dispositif, le portraitiste et le portraituré sont indissociables. La vision de deux (ou plus) identités donnent à voir une représentation de l'échange, de l'interaction qu'il y a pu avoir : deux regards s'éprouvent réciproquement. La négociation des deux désirs dont parle Jean-Marie Schaeffer est toujours présente : le dispositif se base sur des affrontements, un équilibre parfois instable, une tension perceptive des exigences. Afin d'obtenir ce qu'il souhaite, le photographe va, dans certain cas, faire appel à une forme d'autorité directive. Cette dimension est également présente dans mon travail : au départ, plus ou moins inconsciente et puis au fur et à mesure que la démarche a évolué, est devenue un élément central. « *Faire subir* » l'acte photographique est peut-être le terme adéquat.

On retrouve un contrôle exacerbé et une relation de pouvoir dans la nouvelle Les suaires de Véroniques⁵⁴ de Michel Tournier. Hector, un jeune homme naïf, devient le modèle de Véronique, une photographe fascinée par le thème de la mort. Il tombe peu à peu sous son influence et une relation ambiguë va s'installer entre eux. La photographe va devenir de plus en plus autoritaire et de plus en plus obsédée par les cadavres humains. Cette dernière le fera poser dans des conditions parfois très difficiles puis au fil du temps, le jeune homme trouvera la mort. Le caractère fictionnel de cette histoire laisse tout de même un véritable témoignage de ce que peut être l'affrontement et les tensions qui émanent des relations photographiques. La série de portraits *Au réveil*⁵⁵ réalisés en 2011, reprend cette notion de « faire subir » le processus photographique ainsi que la représentation : les conditions difficiles des prises de vue ; rapidité, proximité, violence du réveil et utilisation du flash. Dans cette dynamique frénétique, le portrait devient un réel combat et cela pourrait montrer les rapports inégalitaires dans l'acte. Tandis que l'un souhaite accéder à une représentation narcissique de lui-même, l'autre tente d'accéder à une créativité saisissante.

⁵³ Jean-Marie Schaeffer, extrait du catalogue d'exposition « *Portraits, singulier pluriel* » – Édition Mazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

⁵⁴ Michel Tournier, 1985

⁵⁵ Voir visuels page 22



Eva Ionesco

Par **IRINA IONESCO**

Irina Ionesco illustre parfaitement cette idée de résistance et de soumission liée à l'acte photographique. Lorsqu'elle a décidé de prendre sa fille (d'une douzaine d'années) en photographie, Eva Ionesco n'était alors qu'une jeune fille en pleine puberté : une *ado-naissante* que sa propre mère habille et fait posé de façon très érotique. Du fait de son âge, la jeune fille ne se rend pas compte des conséquences et des représentations de son corps que sa mère donne à voir. Cette relation donne au dispositif photographique une valeur très ambiguë mais la réelle *violence du voir* intervient lors de la rencontre entre l'image et le spectateur. « *Le portraituré est escamoté par le photographe qui cherche à imposer la souveraineté de sa volonté de puissance par un geste purement formel ou esthétisant.* »⁵⁶ Dans ce type de processus photographique, le déclenchement de l'appareil photo pourrait être comparé à une arme que l'on chargerait et qui révélerait ensuite une chose que l'on aurait voulu cacher. Prendre une photographie veut-il également dire prendre l'image, prendre le corps, voler l'identité le temps d'un instant ?

⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, extrait du catalogue d'exposition « *Portraits, singulier pluriel* » – Édition Mazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

2) *L'acte photographique comme lieu de tension*

L'acte photographique est avant tout un instant bien précis et figé dans le temps. Ici nous parlerons essentiellement du portrait mis en scène : lorsque le sujet photographié sait qu'il est photographié ; « *Le portrait ne peut pas être pur, c'est-à-dire sans mélange, uniquement concentré sur le modèle.* »⁵⁷ Lorraine Alexandre, elle-même photographe, parle d'un portrait comme un véritable espace dans lequel interagissent différents individus. Chacun a un rôle bien précis dans le dispositif, lui-même nourrit de multiples paradoxes. Le triangle relationnel du portrait photographique se compose d'un portraitiste, d'un portraituré et d'un spectateur. Les initiatives des différents sujets vont être à la fois ancré dans un mode de ressenti personnel puis collectif : il est important de se situer sois-même dans une mode représentatif collectif. La définition même de l'identité comme source de différenciation et de conformisme rejoint finalement celle du geste photographique expliqué ci-dessus : il apparaît nécessaire de s'adapter aux désirs de l'autre tout en conservant sa propre personnalité. Le processus de l'action photographique est un réel dispositif, une expérience sensible dans laquelle des comportements individuels peuvent varier de manière imprévisible.

Dans la chambre noire, la photographie est révélée puis fixée. Dans la même logique le portraitiste derrière son appareil est autant révélé que révélateur : révéler c'est à la fois, accuser et affirmer, avouer et dénoncer, démasquer et offrir. C'est ce que va provoquer le geste photographique vis-à-vis des désirs ou rejets des individus créateurs. « *Une image - mon image - va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un type bien ?* »⁵⁸ Roland Barthes traduit bien la sensation du modèle vers la transformation de son corps en image et qu'il apparaît important pour lui de se soucier de la représentation soumise au spectateur. L'action photographique est à la fois un espace et un temps de l'œuvre dans une dynamique de rencontre. L'engagement corporel et psychologique des corps donne lieu à un véritable combat et une mise à l'épreuve. En reprenant l'exemple des travaux *Non-portraits*⁵⁹ et *Au réveil*⁶⁰ réalisés en 2011, le processus et le geste photographique offrent une particularité significative : celle d'investir un corps et un visage dans une atmosphère tendue.

⁵⁷ Lorraine Alexandre, *Les enjeux du portrait en art*, 2011 - édition l'Harmattan, page 9.

⁵⁸ Roland Barthes, *La chambre Claire – note sur la photographie* – édition Gallimard, 1980, page 25.

⁵⁹ Voir visuels page 26

⁶⁰ Voir visuels page 22

Ces deux projets photographiques comportent un point commun : celui du déplacement. À travers *Non-portraits*, il apparaissait important de développer l'idée d'une autonomie collective par l'intermédiaire de la mise en scène. Durant la séance photo, la modèle, âgée de dix ans, était très gênée et le manque d'assurance évident a installé une situation presque gênante. Habillée et maquillée comme une jeune femme, je me rendais compte de plus en plus de la situation. Au bout d'un certain moment j'ai décidé finalement de lâcher prise et de me poster en tant qu'observateur et analyste de la situation : je me déplaçais autour du sujet, me rapprochais, m'éloignais de manière mécanique. De plus, je travaillais en argentique : il m'était impossible de visualiser les photographies. Une fois la pellicule terminée, je décide de mettre fin à la séance photo qui m'avait paru durer une éternité alors qu'elle n'avait duré qu'une vingtaine de minutes. Ce qui m'a le plus étonnée c'est finalement le caractère très flou de ces prises de vue dont les souvenirs, aujourd'hui sont difficilement mémorisables. Je pensais réellement que cette atmosphère étrange allait forcément se voir dans les images. Lors de ma rencontre avec les négatifs, la surprise a été radicale : le visage de la jeune fille s'était transformé en image et c'était l'image que je désirais. « *On aura beaucoup reproché à la photographie de tuer son modèle, d'avoir transformé son sujet en objet pour mieux l'observer ou le conserver.* »⁶¹ Dans le cas de ce travail photographique, le sujet s'est totalement laissé aller à mes exigences et par ce dispositif autoritaire, il s'est finalement transformé en objet. C'est la fin d'une identité identifiable. Ce travail présente une suite logique d'opérations, un scénario menant à sa propre conséquence : *le spectre identitaire*. Cette série comprend mes préoccupations, mon tâtonnement mais également ses propres mécanismes de quête, de recherche identitaire pour en arriver à une dualité inconsciente, celle de la dernière photographie. Mon corps est finalement autant investis que le sien.

« *C'est en cela que la figure du modèle tient une position intrigante et complexe. Elle est le lieu de la création mais aussi son sujet, un corps qui se donne comme objet à valeur esthétique, un corps qui se détache de sa fonction de corps pour devenir représentation, discours par l'image.* »⁶² Dans la réception de l'image, le spectateur reproduit en quelque sorte mon comportement lors du processus créatif : il va tenter de décrypter la représentation en observant, analysant l'image. Ici on peut aisément parler d'une forme de *violence du voir*.⁶³

⁶¹ Patrick Vauday « *la photographie d'Ouest en Est* » - Échange de clichés et troubles d'identité - 2001 / Diogène n°193, page 5.

⁶² Jean-Marie Schaeffer « Portraits, singulier pluriel » – Édition Mazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

⁶³ Notion développée par Gérard Bonnet dans *La violence du voir* – éditeur Presse Universitaire de France / Collection bibliothèque de Psychanalyse, 1998.

Dans l'affirmation de l'autonomie et de l'identité collective, le spectateur trouve sa place dans le contexte social de confusion générationnelle et d'hypersexualité des jeunes filles. C'est la dernière photographie du triptyque qui marque cette confusion, ce trouble identitaire grâce à la superposition réalisée à l'agrandisseur. Le plus étonnant est que cet effet est un accident. Lorsque j'ai révélé puis fixé l'image, cela m'est apparu comme une évidence : cette image représente à elle-seule le fonctionnement du processus créatif. Cette dualité identitaire du modèle oscillant à la fois entre résistance et autonomie m'a paru être illustré dans cette ultime représentation. Le corps est transformé en objet puis l'image devient sujet, véritable corps malléable ; la surface de l'image devient sujet et le corps du modèle, simple objet représentatif : « *Quand la photographie se prend comme modèle, l'Idée est transférée du représenté au représentant, abandonnant le premier modèle pour en introduire un nouveau, intrinsèque au moyen de représentation.* »⁶⁴

La série des portraits *Au réveil* propose une vision tout aussi singulière dans le processus de création. Les modèles étaient prévenu : « *Demain matin je te prends en photo à ton réveil* ». Ce fut l'unique et seul projet (jusqu'à présent) dans lequel il n'y a pas eu de mise en scène. Je ressentais le besoin d'épurer les visages, de les percevoir en tant que pure réalité. Comme expliqué précédemment dans la recherche, c'est principalement dans cet entre-deux de fiction du rêve et réalité de l'éveil que j'ai penser obtenir de « *vrais visages* » du fait que les modèles ne luttent pas dans leur désir de représentation. Il n'y a aucune forme de résistance mais la dureté dans l'utilisation du flash de l'appareil est une réelle mise à l'épreuve. D'autre part, mon regard et l'objectif est positionné très prêt de leur visage afin de pouvoir capter l'ensemble des détails (plis, rougeur, cernes, glonflement) que subit la peau du visage durant la nuit. Ces plis en surface pourrait sans doutes rappeler l'œuvre *Les monstres*⁶⁵ de Julie Sorrel. Il n'y avait pas réellement de déplacements ni de mouvement dans la prise de vue : j'étais positionné et le modèle aussi. Les déclenchements étaient vifs et rapides car il était nécessaire que l'esprit du portraituré soit vacillant, sans repère. « *Portraiturer c'est tirer la présence au dehors-fut-elle présence d'une absence.* »⁶⁶ C'est à travers cette citation du philosophe que je retrouve cette dimension d'absence psychologique et presque identitaire des individus présents dans la photographie. Dans ce cas précis, j'utilise le terme « les sujets *dans* la photographie » car leurs corps semblent enfermés dans l'image.

⁶⁴ « *Photographies et identité sociale* » - article web de la BNF / « arrêt sur portraits et visages ».

⁶⁵ Voir visuels page 30.

⁶⁶ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* – édition Galilée, Paris, 2000, page 50-51.

On est face à un « corps temporel » : leurs visages ne sont pas le reflet de la réalité ; leur image a été « prise » à ce moment précis. Leur identité physique est alétiée par la photographie réagissant comme témoin d'un instant précis et non d'une généralité quotidienne. Dans l'idée d'un corps en tension, les mises en scène photographiques de Fernando Montiel Klint semblent être de bons exemples. Toujours ancrés dans un environnement intérieur spécifique et singulier, les sujets photographiés semblent léviter dans l'espace. Leurs poses paraissent figées et la plupart du temps en état d'équilibre instable. Les mises en scène semblent très minutieuses ; le regard est attiré par le corps présenté dans la photographie mais il est également tourné vers la multitude de détails disposés dans la scène. Le corps est toujours mis au centre de la photographie et un éclairage est là pour le mettre en valeur plus que le reste du décor. L'utilisation d'un objectif grand angle nous donne à voir des pièces remplies d'objets et de détails insolites qui ont une signification. La perception du spectateur est sollicitée dans sa capacité à capter les détails et autres objets composant l'environnement et l'espace photographique. Les introspections de Fernando Montiel Klint présentent la quête intérieure de l'individu dans une recherche parfois absurde et ironique : l'isolation du sujet dans un environnement et une atmosphère sortie de l'imaginaire du photographe. Pour l'artiste, « la photographie comme moyen de se découvrir à travers les autres »⁶⁷ ; il organise finalement sa démarche autour de l'introspection de sa propre identité par l'intermédiaire de l'individuel.



FERNANDO MONTIEL KLINT

- De gauche à droite : *Nirvana #06* – 2008 // *Nirvana #18* – 2008

⁶⁷ Propos tenus par l'artiste dans *Les rencontres d'Arles photographies*, de Juillet à Septembre 2011.

« *Je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie selon son bon plaisir [...]. Posant devant l'objectif je n'en risque pas tant. Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe.* »⁶⁸ Cette existence dont parle Lorraine Alexandre c'est finalement la situation de dépendance du sujet photographié vers les attentes du portraitiste. L'acte de « *prendre une photographie* » dont parle Jean-Marie Schaeffer se base clairement sur un équilibre et des échanges instables : « *Le portrait rencontre toujours sa vérité dans la manière dont il négocie la tension entre des regards qui se croisent et qui s'éprouvent mutuellement.* »⁶⁹ Prendre un individu en photographie renvoie directement à l'idée d'une observation ou exploration du sujet. Le portrait demande au photographe de percer à jour le sujet photographié ; il y a donc, dans un certain sens, une réelle dynamique collective intime qui s'installe. À la fois basé sur des explorations, des désirs et des rapprochements, l'acte photographique témoigne donc d'un espace confiné étant donné la sphère intime qu'il installe entre les deux sujets. Affronter une situation c'est savoir faire face : dire qu'une personne fait face, revient à dire qu'elle affronte une situation de front. C'est ainsi que l'on pourrait parler du processus créatif de l'action photographique.

« *Sur-face* »⁷⁰ est un projet photographique entrepris au mois de Février 2013 dans lequel j'ai voulu mettre en exergue le phénomène de l'affrontement photographique en tant que processus créatif. Dans cette série, l'installation d'une situation de prise de vue photographique semblait nécessaire : un individu qui doit à la fois s'immerger et émerger dans (et « *sur* ») la surface de l'eau. La particularité de cette séance, c'est finalement nos positionnements dans le geste photographique. Le modèle est allongée dans l'eau. Quant à moi, je me suis positionnée avec mon appareil photo juste au-dessus d'elle : la proximité était très forte. Je n'avais pas d'idées précises dans l'élaboration des images mais je savais que je voulais quelque chose de l'ordre de la surface mais d'une surface en mouvement figé. Le visage du modèle est transformé par l'eau et sa capacité à épouser les traits de la face. Par définition, le modèle photographique est malléable car c'est justement un « *modèle* ». Ce terme très paradoxal peut être à la fois l'objet représentatif d'un autre déjà existant ou que l'on va construire, mais également un objet réel dont on va chercher à en construire une représentation (par les techniques de ressemblance ou d'imitation).

