



HAL
open science

Le temps du quotidien : photographie et mise en scène

Lou Danteny

► **To cite this version:**

Lou Danteny. Le temps du quotidien : photographie et mise en scène. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01924052

HAL Id: dumas-01924052

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01924052>

Submitted on 15 Nov 2018

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.

LE TEMPS DU QUOTIDIEN

Photographie et mise en scène



LOU DANTENY
UFR 04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
MASTER 2 RECHERCHE CRÉATION ET PLASTICITÉ CONTEMPORAINE
ANNÉE UNIVERSITAIRE 2017/2018
SOUS LA DIRECTION DE M. CHRISTOPHE VIART

REMERCIEMENTS

Avant de commencer ce mémoire, je souhaiterais remercier Christophe Viart pour ses précieux conseils tout au long de la réalisation de celui-ci. Mon père pour sa relecture attentive. Mes amis qui ont toujours pris de leur temps pour se laisser photographier pour mes différents projets, ainsi que Félix qui m'a aidé pour les traductions.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....p.7

Première partie :Saisir un fragment de temps, la photographie est l'empreinte d'un instant.....p.10

1.Il existe plusieurs moments dans l'acte photographique.....p.10

a. *Des catégories variées.....p.10*

b. *Des catégories poreuses.....p.12*

c. *Le choix d'un espace.....p.14*

2. La mise en place d'une narration

a. *Le hors-champ, acteur de la narration.....p.16*

b. *Une image cinématographique.....p.18*

3. La suspension du temps, image de la plasticité photographique.....p.25

a. *La lumière et son incidence sur la couleur.....p.25*

b. *Le mouvement et son ombre.....p.29*

c. *La composition urbaine.....p.32*

Deuxième partie :Photographier l'expérience du quotidien.....p.36

1. La banlieue périurbaine en tant que décor.....p.36

a. *Une vision de l'espace intérieur.....p.36*

b. *Une vision extérieure sur fond de banlieue..... p.39*

c. *À la rencontre de motifs urbain..... p.42*

2. L'expérience du corps dans la ville.....	p.44
<i>a. La confrontation entre le corps et l'architecture.....</i>	<i>p.44</i>
<i>b. L'errance, la déambulation.....</i>	<i>p.48</i>
<i>c. Une expérience de la ville.....</i>	<i>p.52</i>
3.Quotidien, entre ennui et solitude.....	p.57
<i>a. Qu'est ce que le quotidien.....</i>	<i>p.57</i>
<i>b. La mélancolie.....</i>	<i>p.61</i>
<i>c. L'ennui.....</i>	<i>p.63</i>
Troisième partie : La mise en scène du réel.....	p.65
1. La frontière entre le réel et la fiction.....	p.65
<i>a. L'illusion du réel, des situations mises en scène, rejouer le quotidien.....</i>	<i>p.65</i>
<i>b. La part de hasard dans l'image construite.....</i>	<i>p.69</i>
2. Composer avec le réel.....	p.74
<i>a. Le rapport au modèle.....</i>	<i>p.74</i>
<i>b. La figure de dos et le rapport au spectateur.....</i>	<i>p.76</i>
Conclusion.....	p.81
Index des notions.....	p.85
Index des noms.....	p.84
Bibliographie.....	p.87

INTRODUCTION

Tout un chacun effectue chaque jour des gestes, des actions, les plus ordinaires qu'il soit, et les reproduira le lendemain et tout le long de sa vie. C'est ce que l'on peut appeler le quotidien. C'est à travers lui que l'homme évolue, grandit, se réalise. Il varie selon les individus et les habitudes de vie mais certains gestes tels que boire, manger, reste communs à tous. Notre quotidien est peuplé d'images que nous croisons dans les rues, dans nos maisons, dans les transports en communs. Elles sont bigarrées, saturent l'espace, et donnent à voir de multiples choses, leurs but étant d'attirer l'œil, elles montre souvent des scènes qui accrochent le regard. On peut donc se poser la question de l'utilité de photographier le banal, l'ordinaire, le quotidien. Mais faire des photographies de scènes de la vie de tout les jours est aussi une façon de donner à voir une vision intime et personnelle. C'est ce chemin que suit ma pratique depuis maintenant trois ans. Dans mes images¹ je donne à l'ordinaire au travers de scènes qui prennent place dans l'espace de la ville, mais aussi dans l'espace du domestique. L'objet de notre étude portera sur ce quotidien, sur son rapport au temps et au travers l'analyse de mon travail ainsi que de celui d'autres artistes nous verrons comment il est possible de le mettre en scène.