⁶⁸ Roland Barthes, *La chambre claire – note sur la photographie* / édition de l'Étoile, Gallimard, 1980, page 25

⁶⁹ Jean-Marie Schaeffer, extrait du catalogue d'exposition « *Portraits, singulier pluriel* » – Édition Mazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

⁷⁰ Photographies numériques en impression à plat sur dibond, 40 x 60 cm - février 2013.

Le modèle photographique, quant à lui, s'expose dans le but précis de construire la représentation de son corps ou de son visage. Par extension, le terme *modèle* vient du mot « modeler » qui peut être renvoyé à l'action de façonner, souligner, déterminer la forme. Le modèle photographique subit le modelage du photographe sur son corps représenté.

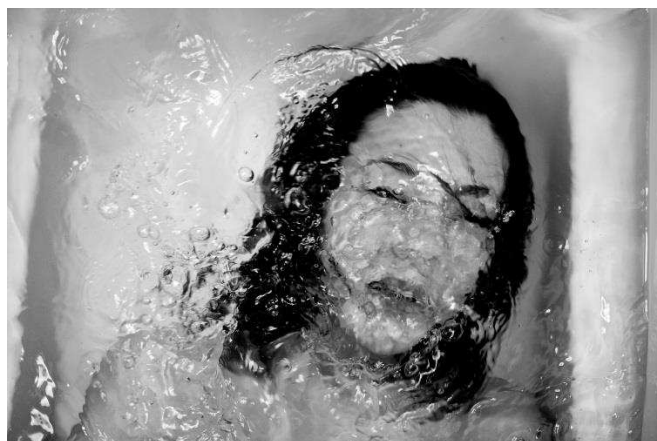


« *Sur-face* » - suite de la série photographique p.48

→ Photographie numérique en impression à plat sur dibond - 60 x 40 cm

2013

Le visage immergé dans l'eau joue avec sa représentation. Il n'y a plus d'identification possible. Le modèle n'est plus là pour être révéler ou se révéler. Luttant et résistant avec le liquide transparent, le mouvement va accompagner le visage immergé. Cet accompagnement va recréer un profil totalement fictif alors qu'il est finalement ancré dans un dispositif tout à fait réel. La particularité de ce projet (contrairement aux autres) réside dans le fait qu'il n'y a pas de poses, d'arrêt figé du modèle dans la prise de vue. Il est ici nécessaire que le mouvement soit perpétuel. La résistance et la difficulté de la séance photographique demeure mais dans une autre dynamique. Nos deux corps sont sollicités dans leurs performances physiques et dans leur capacité à « satisfaire » les désirs et les besoins de l'autre. Cette tension palpable semble être entretenue par les déclenchements presque obsessionnel de mon geste.



❖ Suite du travail photographique « *Sur-face* »

Dans l'action photographique du projet présenté ci-dessus, la continuité presque obsessionnel du geste dans le déclenchement. Déclencher l'appareil photographique c'est métaphoriquement, armer un fusil : « *Le désir est un mouvement. La pose l'en empêche. La photographie sacrifie, fige, arrête, tue. Comment garder le mouvement, celui du modèle, et, en face, celui de l'artiste ? Comment rendre à la mise en scène une vibration, une émotion ?* »⁷¹ Dans le cas du travail « *Sur-face* », il n'y a pas de pose. Le mouvement et le va et vient du visage à la fois à immergé et hors de l'eau, est figé, presque recréé pour entrevoir cet intermédiaire dans lequel le visage n'est plus source de reconnaissance visuelle. Pour cela, le modèle doit être patient, volontaire, dévoué aux désirs créatifs du photographe. Dans certains projets, il doit aussi être capable de suggérer, de s'affirmer, d'avoir une forme de liberté corporelle.

⁷¹ Florence Chevallier, propos tenus dans l'extrait « *Modèle* » in *D'après modèle* – Denis Laget et pratiques contemporaines. Édition Lienart, collection Beautés 2010 par Camille Saint-Jacques et Eric Suchère.

3) *Un troisième regard : le spectateur impliqué*

« *Que regarder dans le portrait photographique ? Au centre d'un triangle dont les trois pointes seraient formées par le modèle, le photographe et le spectateur, le portrait fait varier les points de vue.* »⁷² Ce triangle relationnel dont parle Thierry Grillet semble contenir les composants du fonctionnement même du portrait qu'il soit picturale ou photographique. Nous l'avons précédemment vu, l'acte photographique est un espace créatif dans lequel interagissent portraituré et portraitiste. La séance photographique, lorsque le portraituré est conscient qu'il est pris en photographie, propose un dispositif dont l'atmosphère varie en fonction des individus. Dans la pratique du portrait, (qu'il soit centré sur le visage ou le corps) une image est créée. Cette dernière donne lieu à la subjectivité collective des deux individus issues de la prise de vue. Un troisième protagoniste intervenant dans un espace différent va lui aussi avoir une place indispensable à l'acte photographique. Cet individu est le « *troisième œil* »⁷³ l'observateur, le spectateur, le regardeur : toute personne capable de bouleverser la représentation finale du portrait. Les questions qu'ils seraient intéressant de se poser c'est finalement de savoir quelle relation peut-il entretenir dans la création du portrait alors qu'il n'est pas présent physiquement pendant la séance. De quelle manière reçoit-il le portrait photographique ? Est-il toujours impliqué ?

Un véritable langage à part entière, l'image d'un sujet est soumis à de multiples regards : tout d'abord celui du sujet photographiant puis dans un second temps, le spectateur qui vient finaliser l'observation. Ce dernier va inconsciemment se projeter, situer le sujet, lui donner des caractéristiques, lui redonner un sens pour ensuite le faire exister dans un contexte social, historique et temporel (s'il le peut). Comme pour le photographe, le spectateur rencontre l'image en vivant la troublante expérience du regard porté sur le modèle excepté qu'il y voit le mélange représentatif de deux identités. Le portrait prend finalement la finalité de son existence dans le dernier regard porté sur sa représentation : c'est en fin de compte la troisième révélation. L'implication du spectateur peut ajouter du sens à l'œuvre ne faisant pas partie des intentions du créateur au départ. D'un premier abord, les rôles des protagonistes de la création photographique diffèrent ; alors qu'en fin de compte, ils se rapprochent dans un système d'identification, de perception et de subjectivité.

⁷² Thierry Grillet, « *Petite phénoménologie du portrait photographique.* » - Arrêt sur portrait et visage, BNF.

⁷³ Denis Canquihem, Clément Chéroux, Pierre Apraxine, Sophie Schmidt et Andreas Fischer, *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* – édition Gallimard, 2004.

Ma démarche plastique s'oriente toujours autour de l'Autre : à la fois dans sa capacité à se distinguer mais également à se conformer. Lorsque le spectateur rencontre les images que je décide de présenter, il y a toujours ce moment d'ambiguïté car ce dernier sent qu'il est impliqué dans une compréhension spécifique. En effet, qu'il s'agisse du projet « *Non-portrait* », « *Au réveil* » ou encore « *Sur-face* », le spectateur doit être capable d'identifier non pas la représentation de l'individu mais bien suggérer l'acte photographique en lui-même. L'observateur doit également rencontrer l'image en tant que sujet représentant. Le travail « *Mal-vu* »⁷⁴ réalisé en 2012, marque une rupture dans l'évolution de ma pratique théorique et plastique. L'éloignement du visage pour davantage se centrer sur le corps est un des axes majeurs de cette évolution. Le paradoxe présent dans mon travail est que mes questionnements sur le portrait s'éloignent autant du sujet qu'ils s'en rapprochent (le sujet en tant que modèle). L'appréhension du corps et l'espace qui l'entoure deviennent des notions et des problématiques fondamentales dans mon travail photographique.

À travers cette série, c'est en réalité le dispositif de construction de l'image qui va permettre au spectateur de s'immerger et de se poser la question suivante : qu'est-ce que la représentation donne à voir de plus que le corps du modèle en train de « *poser* » ? La dimension de jeu et de malentendu s'organise autour du reflet du sujet dans la flaque d'eau. Il y a confusion entre représentation et réalité dans le sens où le spectateur ne perçoit pas directement que c'est un reflet dans l'eau. Est-on face à une représentation de l'image du sujet ou du corps de l'image ? La question de la surface en photographie reste toujours une dimension très intéressante (comme pour les travaux précédemment expliqués) et c'est principalement pour cette raison que j'ai voulu mettre en relief ce paradoxe : la capacité de faire rentrer le spectateur dans une fiction de surface. Par définition, une image est une reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit. Dans le cas de ce travail, il y a la présence de ce reflet et du sujet qui s'y réfléchit. Seulement, il est important de s'interroger sur le statut du modèle présent dans l'image : en effet, en tant que photographe, je n'ai pas réellement et directement pris une photo du corps mais de L'IMAGE de ce dernier. Est-on face à un portrait ? Si oui, qu'en est-il des relations qu'un acte photographique traditionnel suppose habituellement ? En réalité, la prise de vue s'organise dans le reflet et non dans le rapport direct au modèle : de la même façon que le spectateur subit la représentation d'un reflet et non d'un sujet direct.

⁷⁴ Série de photographies numériques en impression à plat sur PVC - 60 x 90 cm, 2012



« *Mal-vu* »

- Photographie numérique, impression à plat sur PVC
60 x 90 cm

2012



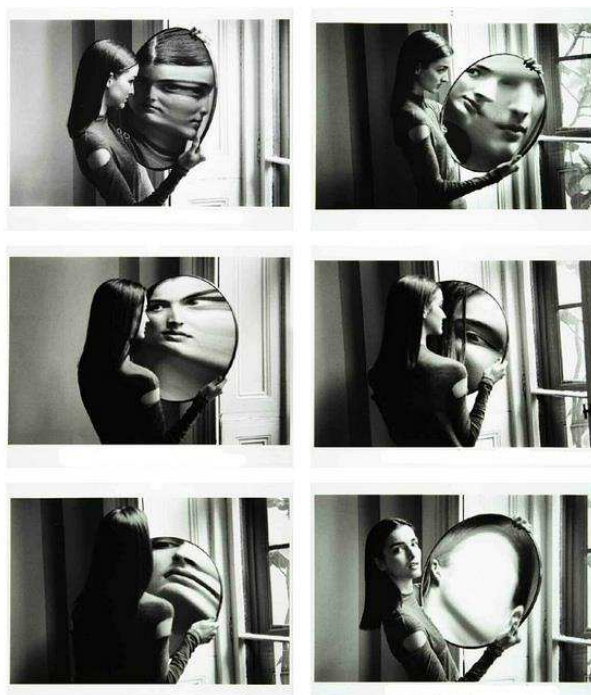
➤ « *Mal-vu* » - suite du travail photographique

Photographies numériques, 8 x 10 cm

2012

Le caractère ambiguë de l'image bouleverse la perception habituelle du spectateur et lui demande de se détacher de la fiction de la représentation pour l'associer à sa vision de la réalité. C'est un corps, une représentation que l'on ne peut atteindre. Cet aspect opaque montre la résistance de l'image vers le spectateur. La photographie, comme ce corps représenté, est impénétrable, une surface lisse que l'on ne peut atteindre. La surface photographique donne une profondeur superficielle et joue avec sa représentation : l'œil du spectateur fouille, recherche les détails, tente de transpercer le sujet afin de le comprendre et de se l'approprier. Cependant, le corps matériel lisse et limpide de la photographie rend les choses impossibles à atteindre. Elle reste inabordable. Le malentendu est présent : entre le corps de l'image et l'image du corps. Je deviens finalement médiateur de ce dispositif entre l'observateur et l'image.

La dimension de jeu avec le spectateur et sa capacité à tester sa perception de l'image rend le travail photographique difficile à entreprendre car il apparaît nécessaire de penser et de construire l'image finale pendant la prise de vue. Cette idée de jouer et de tromper le spectateur, on la retrouve chez l'artiste photographe Duane Michals à travers deux de ses projets : « *The things are queer* »⁷⁵ en 1973 et « *Dr Heisenberg's magic mirror of uncertainty* »⁷⁶ en 1998. Cet artiste va plonger le spectateur dans une dynamique narrative : il va le solliciter dans son attention du détail et de l'observation de la réalité. En provoquant des mises en abîmes narratives et séquentielles, il parvient à installer un dialogue intime avec le regardeur. Après la première lecture, l'image doit être décryptée, analysée afin que la rencontre soit réussie. Son goût pour le jeu vient principalement de sa fascination pour l'univers de Lewis Carroll⁷⁷ et particulièrement dans l'œuvre « *Dr Heisenberg's magic mirror of uncertainty* ».



« *Dr Heisenberg's magic mirror of uncertainty* »

DUANE MICHALS

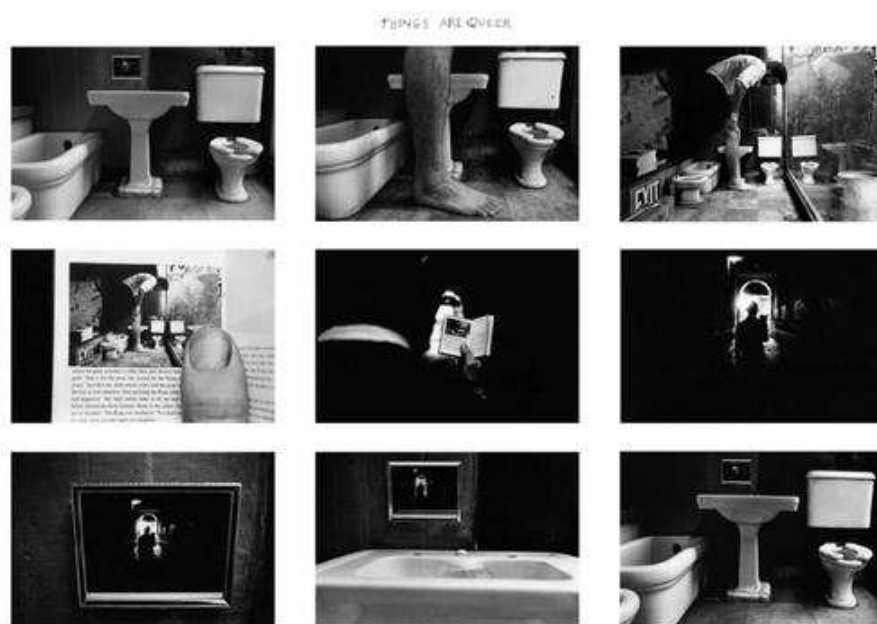
1998

⁷⁵ « *Things are queer* » 1973 – épreuves argentiques 13 x 18 cm chacune, New York.

⁷⁶ « *Dr Heisenberg's magic mirror of uncertainty* » 1998 – épreuves argentiques, 32 x 40 cm.

⁷⁷ À travers le miroir, Lewis Carroll, 1867 - Londres, 1872 / Traduction française, Paris, Aubier-Flammarion, 1971.

« La photographie déjoue radicalement l'illusion de la réalité, tout en étant absolument réelle. »⁷⁸ Le trouble perceptif développé par Duane Michals est une véritable introspection psychologique dans lequel le regard se perd : la démarche de cet artiste oscille entre apparence et réalité. « *Things are queer* » entraînent le spectateur dans une série de neuf séquences selon un scénario bien précis. La première image représente une salle de bains et chacune des photographies suivantes est prise d'un peu plus loin, en élargissant chaque fois le champs visuel du regardeur, qui va de surprise en surprise : il est de moins en moins sûr de ce qu'il voit. La chute finale de la série : la dernière image reprend exactement la première ; « *Ce qui est " bizarre ", c'est peut-être la certitude de ceux qui croient saisir le monde à travers des représentations photographiques fragmentaires et superficielles.* »⁷⁹ De la même façon que j'ai pu développer « *Mal-vu* »⁸⁰, Duane Michals attire l'attention sur la nature illusionniste de l'espace photographique : l'apparence de la réalité n'est pas la réalité.



« *Things are queer* »

DUANE MICHALS

1973

⁷⁸ Henri Van Lier, *Le non-acte photographique* in « *Les cahiers de la photographie n°8* » - 1982, paragraphe 18 « La réalité et le réel »

⁷⁹ Sous la direction de Juliet Hacking, *Tout sur la photo – Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre* / édition Flammarion, 2012.

⁸⁰ Voir page 50 - 51

Une suite de choses constituant un ensemble : voici la définition la plus simple et basique du concept de *série*. De ce fait, une série photographique est un ensemble composé d'œuvres possédant entre elles une unité formant un *tout* cohérent. La série peut être une suite, un déroulement, un enchaînement mais dans tous les cas elle reste une combinaison cohérente. En photographie on parlera plus précisément de variation sérielle.

À travers mon travail photographique, les différentes images issues d'une série se répondent les unes les autres : ce dialogue leur permet de se compléter, de s'interpeller. Je ne réalise pas une série dans le but d'uniformiser le cadre de la prise de vue (à la manière de Thomas Ruff ou d'August Sander) car il ne s'agit pas d'inventaire. En revanche l'accumulation d'images rend elle le discours du sujet plus fort ? Il est nécessaire que l'utilisation de la série ne soit pas un simple prétexte pour se rassurer sur la bonne réception de l'œuvre. Le recours à la série photographique est pour moi un élément de réponse et par conséquent de dialogue. Dans l'œuvre « *Mal-vu* »⁸¹, la photographie principale (60 x 90 cm) est difficilement reçue par le spectateur car le trouble perceptif est fort. Ainsi, les photographies plus petites (8 x 10 cm) positionnées à côté sont présentes afin que le regardeur se positionne et se stabilise. La série permet finalement de rendre compte du basculement opéré dans la photographie principale et atteste de son caractère réel. À travers l'œuvre « *Things are queer* »⁸², Duane Michals propose une narration sérielle dans laquelle l'expérience collective entre le spectateur, l'image et lui-même est très forte. Dans ce cas, on parle d'un réel dialogue entre chaque fragment photographique.

Les différentes photographies que composent la série présentée au spectateur est une façon de l'interpeller sur le caractère obsessionnel du geste photographique (le déclenchement) durant le processus créatif. La multiplicité des fragments de la même mise en scène offre un renouvellement du regard : chaque image accentue le pouvoir de la précédente. Néanmoins, il est nécessaire que la série ne soit pas une simple répétition de chacune des propositions sans qu'elles n'apportent véritablement d'intérêt supplémentaire. Dans ce cas il apparaît plus judicieux de conserver la représentation d'une pièce unique. Mais comment appréhender au mieux la réaction du spectateur ? De quelle manière peut-on réussir à capter son regard à la fois sur un fragment de la série mais aussi sur sa totalité ?

⁸¹ Voir visuels page 50 – 51

⁸² Voir visuels page 53

CHAPITRE III

MISE EN TENSION DE L'ESPACE PHOTOGRAPHIQUE

Une mise en scène de la mise en scène. C'est ainsi que je conçois la pratique photographique dans laquelle j'ai décidé de me lancer. Il ne s'agit pas de rendre compte de la mise en scène du corps présent dans la photographie mais plutôt de s'intéresser au corps même de la photographie : le corps objet. L'effet de basculement est double : où se situe le spectateur ?

1) *Le dispositif de mise en scène*

Ma volonté de contrôle permanent en photographie dans les mises en scène ou mise en situation, rend les échanges créateurs très complexes : il y a peu de place à la résistance et à l'autonomie. En ce qui concerne le spectateur, j'impose clairement ma vision et ma subjectivité. Au fur et à mesure de l'évolution de mon travail, j'essaye de garantir un statut davantage important pour lui ; particulièrement manifesté à travers la dynamique de jeu. La part de hasard et d'imprévisibilité n'ont pas réellement de place dans ma démarche. L'action photographique est un processus auquel il faut attacher autant d'importance que l'effet recherché auprès du spectateur lors de la représentation. La mise en scène est une notion qui fait partie intégrante de mon travail (le projet « *Au réveil* » en fait l'exception) ; elle fait appel à l'idée de composition, construction, disposition, assemblage. L'image du corps dans la photographie mise en scène, est une image qui immortalise le sujet, bien plus qu'une simple photo prise sur le vif. Elle interroge sur l'accessibilité du sujet en tant qu'être réel. Quelle est la place du réel dans la photographie ?

La démarche artistique du photographe Joel-Peter Witkin donne à voir une pratique basée sur la mise en scène. L'artiste construit lui-même ses propres décors dans un style baroque et parfois créée de toute pièce les modèles. À la fois soucieux du détail et très rigoureux dans le processus photographique, il offre sa vision de l'attachement aux milieux marginaux (un peu dans la même idée que Diane Arbus) : « *J'ai toujours fréquenté les gens les plus bizarres car pour moi, ce sont les plus beaux. Je préfère photographier des gens qui sont si profondément uniques que leur visage même, leur présence touche à un sens du*

*merveilleux, à un sens de la différence. »*⁸³ Witkin renvoie le spectateur et tout autre artiste à dépasser sa propre existence. Il choisit lui-même ses sujets : d'une tête de cheval en passant par un fœtus mort ou encore des corps de vieilles femmes. La mise en scène dans l'action photographique est tout aussi importante que le travail qu'il organise directement sur le tirage : *« J'ai besoin de connaître chaque centimètre carré du tirage sur lequel je travaille. Ça me prend des jours, parfois des semaines ou des mois pour résoudre une image »*⁸⁴



JOEL-PETER WITKIN

→ Dispositif de recherche et de mise en scène



→ Photographie finale [après retouches sur le négatif]

« *Printemps, New Mexico* »

Épreuves à la gélatine argentique, 66 x 84 cm

1993

⁸³ Propos tenus par Joel-Peter Witkin dans « *Le corps sublimé – l'image indélébile* » par Jérôme de Missolz .

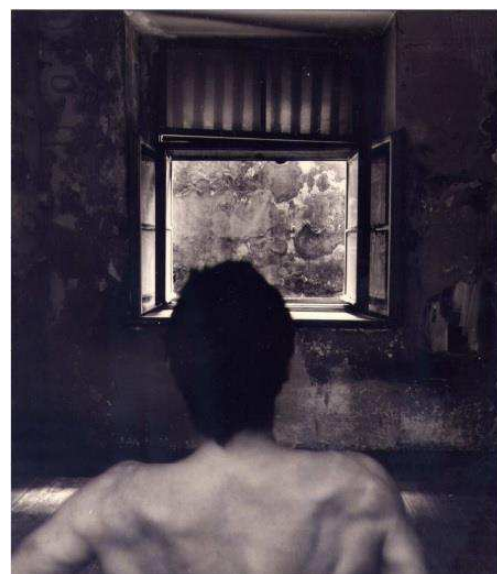
⁸⁴ Propos tenus par Joel-Peter Witkin dans <http://Lesphotographes.com>, interview réalisée par Ons Abid - 2012.

À l'intérieur du processus photographique, le geste créatif est déclenché et orchestré par les intentions et les comportements du sujet photographiant. Il est nécessaire pour le portraitiste de diriger la séance photographique : il doit obtenir l'image finale qu'il a imaginé. Cette forme d'attente est présente chez les deux sujets de la création : le modèle va attendre les directives du photographe, va ressentir le besoin d'être guidé. L'investissement du sujet photographiant est complexe : dans mon propre travail photographique, chaque séance est très intense. Elles sont intenses car je mets tout en œuvre pour obtenir la représentation désirée tout en étant soucieuse de l'état du modèle durant les prises de vue. Cette double préoccupation donne parfois lieu à de nombreux échecs. « *Et comme la photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l'intérieur sous ma peau [...] : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez.* »⁸⁵

Roland Barthes explicite à travers cette citation, l'état d'esprit d'un individu qui sait qu'il est en train de se faire photographier. Cette distance que nous pouvons avoir avec l'anticipation de notre propre image est un instant particulier dans lequel nous ne sommes plus réellement « nous-même ». C'est encore un autre aspect très paradoxal et synonyme de la complexité du geste photographique. Le corps photographiant peut être à la fois investi dans la mise en scène de son œuvre mais également dans la capacité d'être lui-même sujet photographié. Cette ambivalence est présente dans le travail du photographe Jan Saudek.

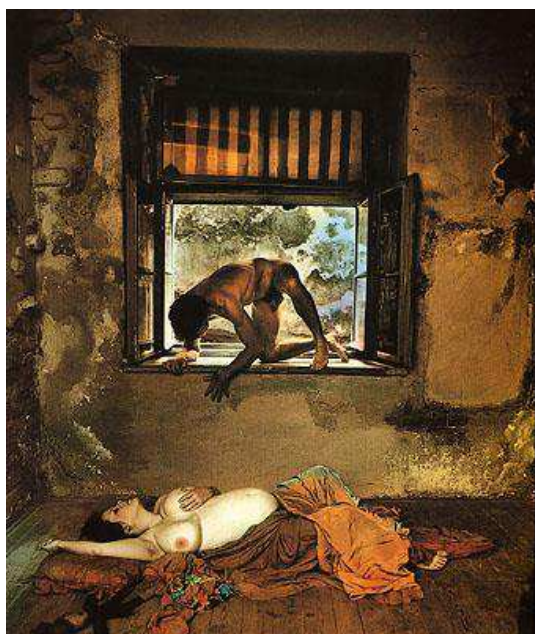
JAN SAUDEK

→ *Le corps sublimé*, 1995



⁸⁵ Roland Barthes, *La chambre claire – note sur la photographie*, édition de l'Étoile, Gallimard, 1980, page 26

Jan Saudek a un rapport très particulier avec ses modèles. Exclusivement féminines, il engage une relation très intime avec elles : on l'entrevoit dans ses images. Selon le réalisateur Jérôme de Missolz, le photographe avait des relations sexuelles avec la plupart de ses modèles et Jan Saudek s'est marié avec l'une d'entre elle prénommée Veronika. En fin de compte, elles étaient plus que de simples modèles photographiques pour lui et on le ressent à travers ses photographies, il n'y a pas ce sentiment de domination du photographe sur ses modèles. Il lui arrivait très régulièrement de poser ou de faire poser son frère jumeau avec ses modèles : il opère à un renversement des rôles dans le sens où il est à la fois opérateur, acteur et spectateur de son œuvre : « *L'artiste se fond lui-même dans ses images dont il devient un des personnages pour être proche de ceux qu'il capte et observe.* »⁸⁶ L'unité de lieu de toute son œuvre la rend encore plus énigmatique : cette cave secrète coupée de l'extérieur dans laquelle il se sent libre de créer. La seule fenêtre qu'il y a dans sa cave donne à voir un mur lui-même peint par l'artiste. « *Ce mur est le lieu de l'intérieur mental de l'artiste où s'incrustent autant des images de cimetière que de grosses femmes délirantes, érotiques. Il y réside aussi une certaine réalité politique, car dans ce dispositif, où il n'y a aucune vue sur l'extérieur, il est comme condamné.* »⁸⁷



« *Nightmare* »

JAN SAUDEK

1983

⁸⁶ Jean-Paul Gavard-Perret, « *Jan Saudek, Je est un Autre* » Arts-Up Galerie d'art visuel.

⁸⁷ Propos tenus par Joel-Peter Witkin dans <http://Lesphotographes.com>, interview réalisée par Ons Abid - 2012.

La notion de l'espace permanent et les liens que tissent Jan Saudek avec ses modèles rendent son travail photographique singulier. Le corps photographiant agit comme témoin de l'ensemble des tâches et des étapes nécessaires au processus créatif. D'autre part, la cave dans laquelle sont organisées les séances photographiques n'est pas très éclairée : des temps de pose long sont donc indispensables pour capter le plus de lumière. Ce temps de pose va demander de l'exigence aux différents protagonistes car leurs corps deviennent finalement de véritables objets d'attente, statiques, muets. À travers cette tension significative de l'œuvre de Saudek, le modèle partage souvent l'attente avec le sujet photographiant utilisant le système du retardateur pour disposer son corps dans la scène. Ce basculement de l'action mécanique vers la pose demande au photographe de transformer son corps tout en conservant l'intention de son geste photographique.

« Je me tiens assez près du sujet pour le toucher, dit-il, et il n'y a rien entre nous – sauf ce qui se passe pendant que nous nous observons l'un l'autre. Cet échange comporte des manipulations, des soumissions. Ce sont des relations qu'on ne pourrait se permettre dans la vie quotidienne. Nous nourrissons pour l'image des ambitions différentes. Le besoin [que le sujet] a de plaider sa cause est sans doute aussi profond que mon besoin de plaider la mienne, mais c'est moi qui suis aux commandes. [...] Ces disciplines, ces stratégies, ce théâtre muet cherchent à créer une illusion : à savoir que tout ce qui est incorporé dans la photo est simplement arrivé ; que la personne dans le portrait était toujours là, qu'on ne lui a jamais dit de se tenir à cette place, qu'on ne l'a jamais poussée à cacher ses mains et qu'en fin de compte elle n'était pas même en présence du photographe. »⁸⁸

Richard Avedon nous livre ici sa vision de la mise en scène photographiée et les écarts et divers rapprochements que l'acte photographique suppose et que nous avons vus précédemment. Il insiste sur le fait que la mise en scène est un espace à part dans le sens où « tout est possible ». Selon le photographe (dans le portrait mis en scène) il faut maintenir cette illusion d'apparence et user de stratagèmes pour garantir la vérité du sujet. Cette ambivalence caractérise l'acte photographique dans ce qui l'a de plus contradictoire : mettre en valeur l'échange photographique entre deux sujets pour ensuite recourir à des stratagèmes destinés à rendre la présence du photographe invisible dans l'image.

⁸⁸ Propos tenus par Richard Avedon dans *Visages de l'Ouest*, Paris 1986 – édition Chêne. Cité par Sylvain Maresca, extrait sur *Les apparences de la vérité* – Revue Terrain n°30, « Le regard », 1998. www.terrain.revue.org / consulté le 25 mars 2013.