La photographie n'est pas ce qu'elle laisse voir, elle est subjective de part le regard du photographe et le regard du spectateur. La photographie est un art de l'instant, elle dépend de l'enregistrement d'une fraction de seconde.

Faire des photographies de scènes du quotidien est aussi une façon de les partager. Ces scènes d'intérieurs qui sont normalement privées prennent un autre caractère lorsqu'elles sont exposées. Il y a dans mon travail une mise à nu de l'intimité, même si celle-ci est mise en scène ce n'est pas une mise en scène surjouée, elle se veut naturelle et s'inspire de la réalité. Mettre en lumière l'ordinaire, les petits gestes qui rythment nos journées ainsi que l'ennui et la mélancolie qui sont des sentiments propre à l'homme c'est aussi une façon de les reconsidérer. « Il faut se défaire de l'idée chimérique que se sont les grands évènements qui déterminent les hommes pour l'essentiel. Ce sont au contraire les catastrophes minuscules dont se compose la vie quotidienne qui les influencent plus profondément et durablement, et leur destin est suspendu sans nul doute à la série de ces évènements miniature² ».

En première partie, nous nous attacherons à analyser l'acte photographique en lui même, et son rapport au temps. Nous verrons au travers plusieurs images, comment il est possible de mettre en place une narration et quels sont les rapports que mes photographies entretiennent avec l'image cinématographique. Nous serons amenés à traités des questions se rattachant à

¹ Mes photographies ne seront légendées uniquement que par le titre et l'année.

² Cité dans Agard Olivier, Kracauer, *Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010, p.86

des questionnements formelles tels que la couleur, la lumière et la composition. Nous traiterons ensuite la question du quotidien en tentant de le définir. Nous nous pencherons ensuite sur la ville et la banlieue et les rapports qu'elles entretiennent avec l'humain. Ainsi nous verrons que des sentiments tel que l'ennui et la mélancolie peuvent émerger. Enfin nous finirons par l'étude de la photographie mise en scène, et par les rapports que cela crée avec le spectateur.

PREMIÈRE PARTIE

**Saisir un fragment de temps, la
photographie est l'empreinte d'un instant**

I

Saisir un fragment de temps, la photographie est l'empreinte d'un instant

1) Il existe plusieurs moments dans l'acte photographique

a) Des catégories variées

Lorsque l'on presse le déclencheur de l'appareil photographique, on enregistre un instant précis, on prélève une image d'une fraction de seconde. Il y a un rapport très important avec le temps en photographie, que cela soit avant, pendant ou après la prise de vue. Dans un sens, lorsque l'on prends une photographie, on fige le temps ; une fois que la photographie est faite, on ne peut plus intervenir dessus de manière réelle. Bien sur il est possible d'y apporter des modifications numériquement, et même manuellement, mais la véracité de l'image ne peut être changée et ces interventions se feront après la prise de vue. Nous allons nous intéresser à ce « pendant », c'est à dire au moment de l'événement, lorsque le photographe est face à son sujet.

Selon le type de photographie que l'on réalise, ce moment diffère, l'action du photographe n'est pas la même. Par exemple, lors d'une photographie en studio l'image sera beaucoup plus réfléchi que lors d'un reportage « sur le terrain ». Je ne veux pas dire par là que la photographie « sur le vif » n'est pas pensée et maîtrisée, mais simplement que la prise de vue sera réalisée de manière différente. Lors de la prise d'une photographie mise en scène, on peut prendre son temps, refaire plusieurs fois la même image, changer des détails... Mais lorsque l'on réalise des photographies dont le sujet n'est pas mis en scène on est dans une photographie de l'instant, il faut être précis et rapide.