La mise en scène en photographie propose une composition méticuleuse dans laquelle il est nécessaire que le sujet photographiant laisse aller son corps dans l'appréhension de l'image. Ce qui articule ma propre pratique c'est justement cette envie que le corps du sujet photographié soit « soumis » à mes exigences de composition. Dans le cas du travail « *Mal-vu* » précédemment présenter, la volonté de transformer le corps en image est présente. Un autre projet réalisé en 2012 intitulé « *Mal-entendu* »⁸⁹ a été finalement le point de départ dans la mise en avant de l'image en tant que corps. « *L'image photographique est déterminée par un point de vue : le point de l'espace d'où la photo est prise. Elle est déterminée par une direction de visée dans l'espace, elle prend en considération une portion de l'espace ou champs de référence.* »⁹⁰ La notion de point de vue dans la photographie prend tout son sens à travers ce projet : ce dernier remet en cause l'idée d'un point de vue unique de l'œuvre tout en créant un trouble perceptif chez l'observateur. Le projet met en relief la notion de malentendu : le fait de se méprendre sur le sens d'une parole ou d'un mot, le désaccord entre des personnes nées d'une divergence d'interprétation. Se rajoutant à cette idée de malentendu, le point de vue devient lui aussi une dynamique importante du travail. Ce concept peut représenter à la fois le cadrage, la prise du vue dans l'espace photographique comme le choix de la mise en situation du corps, le parti pris dans l'interprétation du sujet. Ce terme offre donc une dualité narrative dans le sens où il accompagne la création chez les différents protagonistes. Par définition, le point de vue est une opinion, une manière de voir mais aussi considéré comme une position, un endroit stratégique pour observer une scène, un paysage. Dans la traduction de l'acte créateur, l'opinion devient la subjectivité que le portraitiste offre à la création du portrait et la position représente celle du sujet photographiant dans le choix des angles de vue, de retraits, d'observations, d'éloignements et rapprochements témoignant de l'intensité du geste photographique.

Ces deux notions basculent l'une dans l'autre à travers le projet « *Mal-entendu* » : en mettant en avant des images sur le corps et sa relation à l'espace qui l'entoure. Nous l'étudierons plus tard dans la recherche, mais l'aspect le plus intéressant dans ce travail n'est plus réellement les relations entre photographe et portraituré mais la relation que je peux entretenir avec le spectateur et l'interaction entre ce dernier et le corps de l'image.

⁸⁹ Photographies numériques contre collée sur aluminium, 30 x 45 cm, 2012.

⁹⁰ Michel Frizot, *L'image photographique* – conférence sur canal-u.tv.



« *Mal-entendu* »

Photographies numériques contre collées sur aluminium

30 x 45 cm

2012

« *Le malentendu de l'image dit à la fois celui qui est produit par l'image et le malentendu qui porte sur l'image, ce qui de l'image est mal entendu, mal vu, mal dit [...]* »⁹¹ Je provoque le malentendu, sors l'image et le corps qui l'anime hors de son cadre habituel - il n'est évidemment pas dû à l'imprévisible ou le hasard - je deviens en quelque sorte le protagoniste de l'acte créateur car le sujet photographié importe peu : il n'y a pas de place à l'identification ou l'appropriation pour le spectateur. Les lieux et les vastes espaces extérieurs sont connus de tous. L'image révèle autant qu'elle cache et c'est encore cette dynamique de paradoxe et de dualité qui nourrit ma démarche plastique. L'élaboration du projet « *Mal-entendu* » peut paraître complexe : il s'agit de penser la finalité de l'image avant et pendant la prise de vue. En effet, je prends les photographies en les pensant directement en accrochage et présentées aux spectateurs. Ces dernières subissent une rotation de 90 degrés ou même 180 degrés afin de troubler la perception du public pendant l'observation. On a finalement cette impression de corps lévitant, volant dans l'espace. Le spectateur va s'interroger dans son approche habituelle de la photographie et même plus largement dans sa capacité à percevoir les caractéristiques de l'image.

« *Dans ce genre de photographies, le passage préalable pendant lequel l'imagination et la stabilisation travaillent paradoxalement coude à coude à un établissement du rapport à l'image, est sans doute le moment le plus important et le plus captivant de la rencontre avec l'œuvre – bien qu'il nous échappe dans son temps vécu puisqu'on ne peut à la fois vivre cette relation et l'observer.* »⁹² David Brunel explicite le rapport qu'entretient le spectateur dans le rapport qu'il peut entretenir avec ce type d'image. Dans la même logique que le projet « *Mal-vu* », le spectateur doit effectuer des va-et-vient entre l'imaginaire et la réalité afin d'accepter le face à face avec l'image.

Les conditions de prises de vue sont éprouvantes autant pour le modèle que pour moi. Ce projet naît d'abord de l'envie de mouvement du corps dans l'espace et d'un appareil photographique qui capterait ce déplacement, ne se contenterait pas uniquement de le figer mais bien de le restituer. Je n'apprécie pas l'utilisation du « mode rafale » sur les appareils numériques alors il est nécessaire que le déclenchement soit exactement au bon moment. Une vraie synchronisation doit s'opérer entre le sujet en mouvement et mon geste. Ce projet remet en cause l'idée de la pose figée et immobile du sujet dans la mise en scène photographique.

⁹¹ Marie-José Latour *Au bord du Ring*, 21 avril 2011, « *Le malentendu de l'image* » - intervention.

⁹² David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 268 – 269

« *On dirait que...* » : C'est cette première impression que l'on ressent lorsque l'on observe l'œuvre de l'artiste Philippe Ramette. Capter la réalité dans la fiction est un des objectifs principaux de l'artiste : en jouant avec nos habitudes, notre perception du monde réel, il proclame le pouvoir d'orienter la pesanteur à sa guise en effectuant des basculements. C'est cette notion de basculement, de changements de rotation qui m'intéresse tout particulièrement. Nous l'avons vu précédemment, le renversement de l'image est également très présent dans mon travail : pouvoir penser la finalité de l'espace photographique et de son positionnement par rapport au regard final de l'observateur. L'existence de la photographie est rendue réelle par la perception du regardeur. Philippe Ramette se met à l'épreuve du monde autant que le spectateur : le paysage se soumet au spectateur.

« *Inversion de pesanteur* »

PHILIPPE RAMETTE

Photographie couleur

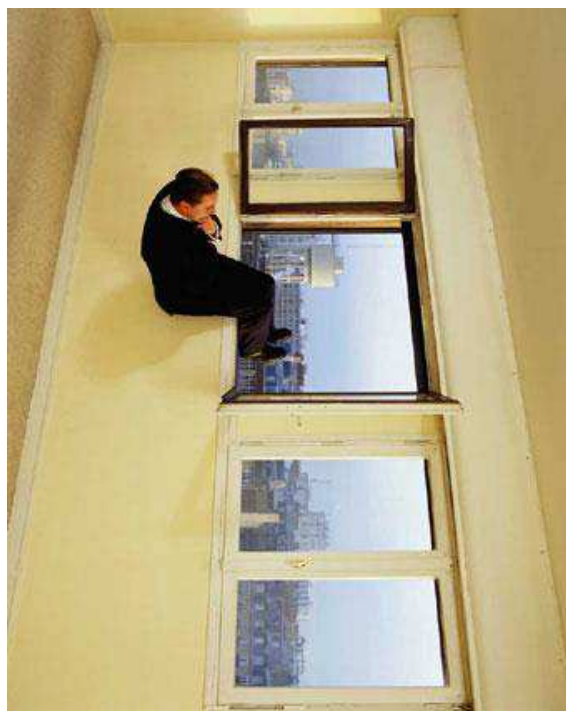
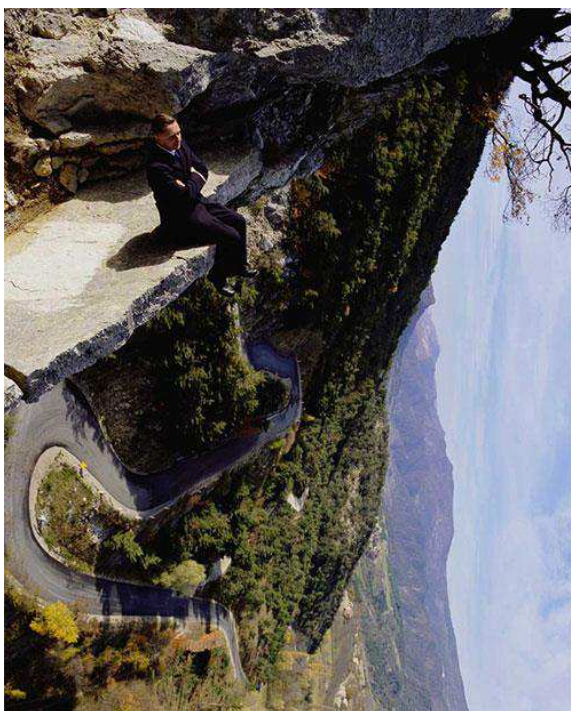
150 x 120 cm

2003



Le basculement photographique constitue la base principale des deux travaux entrepris durant l'année 2012 (« *Mal-vu* » et « *Mal-entendu* »). Le basculement des photographies symbolisent tout aussi bien un déplacement identitaire de l'image en elle-même : ce n'est plus l'image du corps représenté qui nous intéresse mais finalement le corps de l'image. Elle construit son propre langage et le corps du sujet photographié devient simplement le support de son essence. « *L'échange incessant entre le " corps-présentatif " et le " corps-représentatif " d'une photographie, gère, régule, organise, génère, bouscule et stabilise l'approche visuelle, la rencontre avec l'œuvre.* »⁹³

⁹³ David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 79



De gauche à droite :



« Contemplation irrationnelle »

PHILIPPE RAMETTE

Photographie couleur, 150 x 120 cm
2003



« Contemplation irrationnelle »

PHILIPPE RAMETTE

Photographie couleur, 150 x 120 cm
2003

« Ma démarche est une attitude contemplative. L'idée forte consiste à représenter un personnage qui porte un regard décalé sur le monde, sur la vie quotidienne. Dans mes photos je ne vois pas d'attraction pour le vide, mais la possibilité d'acquérir un nouveau point de vue. »

→ P. Ramette

2) La photographie comme re-construction du mouvement

*« Interroger l'image photographique dans sa relation au mouvement, c'est pointer de prime abord ce qui dans la photographie pose problème, c'est questionner sa fixité constitutive et les limites de sa capacité à représenter. »*⁹⁴

Le mouvement est avant tout un déplacement. En photographie, il peut être représenté de multiples façons. Ici, c'est la photographie comme image fixe. Il ne s'agira pas de s'attarder sur des *flous de bougé*⁹⁵ et inévitablement d'un long temps de pose nécessaire à leurs formations. On s'intéressera d'avantage à la re-construction du mouvement : la capacité de pouvoir non pas le figé, mais le reproduire. Figurer le mouvement spatial c'est finalement vouloir réitérer une sensation de déplacement. Mon principal objectif est de décomposer, étendre et faire émanciper ce déplacement dans l'espace photographique dans un premier temps ; pour ensuite re-construire le mouvement à travers le basculement de la photographie (en tant qu'objet). La fixation va atténuer la force du mouvement que l'on souhaite saisir. En décomposant le mouvement on instaure de manière plus directe une relation forte entre photographe, photographié et spectateur.

La photographie est, par définition, souvent associée à l'idée d'une image réelle. Dans un autre sens, le réel est mouvant ; donc par déduction, la photographie est une image mouvante même si elle ne représente pas nécessairement le déplacement d'un modèle ou d'un objet. Catherine Chik le précise : *« [...] D'après Henri Bergson le réel serait mouvant, le réel serait mouvement. Par voie de conséquence, la photographie, que l'on définit généralement comme une image du réel, serait aussi une image du mouvement, nécessairement. »*⁹⁶ Étant par essence, une surface bidimensionnelle, la photographie reste une surface lisse et délimitée par un cadre. La re-construction du mouvement du corps donne cette sensation de lévitation spatiale que je tente de développer dans ma démarche. En décomposant le mouvement, on obtient l'instant précis d'un déplacement rapide que l'on ne pourrait entrevoir normalement.

⁹⁴ Caroline Chik, *« L'image paradoxale : fixité et mouvement »* - Préface d'André Gaudreault, éditeur Presse Universitaire du Septentrion, Collection Arts du spectacle, 2011, page 27.

⁹⁵ *« Le mouvement n'est présent – dans les années 1840 – que par méprise, c'est-à-dire non comme sujet avoué ou désiré, mais comme l'enregistrement inévitable, d'une présence au demeurant peu gênante, sous forme de traînées, traces, fumées, fantômes. »* / Michel Frizot in *« Michel FRIZOT, "Un instant, s'il vous plaît..."*, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique.* » Catalogue d'exposition du Centre national de la photographie, Paris, 1986.

⁹⁶ Caroline Chik, *« L'image paradoxale : fixité et mouvement »* - Préface d'André Gaudreault, éditeur Presse Universitaire du Septentrion, Collection Arts du spectacle, 2011 page 45.

C'est ce que Jeff Wall tente de réaliser dans son œuvre « *Milk* » en 1984. Même si le sujet principal de la photographie n'est pas nécessairement la décomposition du mouvement du lait, l'œil est inévitablement conduit à contempler l'explosion du liquide. On est encore ici sur une décomposition du mouvement et non sur une fixation. On est plus réellement sur la vision naturelle des choses : le lait n'est plus un liquide qui s'écoule. Le photographe le précise : « *Dans Milk, comme dans quelques autres de mes images, des formes naturelles complexes jouent un rôle important. En jaillissant du récipient qui le contenait, le lait prend une forme que l'on ne peut pas vraiment ni décrire ni caractériser, mais qui provoque de nombreuses associations d'idées. Toute forme naturelle, avec ses contours incertains, est l'expression de métamorphoses qualitatives infinitésimales. La photographie semble parfaitement adaptée à la représentation de ce genre de mouvement et de forme, et ceci parce que, selon moi, l'acte mécanique d'ouverture et de fermeture de l'obturateur, qui constitue le fond d'instantanéité présent dans toute image photographique, est concrètement un type de mouvement opposé à ce qu'est, par exemple, l'écoulement d'un liquide.* »⁹⁷ On est donc face à des formes quasiment géométriques, ce qui finalement demeure être tout l'opposé des propriétés habituelles d'un liquide. On a le sentiment que la réalité n'est finalement pas respectée alors qu'elle est en fin de compte restituée par l'intermédiaire de l'appareil photographique.



« *Milk* »

JEFF WALL

- Cibachrome,
Boîte à lumière en aluminium 190 x 230 cm

MOMA, New-York
1984

⁹⁷ Propos tenus par Jeff Wall cité par Philippe Bazin in « *Jeff Wall, refonder la modernité* » - Article web lesilencequiparle.unblog.fr mis en ligne le 23 février 2013.

« J'aime saisir les choses en l'air, arrêter le mouvement sur le vif, prendre au piège l'instant fugace »⁹⁸ Fasciner de pouvoir saisir le mouvement en plein vol, le photographe Jacques-Henri Lartigue se dirige rapidement vers des prises de vue très « cinématographiques ». Située entre spontanéité et instantanéité, sa pratique de la photographie semble mettre en relief cette re-construction du mouvement dont on parlait précédemment avec l'exemple de Jeff Wall. Jacques-Henri Lartigue suspend le geste, le saut, le plongeon ou la course d'un individu. Suspendre le mouvement en photographie c'est directement ou indirectement une façon de suspendre le temps : avoir la sensation de le bloquer. J'insiste sur le terme « bloquer » car le terme « figer » nous donne l'impression que l'arrêt à une durée déterminée. Prendre une photographie est pour lui le moyen de capturer ce qu'il voit : chaque prise de vue est une image de plus ajoutée à sa collection presque obsessionnelle de clichés. La mobilité d'un corps en photographie c'est pour le photographe, immobilisé le temps. C'est dans cette dimension que réside le paradoxe de sa démarche : « *Le mouvement apparaît comme une manifestation dans l'espace de l'écoulement temporel. Un corps mobile change de position à mesure que le temps passe et modifie ainsi le milieu perçu. L'évocation par la photographie de la globalité d'un mouvement s'accompagne nécessairement du renvoi à une durée.* »⁹⁹



1.



2.

JACQUES-HENRI LARTIGUE

1 → « *Mon cousin Jean* », Rouzat, 1911, Ministère de la culture - France

2 → « *Sala au Rocher de la Vierge* », Biarritz, 1927

⁹⁸ Jacques-Henri Lartigue, *Mon livre de photographie*, Paris, édition Flammarion, 1977, page 21.

⁹⁹ Danièle Meaux, « *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique* », Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997, page 63-65.

« J'ai un fusil photographique qui n'a rien de meurtrier et qui prend l'image d'un oiseau qui vole ou d'un animal qui court en un temps moindre d'un 500^{ème} de seconde. Je ne sais pas si tu te représentes bien cette rapidité mais c'est quelque chose de surprenant. »¹⁰⁰ Ce qui est surprenant c'est que l'instrument photographique expérimenté et destiné pour l'étude du mouvement soit associé à un *fusil*¹⁰¹ : comme si saisir le déplacement d'un corps ou d'un objet soit apparenté à l'idée de tir ou de chasse. On retrouve encore cette relation de pouvoir et de violence lié à l'action photographique.

Le mouvement que je mets en forme dans mon travail photographique « *Mal-entendu* »¹⁰² n'est pas un déplacement pris sur le vif comme le ferait Lartigue. En effet, le déplacement est d'abord un positionnement puis un saut très contrôlé. Le corps apparaît suspendu dans l'air et l'environnement paraît totalement reconfiguré. Pouvoir re-construire le mouvement d'un corps dans l'environnement et dans l'espace photographique a rapidement été une évidence dans l'évolution de ma démarche. Le diptyque « *Mal-entendu* » représente la transition créative entre un travail orienté essentiellement autour du portrait traditionnel à une démarche plus globale sur le corps dans l'espace photographique. Vaincre le caractère immobile et silencieux de la surface bidimensionnelle est un des objectifs de ma démarche photographique.

Le travail autour du mouvement semble être également un moyen de traduire la vitesse du déclenchement de l'appareil photographique. L'impulsion du saut ou du déplacement implique une rapidité de geste presque frénétique. Le corps lévitant dans l'espace de la photographie provoque une attitude contemplative chez le spectateur. C'est ainsi que l'on définit la démarche de Philippe Ramette, « *l'installateur contemplatif* »¹⁰³. Selon le philosophe, Robert Musil, l'état contemplatif est un « *moment privilégié où la réalité est gagnée par un autre sens* »¹⁰⁴ et les changements de points de vue semblent être la base de l'esthétique contemplative chez Musil. On retrouve cette idée de basculement dans la démarche de Ramette mais également dans la mienne.

¹⁰⁰ Etienne-Jules Marey, extrait d'une lettre à sa mère, 3 février 1882 in « *Le mouvement* » par E.J Marey, Nîmes, édition Chambon de 1994. Réédition du « *Mouvement* » d'Etienne-Jules Marey paru en 1894 aux éditions Masson

¹⁰¹ *Le fusil photographique* : invention scientifique d'Etienne-Jules Marey entre janvier et février 1882. Le fusil photographique représente les prémisses d'une autre invention : la chronophotographie géométrique sur plaque fixe.

¹⁰² Voir visuels page 61

¹⁰³ Henri Peyre, « *La photographie copernicienne de Philippe Ramette* » sur <http://galerie-photo.com>, 2007.

¹⁰⁴ Henri Peyre, « *Esthétique de Robert Musil* » sur <http://galerie-photo.com>, 2003.

3) *Le corps du sujet et le corps de l'image numérique*

La surface photographique devient un enjeu indissociable dans la recherche identitaire de l'image. Le corps humain représenté se transforme en élément, en détail qui va permettre à l'œuvre d'être compris du spectateur. Il va apporter la stabilité et la part de réel à l'image. Nous avons pu voir que le point de vue et l'illusion de ce dernier rend l'image difficile à cerner. Le dispositif de mise en scène se transforme alors en véritable mode d'emploi dans lequel rien ne doit être laissé au hasard. À travers ce travail, le point de vue initial de la prise de vue n'est pas le même que celui lors de la présentation au spectateur : en réalité, j'ai pris les photographies dans ce sens (voir schéma ci-dessous). En basculant la photographie principale, on aperçoit les « pieds réels » du modèle en haut de la photo. C'est justement sur ce détail que se joue le dispositif interactif immersif de la représentation : *« Lorsque nous lisons ou voyons une fiction et sommes pris par le récit, nous ne croyons pas en sa réalité mais imaginons sa réalité : les fictions ne sont pas sources d'illusions ou de croyance fausses mais des déclencheurs d'imagination et de faire semblant. »*¹⁰⁵

➤ Schéma du processus « Mal-vu », 2012.



¹⁰⁵ Jérôme Pelletier, *La fiction comme culture de la simulation* – revue poétique n°154, avril 2008.

Le retournement de situation met en avant une ambivalence : le corps dans l'espace photographique et la photographie dans l'espace. Le mouvement du corps ainsi que celui de la photographie donnent un apport fictionnel à la démarche. Ce mouvement est aussi un déplacement du regard du spectateur dans le sens où sa perception habituelle est bouleversée. *« La chair à l'image est alors un enjeu qui concerne notre lecture des changements de point de vue sur le corps du sujet et le corps de l'image »*¹⁰⁶ Dans cette dynamique de bouleversement perceptif et de déplacement, Philippe Ramette en est un parfait exemple : en plus de mettre à l'épreuve le spectateur et le monde, il se met lui-même à l'épreuve de sa propre démarche artistique. Dans une logique semblable, on peut citer le travail de Laurent Dejente. C'est à partir de 1997 que la photographie s'impose à l'artiste pluridisciplinaire : elle semble être le médium idéal pour jouer avec les codes de la représentation. Contrairement à Philippe Ramette, Laurent Dejente ne se met pas en scène mais utilise des modèles. La démarche de l'artiste s'inscrit dans une dynamique de jeu et de « test » du spectateur : *« Nous sommes donc confrontés à des renversements de l'espace modifiant les conventions de notre regard et dans le même temps de notre perception visuelle de l'apesanteur, cela sans jamais que le photographe n'essaie de nous leurrer sur la manipulation évidente de la prise de vue. Nous devons effectuer un aller-retour permanent entre deux sens de lecture, nous sommes littéralement sens dessus dessous, chamboulés par ce vertige du monde. »*¹⁰⁷ Lorsque je présente mon travail photographique, j'observe avec attention la réaction du spectateur et notamment dans la manière qu'il a de situer son corps par rapport à l'image : il va orienter sa tête (voir photographie ci-dessous) pour tenter de se rapprocher de la réalité.



Photographie du vernissage de
l'exposition « Stations-2005-2007 »
de Laurent Dejente à l'institut français
de Varsovie

→ Du 19 juin au 31 juillet 2007

¹⁰⁶ *Corps et immersion* – sous la direction de Catherine Bouko et Steven Bernas - édition l'Harmattan, 2012, extrait du résumé dans l'introduction.

¹⁰⁷ www.Maisonphoto.com – Laurent Dejente « Stations 2005 à 2007 » par J. Damez.



LAURENT DEJENTE

✚ « Station n°22 » et « Station n°9 » - extraits de la série « **Stations** »

Galerie le Réverbère, Lyon

2005

« Le retournement et/ou la symétrie, proposent à la fois un monde à l'envers et un envers du monde. En soustrayant la reconnaissance immédiate des choses, l'image inversée, l'image reflet plonge l'observateur dans l'imaginaire, nous venons de le voir, mais également dans une réordonnance de ses connaissances, de son entendement. »¹⁰⁸ Ambiguïté, invraisemblance, paradoxe ou encore singularité : autant de termes qui peuvent résumer le travail de Laurent DeJente. J'ai pris connaissance de son travail il y a peu de temps ; je retrouve dans sa démarche la volonté de jouer autant avec l'œil du spectateur qu'avec le médium photographique. Et à l'instar de mon propre travail, le modèle existe seulement dans la relation qu'il entretient avec la reconfiguration de l'espace qui l'entoure. L'œil va se référer au « *punctum* »¹⁰⁹ de la photographie : la présence de ce détail change radicalement la lecture de la photographie (exemple du vase en terre cuite de « Station n°9 » ci-dessus).

¹⁰⁸ David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 267

¹⁰⁹ Roland Barthes – *La chambre claire - note sur la photographie*, édition Gallimard, 1980, page 47

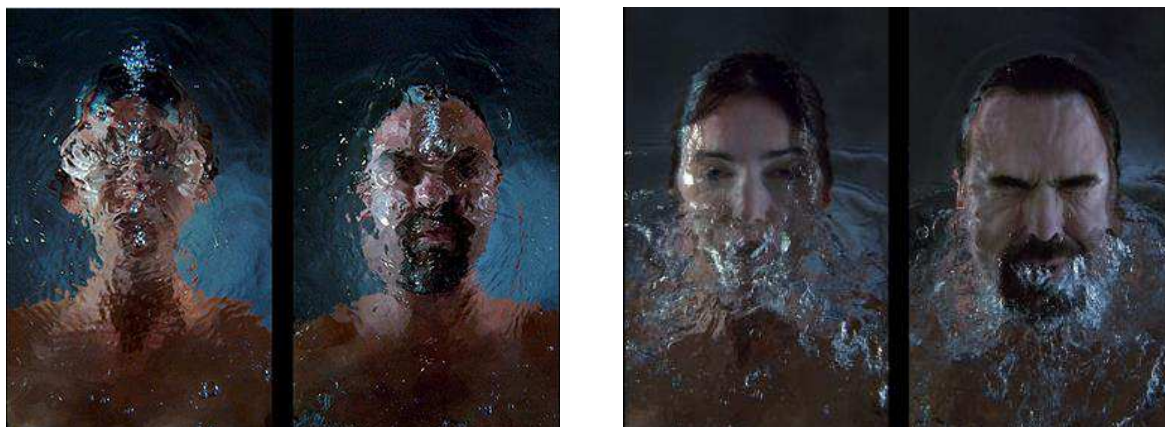
La surface photographique qui reste un espace restreint et délimité devient une matière mouvante opérant son propre point de vue. Dans l'idée d'une surface photographique mouvante, le travail « *Sur-face* » réalisé en 2013 (précédemment expliqué) ce support plat, lisse qu'est la photographie. « *L'image de surface, le « visage » donc, vient signifier et/ou convoquer le support de l'image, son « corps » en surface. C'est un indicateur pour la lecture de l'image et le repérage de cette déclinaison du médium par lui-même.* »¹¹⁰ Il s'agit ici de traiter le support qui sépare et en même temps unifie, le visage représenté avec la surface de la photographie. Le projet « *Sur-face* » prend en compte l'articulation de cette liaison du fait que le modèle apparaît à la fois immergé et émergeant de l'eau pour ensuite convoquer la surface de la photographie. La démarche artistique de Bill Viola s'organise principalement autour de l'eau et plus particulièrement dans le mouvement. C'est l'œuvre « *Dissolution* » (dans la forme) qui se rapproche nettement de mon travail. La surface de l'eau intervient comme module intermédiaire entre fiction et réalité. Cette dernière peut être considérée comme un espace de passage et de déplacement identitaire de l'enveloppe corporelle.

« *Comment donner à voir une transformation, comment saisir la mobilité de la forme ? Connie Imboden trouve sa ressource dans les propriétés optiques de l'eau, où les formes semblent malléables et sujettes à des mutations infinies et imprévisibles. Les apparences se font et se défont, les visages immergés se déforment, se dédoublent, se réduisent à des bouches sans contexte ou des profils déstructurés, des excroissances végétales poussent hors de la chaire.* »¹¹¹ À travers la démarche de ces deux artistes, dont Connie Imboden, la surface de l'eau opère des basculements et des va-et-vient d'une expérience de ressemblance à une autre. Le temps de la photographie va donner à voir un état du visage de l'instant soumis aux propriétés de mouvement de l'eau. Le jeu de reflet est davantage présent dans l'œuvre de Connie Imboden alors que la démarche de Bill Viola s'organise autour de l'immersion et de l'émersion du sujet (dans l'idée de mouvement). Les corps d'Imboden flottent et cette immobilité rend la surface de l'eau aussi lisse et impénétrable que la surface sensible d'un tirage photographique. Les sujets sont plongés métaphoriquement dans un miroir asymétrique rendant la perception de leur représentation méconnaissable. Cette vision du corps transformé par la surface de l'eau mobilise le spectateur dans la perception de la représentation du corps : son regard est soumis à un jeu de reflet qui plonge l'observateur dans une confusion visible.

¹¹⁰ David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 284

¹¹¹ « *Arrêt sur portrait et visage* » Article web de la Bibliothèque Nationale Française.

« *Le fond, c'est la forme qui remonte à la surface* »¹¹²

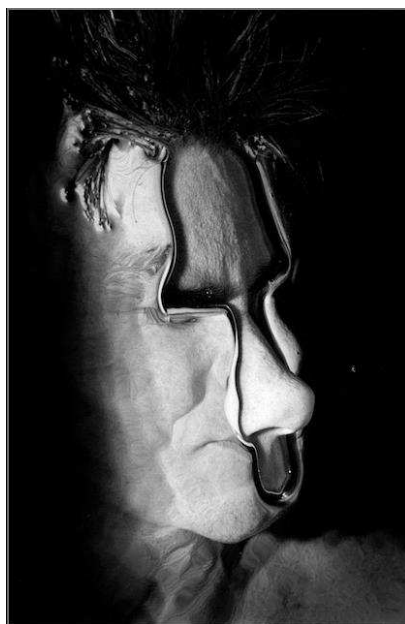


« *Dissolution* » - photographies de Kira Perov

Vidéo couleur - diptyque sur écrans plasma monté verticalement sur un mur (82 cm x 48 cm x 4 cm)

BILL VIOLA

2005



Untitled #9053

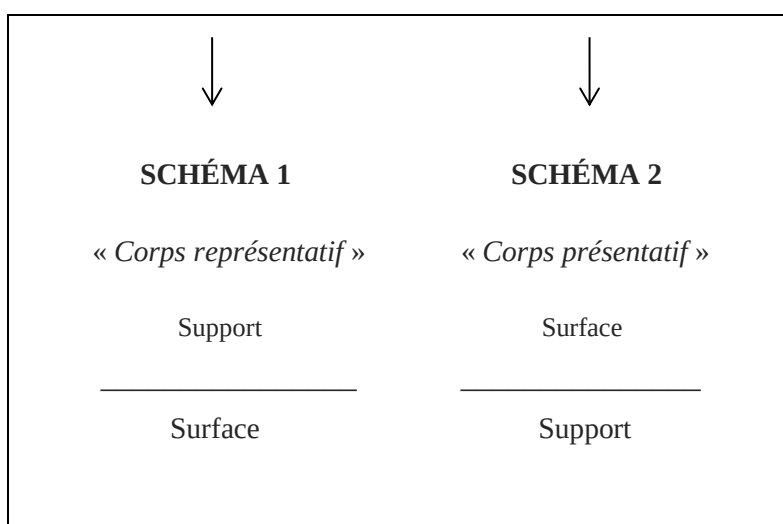
CONNIE IMBODEN

1997 – 2000

¹¹² Victor Hugo, *Utilité du beau – proses philosophiques de 1860-65*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Bouquins, édition Robert Laffont, 1985.