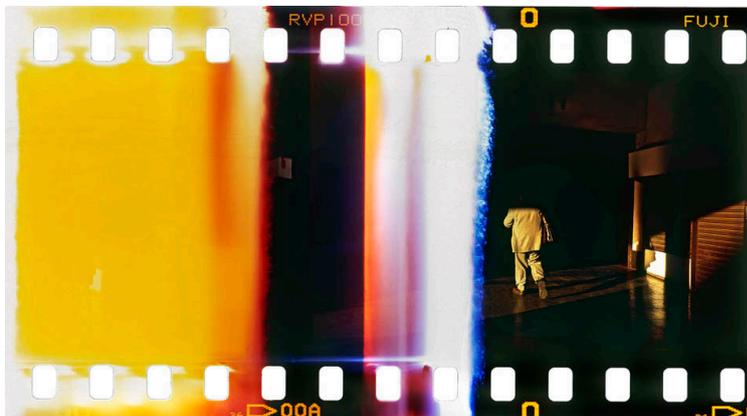
On peut donc distinguer des catégories de temps photographiques selon la pratique. Le photographe et théoricien Arnaud Claass en distingue quatre . Le premier est le *moment crucial*¹,

¹ Voir Claass Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2014, p.12

c'est l'instant que le photographe choisit et perçoit être le bon pour réaliser son image. On peut citer l'exemple du reporter animalier qui observe un oiseau et attend patiemment le moment où celui-ci va s'envoler pour ainsi figer cette action qui donnera une belle image du volatile. Ce moment est celui où les choses s'agencent dans le bon ordre et c'est le moment où la photographie doit être prise. On pourrait le rapporter à « l'instant décisif » du photographe Henri Cartier-Bresson, expression qui est par ailleurs empruntée au cardinal de Retz qui au XVII^e siècle écrit « Il n'y a rien dans le monde qui n'ait un moment décisif¹ ».

Le second est le *moment subitiste*², qui évoque l'idée de soudaineté. C'est cette idée de composer avec l'imprévu. Ce moment ne se reproduira plus jamais et dès lors que le photographe a pressé le déclencheur, il est déjà de l'ordre du passé. Coup de chance ou pressentiment ce sont souvent des instants qui surviennent soudainement. L'image existe car le photographe se trouvait là, au bon moment. Le fait de la figer en particulier donne un côté spectaculaire à cet événement. Et si le photographe lui a donné de l'importance c'est qu'il y avait sûrement quelque chose d'intéressant à saisir.

Cela s'oppose à l'effort de s'en approcher comme dans le moment crucial³ c'est à dire que ce moment né de l'événement, le photographe ne l'a pas forcément attendu. Arnaud Claass nous parle d'image « super-instantanée », elles sont subites, instinctives et se jouent souvent de la technique, c'est à dire qu'il peut y avoir du flou, du grain, etc. On peut évoquer les photographies de Jean-



Jean Christophe Béchet, *Accident02*, 2012

Christophe Béchet qu'il appelle ses « accidents ». « Les accidents qui m'importent sont ceux qui possèdent une épaisseur fictionnelle. Ils étirent le temps, créant une sensation de travelling. L'image n'est plus coupée de son hors-champ. L'irruption de la lumière et de la matière installent les

images dans une autre dimension documentaire. L'accident révèle ici la spécificité photographique qui mêle réel et fiction, narration et documents, poésie et vérité de l'instant. Chaque fois l'accident perturbe l'ordre, la sécurité, la répétition, la maîtrise... Il est plus que jamais nécessaire à la photographie du réel...⁴ ». Ce sont donc des images fruits du hasard ou d'accidents techniques. Et

ce petit événement qui se produit lors de la prise de vue apporte à l'image quelque chose en plus.

¹ Freeman Michel, *Capter l'instant, l'art de la photographie*, Paris, Eyrolles, 2015, p.11

² Voir Claass Arnaud, *Du temps dans la photographie*, op. cit. p.12

³ Ibidem, p.12

⁴ Jean-Christophe Béchet. Disponible sur le site de Jean-Christophe Béchet : <https://www.jcbechet.com/?page_id=2460> [Consultation le 03/02/2018]

Par exemple, le diptyque *Les sœurs* peut sembler à première vue simplement mis en scène. J'aurais pu faire poser la jeune fille et ensuite sa petite sœur. Mais en réalité, la petite sœur s'est tout simplement amusée à reproduire les geste de son aînée, une fois que celle-ci a eu fini. J'ai donc réalisé une seconde photo, et ce petit imprévu apporte un sens tout autre au travail final. Mise côte à côte ces deux images créent une narration et interrogent des notions qu'elles n'auraient pas soulevées si elles étaient présentées isolément. Je pense par exemple à des choses tel que la famille, le fait de grandir (la plus âgée des deux filles peut être perçue comme une projection de la petite fille, quelques années plus tard) mais aussi à la répétition, à l'ennui, au quotidien.

Arnaud Claass évoque ensuite un troisième moment qui est *l'instant fluvial*¹. Ici rien ne bouge, le temps semble s'écouler lentement, l'image est calme, posée. Elle n'induit aucun imprévu, c'est une image réfléchie. On peut la rapporter à la photographie de paysage ou d'architecture par exemple. Le mot fluvial évoque une photographie dans la durée, par exemple prise avec un long temps d'exposition. Ainsi on peut voir apparaître dans l'image les effets du passage du temps.

Le dernier est le *moment de validation*², l'image est posée mais aussi composée à l'avance c'est à dire qu'il y a une mise en scène, comme c'est le cas dans la photographie de mode, ou la nature morte par exemple.

b) Des catégories poreuses

Ces quatre catégories sont en pratique assez ouvertes, elles peuvent bien entendu se mélanger. Ainsi dans un moment calme, dit fluvial il peut y avoir une petite action, un évènement. Lorsque je suis en prise de vue, à l'extérieur par exemple, il m'est arrivée de nombreuses fois de me trouver face a un élément imprévu. Le fait de prendre des photographies dans des espaces publics, même si l'image est pensée en avance et que le modèle suit mes directives, induit des éléments externes incontrôlables, comme des passants par exemple. C'est alors tout l'art du photographe de réussir à composer avec cet élément, il peut choisir de l'inclure ou non en jouant avec le point de vue, le cadre. Chez le photographe Bernard Plossu on retrouve cette idée de mélanger les moments. Pour lui il n'y a pas un « instant décisif » car tous les instants sont décisifs. Il a une conception du temps similaire à l'écoulement du sable dans un sablier, lent, neutre, et c'est au photographe de sélectionner les instants qui lui semblent dignes d'intérêt. Il prône une photographie de l'attente et ce n'est pas parce que l'action manque que l'image perd de son attrait. Il ne faut pas en faire trop et éviter le spectaculaire, la belle image. Ces photographies en couleurs sont très douces, il y a une atmosphère

¹ Voir Voir Claass Arnaud, *Du temps dans la photographie*, op. cit. p.12

² Ibidem, p.12



Les soeurs, 2016



Les soeurs #2, 2016

de sérénité qui s'en dégage. Ces qualités picturales sont dues au fait qu'il fait tirer ses photographies à l'atelier Fresson¹. La façon dont il structure son image reflète une recherche formelle très fine,



Bernard Plossu, *Grenoble*, 1974, tirage Fresson

il agence ces blocs de couleurs de façon à créer une harmonie. Ces arrangements m'inspirent et me poussent à percevoir de façon plus subtile la composition lors de la prise de vue.