Ambiguïté, leurre, trompe l'œil, tromperie : autant de mots qui peuvent définir et provoquer chez le spectateur, un malentendu perceptif. L'ambiguïté photographique demande à l'observateur d'interpréter une interprétation ; en d'autres termes, c'est bien l'ambiguïté du réel qui est remis en valeur. Comme dans la distinction du vrai et du faux précédemment traitée à travers le travail de Julie Sorrel, le caractère ambigu d'une photographie renvoie le regardeur à son positionnement par rapport à elle. « *L'ambiguïté c'est un problème d'apparence, c'est la différence entre ce que l'on voit et ce qui est réel.* »¹¹³ Effectivement, c'est avant tout un problème d'apparence du fait que la photographie elle-même est une affaire d'apparence. Le corps photographié en est une également : « *Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds.* »¹¹⁴. La surface photographique semble convoquer l'apparence primaire d'elle-même.

« *Nombreux sont les photographes qui ont, de toute évidence, l'image photographique, la photographie, comme sujet, et/ou la représentation comme questionnement, d'hier à nos jours.* »¹¹⁵ Dans La photographie comme métaphore d'elle-même, David Brunel ne cesse de questionner l'image photographique dans son ambivalence du corps de l'image et de l'image du corps : ce que, dans ma démarche plastique, je cherche continuellement à mettre en illustration. Ce dernier présente un schéma¹¹⁶ concernant l'inversion des priorités du regard :



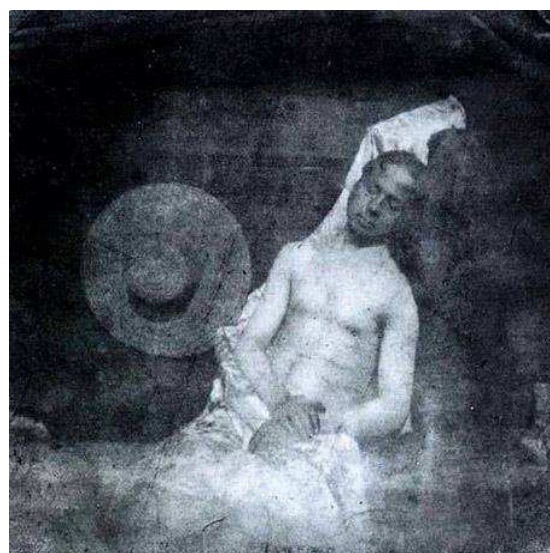
¹¹³ Propos tenus par l'artiste Katherine Loiseau à propos de son travail, « *Voiles et dévoile* » à travers l'exposition « L'ambiguïté du réel » 2001-2002.

¹¹⁴ Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, édition de Minuit – 1982, page 21.

¹¹⁵ David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 290

¹¹⁶ *Ibid*, page 162

Le schéma met en relief la tension palpable entre « corps de l'image » et « image du corps » : « [...] La photographie peut manifester non seulement l'objet photographié mais encore ce qu'est une photographie en général. »¹¹⁷ Quand la photographie décide de devenir une véritable fiction, elle entre certainement dans une série de questionnements. La toute première fiction photographique reste « *Autoportrait en noyé* » de Hyppolite Bayard en 1840. La photographie en question est une mise en scène dans laquelle le photographe met en relief sa propre mort : le caractère objectif et réel de la photographie est alors mis en doute. L'idée de tromper le spectateur dans sa distinction basique du vrai et du faux est immédiatement instaurée. Il est intéressant de se rendre compte que la première fiction photographique coïncide également avec la première mise en scène photographique. La mise en scène photographique serait-elle, dès le début de son apparition, utilisée pour tromper le spectateur ? La mise en scène devient un prétexte à des fins plus globales : celles qui concernent la photographie en tant que médium et dispositif. D'autre part, la légende accompagnant le texte, conforte le regardeur dans la validation de l'image. On imagine le temps de pause nécessaire à Bayard pour réaliser son projet : le caractère immobile et figé de la représentation va accentuer son pouvoir fixant et pétrifiant.



« *Autoportrait en noyé* » - **HIPPOLYTE BAYARD**

→ Papier photo sensibilisé au chlorure d'argent trempé dans l'iodure de potassium, 18,6 x 18,2 cm.

1840 / Collection de la Société française de la photographie.

¹¹⁷ Martin Heidegger, *Image et Schème*, in *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, réédition 1994, page 152.

L'héritage fictionnel que nous lègue Hippolyte Bayard est sans précédent : il ouvre finalement la porte à la malléabilité presque infinie d'une surface dite objective et témoin du réel. Le pouvoir de la mise en scène photographique est sans nul doute d'imposer une composition, une organisation du regard pour Autrui. Qu'elle soit orientée autour du visage ou même du corps, la mise en scène rend l'œuvre fictionnelle car elle reste créée pour le regard et dans un but précis.

La démarche de Bayard s'inscrit dans une dynamique de manipulation notamment par l'utilisation de procédés techniques et scientifiques. En effet, le tirage positif sur papier (et non plus sur une plaque de métal) fut, entre autre inventé par le photographe en 1839. Cette relation entre arts et sciences a donc permis le caractère fictionnel de l'œuvre de Bayard.

Au jour d'aujourd'hui, on retrouve des artistes situant leurs démarches entre art et sciences. Dans la dynamique de l'autoportrait, on retrouve le travail particulier de Keith Cottingham¹¹⁸. L'envie de tromper et de jouer avec la perception du spectateur est très forte. Ce dernier crée son propre double idéalisé : le personnage créé n'est pas identique à son modèle humain, il en est la copie améliorée. Le portrait est le fruit de plusieurs prises de vue dont l'artiste fait la synthèse pour obtenir un visage unique. Dans ce cas, l'utilisation de l'image numérique est troublante car elle offre finalement la même perception de vérité et de réalité que la photographie. Comme de nombreux artistes du numérique, c'est en usant des apports informatiques et technologiques que l'artiste cherche à les dénoncer. Ici on est plus réellement dans la possibilité de rendre mouvante une surface photographique lisse et plate mais dans la création d'une mise en scène virtuelle de l'image. Dans les conditions présentes de créations de portraits, qu'en est-il de l'acte photographique ? Ainsi, peut-on encore définir « portrait » un visage créé de toute pièce à l'aide d'un logiciel ?

Ainsi, de Bayard à Cottingham, l'intention fictionnelle de l'œuvre photographique n'est pas si différente : la manipulation et la mise à l'épreuve du spectateur dans sa capacité à cerner l'image est bien réelle. Qu'est-ce qu'une image ? Comment la regarde-on ?

¹¹⁸ Keith Cottingham, le triptyque « *Fictitious portraits* », 1992

4) *Le spectateur mis à l'épreuve*

« La question se pose alors : comment figer dans un fragment de temps d'une durée infinitésimale l'essence d'un processus qui s'étend dans le temps et dans l'espace ? »¹¹⁹

Dans l'élaboration puis la réception d'un portrait photographique ou d'une mise en scène du corps, le rôle d'implication du spectateur est double : il est impliqué et implique. En effet, il est dans un premier temps impliqué dans le mode représentatif d'un portrait dans son contexte social et dans sa projection collective. Puis il est également capable de pouvoir donner un nouveau caractère, un autre sens à l'œuvre : c'est donc une forme d'implication perceptive et créative. Cette dualité d'implication est provoquée par la première approche d'écoute, d'appel aux sens (voir et entendre) pour enfin aboutir à une approche de sensibilisation, de jugement et d'identification. L'acte photographique produit la vision d'une identité collective qu'elle soit basée sur des échanges égalitaires ou non. L'observateur s'immisce dans la représentation finale pour ajouter la subjectivité de son regard. *« Le plus souvent, cette rencontre entre la photographie et son spectateur fait appel à des références personnelles. Celui-ci associe subjectivement à l'image tout ce qu'elle ne montre pas mais donne à comprendre ou à ressentir, à la fois au niveau de ce que l'empreinte suggère subrepticement et au niveau de ce qui constitue le contexte de présentation de l'image – l'espace matériel dans lequel elle lui apparaît »¹²⁰* L'implication sous-entend la position du spectateur par rapport à l'œuvre et ceci, dans plusieurs dimensions : l'incitation de l'artiste, l'appropriation et le déplacement de projection identitaire individuel et collectif.

L'approche du spectateur est en lui-même un acte faisant partie intégrante de l'œuvre. Chaque démarche donne à voir un positionnement différent ; dans la démarche que j'entreprends, le regardeur est soumis à un point de vue bien spécifique. Dans chacun de mes projets, je tente de tromper le spectateur : ce qui paraît être intéressant c'est la présence d'un détail, d'un élément qui conduirait l'observateur à comprendre. C'est sans doute le déplacement réflexif qui pourrait définir ma démarche : en fin de compte, la capacité du spectateur à passer au-delà du *« on dirait que.. »¹²¹*.

¹¹⁹ Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie, *« La photogénie de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XXe siècle »* - Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie n°2, mars 2013.

¹²⁰ Louise Merzeau, *« Au jour le jour : autour d'une expérience de journal photographique sur internet. »* Colloque, « Traces photographiques, traces autobiographiques » - Maison de la culture d'Amiens, 2003.

¹²¹ À propos de l'œuvre de Philippe Ramette.

Le corps à corps propre à la pratique artistique engagée est aussi ressenti lors de la présentation de l'œuvre au spectateur. Nous l'avons vu pour le travail de Laurent Dejente ; l'observateur tourne et oriente sa tête pour contempler l'œuvre car instinctivement, il va opérer à une remise en place gravitationnelle. Dans un premier temps, il doit comprendre ce qu'il voit pour ensuite voir ce qu'il comprend. C'est justement à travers ce basculement perceptif que l'œuvre prend tout son sens : on peut alors parler d'une mise en lumière de l'acte photographique par le troisième œil. Ce « *décalage / recalage par le retournement* »¹²² provoque une attitude particulière chez le sujet regardant. Le corps de la photographie engage l'individu dans un basculement de regard et de figure : Laurent Dejente affiche un titre explicite pour une série photographique réalisée en 2005 et qu'il nomme *Torticolis*¹²³. Dans ce type de travail, le spectateur doit prendre conscience que le cadrage imposé est un choix. Il est important que ce dernier s'interroge sur le point de vue mis en place par le photographe. En reconfigurant l'environnement et l'espace dans l'image, Dejente reconfigure également le positionnement traditionnel de la lecture de la photographie.

En parallèle du travail photographique de Laurent Dejente, on peut aussi bien retrouver celui de Doug Aitken. Même s'il n'est pas (ou peu) orienté autour de la mise en scène corporelle, il n'en reste pas moins un travail basé sur le basculement et l'orientation d'un point de vue différé. L'œuvre « *Movement* » de 1999 déstabilisent, le temps d'une fraction de seconde, leur perception initiale simplement par le renversement de l'image. La particularité ici c'est que le contenu lui-même (la camionnette) était à l'envers lors de la prise de vue photographique.

« *Movement* »
DOUG AITKEN

1999

→ 101 x 127 cm

Tirage photographique monté sur plexiglas



¹²² David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 267

¹²³ Série *Torticolis*, 2005 – Courtesy Galerie Le Réverbère, Lyon.

Le spectateur en tant que regardeur mobilise lui aussi l'acte créateur : en validant la réception de la représentation finale. La question qu'il serait intéressant d'aborder c'est de savoir quelle place peut-il entretenir dans la création du portrait alors qu'il n'est finalement pas présent pendant l'acte. Lorsque l'on emploie le terme de *spectateur* dans la photographie et particulièrement dans le portrait, on pense directement à l'individu observant l'œuvre présentée. Or, un second spectateur pourrait être également présent : celui du modèle lui aussi observateur de sa propre représentation. La reconnaissance n'est pas toujours possible et dans ce cas, il va être projeté en un « soi » autre, en d'autres termes, un étranger : « *Le portrait exacerbe le paradoxe conflictuel du portrait interne et de la vision des autres. [...] Portrait de soi-même en autre.* »¹²⁴ Selon Lorraine Alexandre, en développant un espace de création et de médiation dans la représentation, la photographie construit son propre langage : « *Il est exact que le complexe jeu de cache-cache qui se dessine entre modèle et portraitiste au cours de la prise de vue trouve son équivalent dans la volonté du spectateur de scruter le modèle saisi et de se l'approprier à son tour.* »¹²⁵

Le portrait prend donc la finalité de son existence dans le dernier regard porté sur sa représentation : c'est en fin de compte la troisième révélation ; la première étant celle de l'identité du modèle révélée, puis en seconde, la subjectivité du photographe. Il y a cependant un décalage de perception présent chez les trois protagonistes : il dépend finalement de l'interaction d'Autrui amenant sa part de subjectivité. Les trois individus sont donc finalement tous spectateurs et énonciateurs de leur subjectivité créative : le portraitiste vers le modèle, le modèle vers le portraitiste, le spectateur vers le modèle et le portraitiste : chaque interaction valide (ou non) une étape précise de la création. Le rapport à l'autre est indissociable de l'acte photographique et ce circuit infini de désirs individuels et collectifs donne à voir une multiplicité de modes de lectures. Le triangle relationnel rend le portrait complexe dans son élaboration et son acceptation. Le plus étonnant dans l'élaboration du portrait photographique c'est sans doute cette sensation de solitude paradoxale qui émane de l'acte ; malgré le fait qu'il soit, d'apparence, construit dans une dynamique collective, il tend à un sentiment d'isolement créatif pendant l'acte et durant la présentation au spectateur.

¹²⁴ Lorraine Alexandre, *Les enjeux du portrait en art*, 2011 - édition l'Harmattan, page 64

¹²⁵ *Ibid*, p. 174

« Durant le premier siècle de la photographie, la présence inopinée du photographe au sein de son image est considérée comme un défaut : l'ombre et le reflet du photographe sont encore des indices embarrassants qui trahissent son importance dans le processus de production de l'image. »¹²⁶ À ses débuts, il apparaissait nécessaire de conserver la nature même de la photographie, à savoir, sa capacité à être objective ou du moins son illusion. Contourner les limites des techniques photographiques a rapidement été un enjeu fondamental pour de nombreux artistes. Lee Friedlander ou encore Roland Fleischer réalisent de nombreuses expérimentations autour des dynamiques de reflet et d'ombre portée. En inventant son propre univers pictural, il réalise une œuvre basée sur sa propre interprétation visuelle de l'espace qui l'entoure et notamment par l'intermédiaire d'ombres métamorphosées par l'objet sur lequel elles se projettent (on peut le voir dans le cas d'un autoportrait sur l'image ci-contre). Un *corps reflet* est toujours soumis une étrangeté et plus particulièrement lorsqu'il n'est pas identifiable. Dans le cas de l'autoportrait de Lee Friedlander, l'artiste utilise la matière même du sol et de ses composants comme support esthétique. Le *hors-cadre*¹²⁷ pénètre le cadre de la photographie du fait qu'on distingue l'appareil photographique et du coup le processus de fabrication de l'image. Dans une autre dimension de l'autoportrait, Alain Fleischer fractionne et fragmente son visage à travers son reflet dans un objet.



« Canyon de Chelly, Arizona »
LEE FRIEDLANDER
1983



« Autoportrait, sans titre »
ALAIN FLEISCHER
1987

¹²⁶ Dossier pédagogique du site web de la BNF Portraits et visages « Portrait du XIXème siècle ».

¹²⁷ Josette Sultan et Jean-Christophe Vilatte « Ce corps incertain de l'image », édition L'Harmattan, collection Champs visuels, Mai 2000, page 9.

Le reflet photographique permet d'aborder la représentation du corps dans un véritable questionnement sur l'image : le photographe Duane Michals disait « *Je suis un reflet photographiant d'autres reflets dans un reflet* » L'observation indirecte du sujet photographié, par jeux de miroirs, de reflets ou d'ombres portées, rend à la surface photographique son caractère fictionnel. Par définition le reflet renvoie à l'idée de surface qui semble être une notion indissociable de la photographie. C'est l'image plus ou moins nette que renvoie une surface réfléchissante mais également la personne ou la chose qui reproduit les traits principaux de quelque chose ou de quelqu'un. Cette ambivalence ressemble au tissu relationnel de l'acte photographique dans le portrait. Le reflet est énigmatique et plus particulièrement lorsque le sujet réel et physiquement présent n'est pas visible dans la photographie : ce qui est le cas dans mon travail « *Mal-vu* » de 2012.

Le reflet est-il empreint de fidélité et de vérité ? « *Mais c'est le reflet, l'objet perçu qui est touché, non le sujet. La double médiation, du miroir qui reflète et du négatif qui s'imprègne, mène l'empreinte photographique à ne fixer que le reflet d'une apparence. Le réel visage, celui qui se reflète, n'est pas atteint... L'image en miroir présente toujours un aspect inversé de nous-même. La vision du visage photographié ne nous donne pas l'apparence, la ressemblance qui nous ressemble. Elle crée un suspens, creuse une distance, engendre l'étrangeté.* »¹²⁸ Dans la photographie principale¹²⁹ du projet précédemment cité, j'ai tout mis en œuvre afin que le spectateur puisse avoir la vision exacte du reflet du modèle dans la flaque d'eau que moi-même je percevais lors du processus créatif. En revanche, j'ai délibérément voulu tromper le spectateur : à première vue, la représentation du corps n'est pas un reflet mais une prise de vue directe. La rotation de la photographie à 180 degrés¹³⁰ ainsi que la place importante que le corps du sujet tient dans l'image, dupe le regardeur. C'est délibérément que j'ai souhaité que l'on ne distingue pas le reflet afin de pouvoir questionner le spectateur dans sa capacité à cerner l'essence même de l'image. D'après David Brunel, « *En surface plus proche du mensonge que de la vérité, mais assurément vrai dans ses profondeurs eidétiques. L'image photographique est, en secret, pur dévoilement. Elle demande à être percée, ouverte, écoutée. Le monde prêtant sa voix, ouvre une voie.* »¹³¹ Le reflet du corps du modèle flotte à la surface de l'eau ainsi que sur la surface photographique.

¹²⁸ « *L'évanouissement de la ressemblance* » arrêt sur portrait et visages BNF.

¹²⁹ Document iconographique page 50.

¹³⁰ Se reporté au schéma explicatif page 64.

¹³¹ David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, page 50.

On ne peut parler de reflet en photographie sans mentionner la démarche du photographe Denis Roche basée essentiellement autour de leurres visuels dans lesquels ce dernier interroge l'acte photographique. La distance ainsi que le temps du geste photographique semble être au cœur de son œuvre et tout particulièrement explicité dans La photographie est interminable – entretien avec Gilles Mora¹³².



« 25 Décembre 1989 : Nice »

DENIS ROCHE

→ Deux contacts successifs, épreuves gélatino-argentique
42 x 32 cm
1989

« En proie à l'ennui [...] j'ai retourné mon appareil sens dessus dessous et j'ai déclenché à nouveau. »¹³³

Denis Roche retrace l'expérience d'un instant ; d'un instant photographique. Travaillant essentiellement autour du reflet et des ombres portées, il cherche à réintroduire dans la photographie sa propre métaphore : « Il faut que je photographie la photographie »¹³⁴. Les rôles sont inversés : le sujet photographique (modèle) devient support à la photographie. D'autre part, Denis Roche interroge l'acte photographique en image ; prenant en photographie sa femme Françoise en train d'être photographié. L'appareil photo en tant qu'objet devient lui-même protagoniste et modèle de la scène et il ajoute dans l'entretien avec Gilles Mora : « Le second appareil introduit dans l'image, c'est bien le masque apparemment tranquille, qui ne bronche pas, que je lui oppose. Du coup, c'est comme si la photo tout entière était un leurre en même temps qu'un ex-voto : un leurre pour déranger la mort. »¹³⁵

¹³² Denis Roche, *La photographie est interminable – entretien avec Gilles Mora*, édition Seuil, Fiction & cie, 2007

¹³³ *Ibid*, page 92

¹³⁴ *Ibid*, page 102

¹³⁵ *Ibid*, page 20

« Il y a faux lorsque la distinction du réel et de l'irréel n'est plus discernable. Mais justement quand il y a le faux, le vrai à son tour n'est plus décelable. Le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indécidable. »¹³⁶

La surface photographique d'apparence lisse et impénétrable, semble être symbole d'un espace de confusion identitaire. Lors de la rencontre avec l'image, le spectateur doit effectuer des va-et-vient entre son imaginaire et sa stabilisation pour en déceler les secrets. Qu'est-ce qui diffère la photographie de l'image ? Par expérience, l'image est une photographie mais elle y associe des caractères supplémentaires. « *L'image fonctionne comme un réceptacle des données du réel et de l'imaginaire, sa surface devient malléable comme une peau tandis que le corps se perd dans les interfaces de la machine.* »¹³⁷ Catherine Fontaine ajoute justement cette dimension de stabilisation et d'imaginaire auxquels le regardeur doit recourir lors de la lecture de l'image. L'image numérique va être une surface ouverte à toutes les possibilités de transformations et la photographie numérique semble être sa base brute. En donnant à voir plus que ce qu'elle suggère à premier abord, l'image organise avec le spectateur une rencontre toute particulière. Catherine Fontaine ajoute que : « *L'image peut simuler le réel mais ne nous donne pas d'avantage confiance en son existence, elle est une matrice ouverte à toutes les possibilités d'interactions et de transformations.* »¹³⁸

Le leurre est un dispositif destiné à tromper ; il semble devenir avant tout un moyen d'atteindre le regardeur dans sa capacité à cerner l'image. Le regard est conditionné par la vision de l'image construite sur un modèle traditionnel. Une modification du système de représentation fait immédiatement prendre conscience, à celui qui l'observe, de la nouveauté. Il y a du coup, ce besoin permanent chez le spectateur d'opérer des allers et retours immersifs dans l'œuvre afin de pouvoir bloquer son positionnement. « *Et si la photo était le réel ?* »¹³⁹ C'est ce que l'artiste Julie Sorrel s'évertue à questionner. C'est dans une dynamique du trompe-l'œil qu'elle aborde le regardeur : ce dispositif s'installe subtilement dans une dimension située entre tromperie et vérité. L'œuvre *Les baigneurs*¹⁴⁰ de Julie Sorrel s'inscrit dans une scène issue de la réalité ; donnant au trompe-l'œil une proximité familière avec le regardeur.

¹³⁶ Gilles Deleuze, « Pourparlers » édition de Minuit, Paris, 1990, page 93.

¹³⁷ Catherine Fontaine, « *Le corps, l'image, les nouvelles technologies* » Ac-rennes.fr.

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ Propos tenus par Julie Sorrel in <http://julie.sorrel.free.fr>

¹⁴⁰ *Les baigneurs*, Julie Sorrel, voir visuels page 79.



« Les baigneurs »

JULIE SORREL

→ Installation au parc de la Tête d'Or à Lyon

Juillet 2005

« Les baigneurs » sont des images de personnages exposés à échelle humaine photographié depuis le haut. Le trompe-l'œil se construit essentiellement par l'intermédiaire des bâches posées au sol dans lesquelles les personnages demeurent dans une situation imitant le réel. De plus, Julie Sorrel nous invite à voir au-delà des apparences. Dans ce cas, on ne parlera pas d'illusion à proprement parler, mais bien de faux-semblants. On retrouve cette dynamique du « *On dirait que..* » propre à la démarche de Philippe Ramette ainsi que celle que j'entreprends. Dans l'installation de Julie Sorrel, on retrouve autre chose : l'idée de surface que l'on ne cesse de parler lorsque l'on aborde la question de la photographie. Ici, elle semble être déstabilisante du fait que, d'apparence plane et lisse, les bâches prennent presque de la matière et du relief grâce au trompe-l'œil : elle devient surface mouvante. Le caractère plat et de faible profondeur sont des caractéristiques classiques du trompe-l'œil. « *Nous entrons dans le monde du leurre, reproduisant le réel et s'y superposant pour recréer son volume originel par facettes où l'angle de vue devient déterminant. Ce sont des images autour desquelles on peut tourner pour sentir la présence physique et autour desquelles on doit tourner si l'on veut en saisir tout le sens.* »¹⁴¹ Julie Sorrel montre bien cette distinction qu'il est nécessaire d'opérer lorsque l'on parle d'image et de photographie. La photographie (comme discipline) instaure le point de départ base de l'installation : mais en fin de compte on parle bien ici d'image et non de photographie.

¹⁴¹ Propos tenus par Fabrice Jalibert à propos de Julie Sorrel - Dossier de presse de l'exposition « Colocation » à la Maison Favier, St Etienne en juin et juillet 2007.

CONCLUSION

Plus qu'un simple échange identitaire, le portrait photographique engage des rapports complexes entre trois protagonistes : photographe, photographié et spectateur. L'action photographique est située à un carrefour de désirs et de rejets à la fois personnels et collectifs. Dans le cas du portrait, l'image se fait lieu de médiation sociale. En prenant du recul sur l'évolution de ma démarche, il apparaît intéressant de remarquer à quel point l'acte photographique est un acte de solitude. Lorsque s'installe cet échange photographique et identitaire que suppose le portrait, on est finalement seul dans le processus créatif. Le lien social qui unit les différents sujets semble être ancré dans une dynamique très superficielle. Ceci s'explique notamment par le phénomène de la temporalité. Photographe et modèle sont à la fois présent (psychologiquement et physiquement) dans deux instants : celui de la prise de vue, lieu de l'acte photographique et dans un second temps, en projection future de la représentation photographique. L'ensemble de ces préoccupations donnent à voir une dynamique relationnelle basée sur une fragilité identitaire. D'autre part, il a été intéressant de voir que cette instabilité identitaire nourrissait la démarche plastique de nombreux photographes par l'intermédiaire du portrait photographié.

Cette double temporalité est également mise en avant à travers le caractère fictionnel de l'œuvre photographique : le spectateur doit adapter son regard vis-à-vis des basculements identitaires de la photographie en tant que « corps objet ». Lorsque l'œuvre photographique est elle-même intégrée dans une forme de préoccupation, on demande alors au regardeur de se poser la question suivante : le portrait représenté est-il le sujet principal de l'œuvre ? En réalité il n'est qu'un prétexte. L'objectivité du format du portrait traditionnel est avant tout là pour manipuler et guider le spectateur sur de faux-semblants. En d'autres termes, c'est la mise en scène d'une mise en scène : lorsqu'il y a retournement de la photographie en tant qu'objet présenté il y a également le basculement inévitable de la perception du spectateur. Que faut-il regarder ? Le corps de l'image présentée ? L'image du corps représentée ? Le malentendu photographique est justement situé au centre de ces questionnements. Et de manière plus générale, la photographie de par la création d'images, semble être au cœur d'une dynamique de contraintes et de préoccupations créatives.

Le point de départ dans la réflexion sur l'identité dans le portrait photographique m'aura conduit à orienter ma recherche autour de l'identité même de la photographie en tant que support. À la question « *l'acte photographique est-il basé sur une relation de pouvoir ?* » Je répondrais que oui. Je rajouterai que cette relation de pouvoir est plus que nécessaire dans ma démarche créative : il n'y a pas de place à l'imprévu et au hasard. En revanche, ce n'est pas une relation inégale. Cette particularité dans le processus photographique apparaît également dans la réception de l'œuvre : la photographie est affaire de manipulation et plus particulièrement dans le portrait. Bousculer le spectateur et pouvoir guider son regard sur une autre réalité à partir d'un nouveau point de vue, sont deux de mes principales préoccupations.

En définitif, le sujet photographiant possède autant de pouvoir sur le modèle (photographié) et sur le spectateur : en le guidant sur la voix d'un mode de portrait traditionnel, il re-construit un univers fictionnel. Nous l'avons étudié, la photographie est autant inscrite dans un espace de création que de représentation. Dans le mode créatif, le photographe est selon moi, esclave de son appareil photographique et des contraintes créatives engendrées par le saisissement créateur. Ainsi, il fait obligatoirement subir la photographie au modèle puis la représentation au spectateur. C'est dans cette suite d'étapes logiques, complexes et inévitables que je conçois l'action photographique.

L'ensemble de ces questionnements autour de la confusion identitaire me permettent sans doute de me positionner. En effet, lorsque le spectateur prend conscience que la jeune femme présente dans la photographie est en réalité une enfant de 10 ans ou encore qu'il réalise que la photographie a été basculée de 180° ; je deviens médiateur d'un trouble perceptif. Le point de rencontre entre contenant et contenu, entre la « *chose représentante* »¹⁴² (le médium lui-même) et la « *chose représentée* »¹⁴³ de l'image propose une priorité du regard. Qu'en est-il du contenu photographique lorsque le contenant devient l'enjeu principal de l'œuvre ? Dans le basculement du représentant au représenté, le spectateur se doit d'adapter son regard.

C'est l'ambiguïté qui semble être le moteur de ma démarche photographique. Je conclurais cette étude avec une citation de David Brunel : « *La surface de l'œuvre est redressée mais le fond se dérobe toujours* »¹⁴⁴

¹⁴² David Brunel, *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012, termes employés dans le résumé du livre.

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.271

Ainsi, la démarche entreprise comporte un risque : certaines photographies résistent encore à la signification mais le retrait de l'image dans l'image permet de percer cette surface photographique d'apparence imprévisible et muette. Par conséquent, elle permet également au spectateur d'entretenir son imaginaire car « *il y a dans l'immanence des œuvres toujours un creux, un souffle, un écart d'où elles procèdent et qui rendent l'accès possible* »¹⁴⁵ Ce creux dont parle Bernard Salignon c'est finalement cet instant précis dans lequel le spectateur se retire pour adapter son regard au nouveau rythme de l'œuvre. De ce fait, il est nécessaire de pouvoir anticiper le « souffle » de l'œuvre, l'état perceptif qui précède le stade primaire du « *On dirait que...* »¹⁴⁶

¹⁴⁵ Bernard Salignon, *Les déclinaisons du réel* - collection La nuit surveillée, édition du Cerf, Paris, 2006, page 69. Cité par David Brunel in *La photographie comme métaphore d'elle-même* - Édition l'Harmattan, 2012 page 272.

¹⁴⁶ Jean-Marc Lévy-Leblond, *Les fictions expérimentales de Philippe Ramette* in <http://tribunes.com>, revue Alliage, n°60 / Science-fiction.

BIBLIOGRAPHIE

→ **Ouvrages généraux**

- AUMONT Jacques – *Du visage au cinéma* / Édition de l'Etoile - Collection essais, Cahiers du cinéma, 1992
- BAQUE Dominique - *Visages, du masque grec à la greffe du visage* / Édition du Regard, 2007
- BARTHES Roland - *La chambre claire* / Édition Gallimard, 1979
- BERTILLON Alphonse - *La photographie judiciaire* / Édition Gauthier-Villars, 1890
- BERTILLON Alphonse - *Identification anthropométrique, instructions signalétiques* / Melun, imprimerie administrative, 1893
- BONNET Gérard - *La violence du voir* / Collection bibliothèque de psychanalyse, 1998
- BRUNEL David – *La photographie comme métaphore d'elle-même. Corps et visage de l'image photonique.* / Édition l'Harmattan, Paris, janvier 2012.
- COTTON Charlotte - *La photographie dans l'art contemporain* / Édition Thames & Hudson, 2005
- COURTINE-DENAMY Sylvie - *Le visage en question. De l'image à l'éthique.* / édition de la différence, Paris, 2004
- DE M'UZAN Michel - *Aux confins de l'identité* / Édition Broché, 2005
- DESCHAMPS Jean-Claude - *L'identité en psychologie sociale : des processus identitaires aux représentations sociales* / Éditeur Armand Colin, 2008
- DUBOIS Philippe - *L'acte photographique* / Édition Nathan, 1990
- ERWING WILLIAM A. - *Faire face, le nouveau portrait photographique* / Acte Sud, 2006
- FERRET Stéphan - *L'Identité* / Édition Flammarion, 1998
- FREUND Gisèle - *Photographie & Société* / Édition Poche, 1974
- FRIZOT Michel - *Identités – De Disdéri au photomaton*, Centre national de la photographie / Édition du Chêne, Paris, 1985

- GOFFMAN Erving - *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi* / Les éditions de Minuit, 1973
- JAEGER Anne-Cécile - *La photographie contemporaine par ceux qui la font* / Édition Thames, 2008
- *La photographie du 20ème siècle* – édition Taschen, collection Museum Ludwig Cologne, 2012
- *Le troisième œil, la photographie et l'occulte* – Édition Gallimard, 2004
- LISBONNE Karine et ZURCHER Bernard – *L'art, avec pertes ou profits ?* / Édition Flammarion, 2007
- NANCY Jean-Luc - *Le regard du portrait* / Édition Galilée, 2000
- PULTZ John & MONDENARD (DE) Anne - *Le corps photographié* / Édition Flammarion, 2009
- RITCHIN Fred - *Au-delà de la photographie. Le nouvel âge.* / Éditions Victoires, 2010
- SCHAEFFER Jean-Marie - *Pourquoi la fiction ?* / Édition du Seuil, 1990
- SINGLY (DE) François - *Les adonaissants* / Collection individus et société – Éditeur Armand Colin, 2006
- SONTAG Susan - *Sur la photographie* / Traduit par Philippe Blanchard – Édition Bourgois, 2003
- SOULAGES François - *Photographie et inconscient* / Édition Osiris, séminaire de philosophie entre Octobre 1985 et Janvier 1986.
- SOULAGES François - *Esthétique de la photographie – La perte et le reste* / Édition Nathan, 1998
- TISSERON Serge – *Le mystère de la Chambre claire, photographie et inconscient* / Édition Flammarion, collection Champs arts, 2008.
- TOURNIER Michel - *Les suaires de Véronique* in *Le coq de Bruyère* / Édition Folio, 1985

- VAN LIER Henri – *Le non-acte photographique* in *Les cahiers de la photographie* n°8, 1982
- WAJCMAN Gérard - *Chronique du regard et de l'intime* / Édition Verdier, 2004
- WILDE Oscar - *Le portrait de Dorian Gray* / Édition Seuil, 1992
- WINNICOTT D.W. - *Jeu et réalité* / Édition Gallimard, 1975

→ **Écrits d'artistes**

- ALEXANDRE Lorraine - *Les enjeux du portrait en art – étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur* / Edition l'Harmattan, 2011
- BAVCAR Evgen - *Le voyeur absolu* / Edition du Seuil – en collaboration avec Ghislaine Glasson-Deschaumes, 1992
- BELEGOU Jean-Claude et TREMORIN Yves - *Manifeste Noir Limite*, 1986
- DEPARDON Raymond - *Errance* / Edition Poche, 2003
- IONESCO Irina - *Eva : éloge de ma fille* / Alice Press, Venise, 2004
- ROCHE Denis - *La photographie est interminable – entretien avec Gilles Mora* / Edition Seuil, fiction & cie, 2007
- SAINT-JACQUES Camille & SUCHERE Eric (sous la direction de) - *D'après modèle – Denis Laget et pratiques contemporaines* / Edition Lienart, collection Beautés, 2010
- TABART Marielle - *Le portrait ?* / Edition du Centre Pompidou, Paris, 2002

→ **Catalogues & revues**

- ACTE SUD Collectif - 29ème rencontres internationales de la photographie / Les rencontres d'Arles photographie, 1998

- ACTE SUD - L'Anonyme, rencontres internationales de la photographie – Arles dans « *transfert poétique de situation* » (avant-propos du livre L'Autre de Luc Delahaye, éditions Phaidon de 1999) – Propos recueillis par Jean Baudrillard, 2011
- LESME Anne - « *L'enfant pauvre et la naissance de la photographie sociale aux Etats-Unis au XIXème siècle* » / E-Rea – Article 3.1 " Espace privé, espace public : une séparation problématique " & Article 3.2 " À la maison ou à l'école, déjà de petits adultes " - 2010
- PIAZZA Pierre - « *La fabrique Bertillonienne de l'identité. Entre violence physique et symbolique* » / Revue Labyrinthe – thème numéro 6, 2005
- SAMSON Hélène - *Autour du portrait d'identité : visage, empreinte digitale et ADN* / Revue Intermédialités : histoire & théorie des arts, des lettres et des techniques n° 8, 2006
- SCHAEFFER Jean-Marie - *Portrait, singulier pluriel* / Extrait du catalogue d'exposition : article « *La ressemblance* » et « *La place du portrait* » / Édition Mazan, Bibliothèque nationale de France, 1997
- SOLINAS Stéphanie - « *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait* » / Revue Hypermedia Criminocorpus / Bertillonage & police d'identification, article mis en ligne en Mai 2011.
- SOLINAS Stéphanie - *Photographie et identité : images du corps surveillé* / Thèse de doctorat : arts plastiques & sciences de l'art Paris 1 – La Sorbonne, catalogue, 2008

→ **Filmographie**

- GREENAWAY Peter - *The Pillow Book*, 1996
- KLEIN William - *Contacts – Volume 2 – Le renouveau de la photographie contemporaine*, 2002
- LEONI-FIGINI - *Le corps dans l'œuvre* / Dossier pédagogique – Centre Pompidou, 2006
- MISSOLZ Jérôme - *Le corps sublimé*, 2005
- MORAT Florence - *Tendances de la photographie contemporaine* / Dossier pédagogique « Un mouvement, une période » Centre Pompidou, 2005

→ **Divers**

- *Fichés ? – photographie & identification 1850 – 1960* / Édition Perrin.
- *Photographie et identité sociale* - Article WEB de la Bibliothèque François Mitterrand, « Arrêt sur portraits et visages ».
- FRIZOT Michel – *L'image photographique, E.J. Marey et la photographie du mouvement* / Centre Georges Pompidou, 1977
- GRILLET Thierry, « *Petite phénoménologie du portrait photographique* » Article WEB de la BNF.
- LATOUR Marie-José - *Au bord du Ring – Le malentendu de l'image* / Intervention, 21 Avril 2011
- MERZEAU Louise – « *De la photogénie* » *Faire face* – Cahiers de médiologie n°15, 2002
- MONDZAIN Marie-José – *Qu'est-ce que voir une image ?* / Conférence sur Canal-u.fr, vidéothèque numérique de l'enseignement supérieur, 2004
- TIERCELIN Claudine – *Le concept d'image* / Conférence sur Canal-u.fr, la vidéothèque numérique de l'enseignement supérieur, 2004
- QUILLERIET Anne-Laure - « *La photographie selon Sarah Moon* » - article de l'Express, Juillet 2010
- CHAUVIN Noémie, REGNIER Stéphanie – Entrevue avec le photographe Evgen Bavcar, Paris Denfert-Rochereau, avril 2011.

→ **Sitographie**

[Canal-u.tv](http://canal-u.tv)
[Madeinphoto.fr](http://madeinphoto.fr)
Revue Synesthésie. <http://synesthesie.com>
Ressources électroniques de la BNF
<http://www.criminocorpus.cnrs.fr>
<http://cendrillonbelanger.net>
<http://galerie-photo.com>
<http://julie.sorrel.free.fr>

ANNEXES

Rencontre avec un voyeur absolu.



« Je vais vous regarder de près, vous permettez ? »



Entrevue avec Evgen Bavcar, avril 2011

Noémie Chauvin & Stéphanie Régnier

[Captures d'écran de la vidéo réalisée]

Second semestre de troisième année de licence. À travers le TD de philosophie de l'art dirigé par Madame Hélène Sirven, nous étudions la notion d'imprévisibilité et de hasard dans l'art. C'est ainsi que Noémie Chauvin et moi-même nous sommes orientées vers la démarche du photographe Evgen Bavcar qui bien évidemment s'articule entre autre autour d'une particularité : sa cécité. La première prise de contact a été réalisée au téléphone puis rapidement un rendez-vous a été fixé. Il est 10h. Nous sommes en bas de l'immeuble de son appartement à Denfert-Rochereau. Evgen Bavcar nous rejoint et nous nous dirigeons vers lui.

Naturellement, il prend le bras de Noémie. Il souhaite tout d'abord prendre un café donc nous nous dirigeons vers la brasserie dans laquelle, dit-il, avoir l'habitude d'aller.

Ils nous demandent d'ouvrir et lire son courrier. Il y a trop de bruit dans la rue pour pouvoir parler tranquillement. Le photographe nous propose une visite de son appartement ou plutôt de sa « chambre noire ». Ce qui m'a sans doute le plus frappé lorsque nous sommes entrées c'est la multitude de miroir de poche accroché aux murs de son petit appartement. Dans son ouvrage Le voyeur absolu et précisément dans le chapitre « *Les hirondelles* » il raconte : « *Venue chez moi, elle chercha en vain dans mon visage le miroir, et je sentis ses regards errer furtivement entre moi et les miroirs suspendus au mur pour lui donner l'illusion de se croire vue et reconnue.* » Le photographe nous a expliqué spontanément de quelle manière s'organisait les prises de vue nécessaire à ses mises en scènes photographiques. Il a précisé « *Ce que je vous raconte ou vous montre doit rester entre nous, il est interdit de filmer* ». Afin de réaliser l'entrevue filmée, le photographe nous a emmenées dans une cour extérieure attenante à son appartement. Malheureusement le film n'est pas de très bonne qualité donc j'ai sélectionné quelques extraits retranscrits de cette entrevue :

« - *Qu'est-ce que ça veut dire regarder ? C'est un regard pointilliste. Je vais vous regarder de près, vous permettez ?* » Il me regarde et ajoute : « *Regardez la surface. Je m'imagine tout le reste mais ce que je vois là, disons de façon matérielle, c'est une petite misère par rapport à la totalité. C'est ça le regard.* »

« *Moi ce que j'aime c'est lorsqu'il y a une forme de complicité. Le regard rapproché c'est le touché, le regard intimiste. C'est comme cela que l'on construit une image. Il faut se rendre compte des choses réelles et matérielles pour comprendre ce qu'est la photographie.* »

« *Je dois attendre longtemps, même parfois toujours, avant de voir une photographie. C'est aussi un processus à part entière, il y a souvent de nouvelles perspectives qui apparaissent : c'est une image différée.* »

Cette rencontre m'a réellement permis de me rendre compte à quel point l'acte photographique semble basé sur une dynamique relationnelle et sociale entre photographiant et photographié. Je ne dirais pas que ma démarche a pris forme à partir de cette rencontre mais qu'elle a nettement évolué dans le sens où l'entrevue m'a permis de me poser davantage de questions concernant le processus de fabrication d'une image lorsqu'elle a pour but de représenter Autrui.

Etudes photographiques antérieures sur le mouvement et le basculement.



San titre,

Photographie numérique – basculement de 180 degrés

30 x 45 cm

2011



Sans titre,

Photographie numérique – basculement de 90 degrés

2010



Sans titre,

Photographie numérique – basculement de 90 degrés

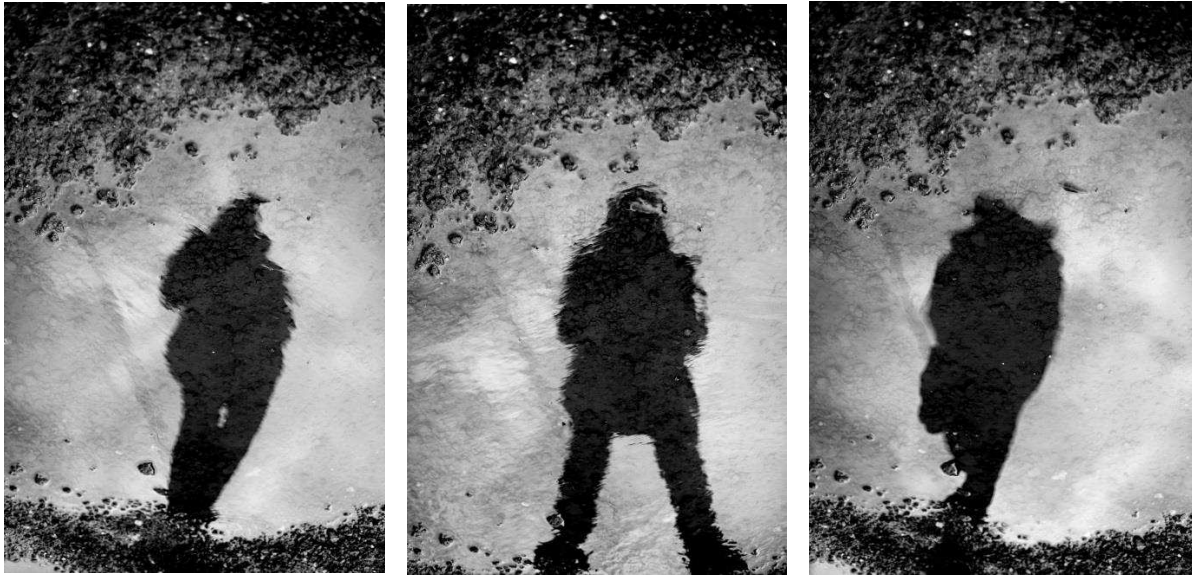
2010



Triptyque autour de l'approche identitaire dans l'acte et le geste photographique,

Photographie numérique

2010



Études préliminaires pour le projet « *Mal-vu* » : le reflet du corps photographié et la silhouette.

Photographie numérique

2012