Les quatre catégories qu'évoque Arnaud Claass sont à mon sens plus intéressantes dans la façon qu'elles ont de s'associer les unes aux autres. C'est ce mélange que je

retrouve dans ma pratique, avec des images la plupart du temps réfléchies et mise en scène mais dont le sujet de part sa liberté m'amène à réaliser des photographies différentes de celles que j'avais prévu. Jean-Christophe Bailly évoque les notions de « nouement » et de « dénouement » qui sont simultanées dans l'acte photographique. « Nouement car l'image se saisit en une seule fois de plusieurs temporalités et dénouement, parce que l'image apparaît en même temps comme l'unique résultat possible de ce concours de temporalités [...] »². Une photographie est le résultat d'un concours de circonstances, une même scène peut donner lieu à une multitude de photographies différentes mais l'appareil ne saisira qu'une image, une vision unique de la scène.

Il y a donc l'idée d'un arrêt du temps par l'action de l'appareil photo qui fige une scène sur une image. Et lorsqu'une personne est présente c'est son corps qui se retrouve figé, alors qu'il vit de perpétuels changements, l'image de son corps à ce moment précis reste. Et on peut ajouter qu'elle perdure car de manière parallèle, cette image s'inscrit dans la durée, elle commence à exister dès sa création pour une durée indéterminée. « Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image »³.

c) Le choix d'un espace

Prendre une photographie c'est aussi faire le choix d'un cadre, d'un espace à saisir. Cet instant sorti du monde dont nous parle Philippe Dubois est soustrait à une réalité qui continue d'exister. Et ce morceau d'espace que le photographe soustrait évince donc le reste de l'espace présent. C'est ce que l'on appelle le hors-champ. Celui-ci peut avoir plusieurs utilités et plusieurs causes. Tout d'abord

¹ Cet atelier dirigé par Michel Fresson utilise un procédé de tirage spécifique dit « au charbon direct »

² Bailly Jean Christophe, *L'instant et son ombre*, Seuil, Paris, 2008, p.54

³ Dubois Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p.160

il participe à la narration de l'image. Ce que l'on ne voit pas, ou qu'à moitié, participe à l'histoire de la scène, fait travailler l'imagination du spectateur. Dans les photographies de Teresa Hubbard et Alexander Birchler il y a un jeu très intéressant qui est mis en place avec le hors-champ. En effet, ce qui ne devrait pas pouvoir apparaître dans le champ de l'appareil photo, ici l'espace situé derrière la maison, est présent. On a la sensation que l'appareil photo se situe à l'intérieur du mur, il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Pour arriver à ce résultat les deux artistes ont tout simplement construit des décors. La bande noire séparant les deux espaces peut être aussi perçue comme le trait séparant deux images d'une pellicule, ou deux cases d'une bande dessinée. Cela crée une narration inscrite dans le temps ; on a une première scène, puis un bout de la seconde. Il y a quelque chose de très cinématographique dans ce procédé, mais aussi dans l'ensemble de leur travail. Je pense ici plus particulièrement à la mise en scène soignée de leurs images, au fait qu'ils utilisent des décors. Ceux-ci représente dans la série *Stripping* des intérieurs de maisons. « Teresa Hubbard's and Alexander Birchler's oeuvre is a work that deals heavily with meaning and structure of home, of dwelling, of furnishing in a literal and metaphorical way ¹ ».



Teresa Hubbard, Alexander Birchler, *Stripping*, 1998

Ces pièces reconstruites sont habitées par des personnages qui semblent absorbés dans la contemplation d'un objet que l'on ne perçoit pas. On a la sensation d'arriver au milieu d'une scène dont on ne connaît ni le début, ni la fin. On pénètre dans leur espace privé, dans leur quotidien. Le spectateur est placé en position de « voyeur », il observe ces personnes à leur insu et les surprend dans l'intérieur de leur maison. « Repeatedly in our work, we have approached the space of "home" as a kind of Pandora's box, as a casket ² ».

Teresa Hubbard parle de la maison comme d'un espace d'enfermement, et effectivement on le ressent, de part le cadre et de part l'attitude des personnages repliés en eux même. L'appareil photographique semble littéralement avoir mis en boîte cet instant, dont les limites ne sont pas clairement définies. Outre le jeu temporel et narratif mis en place, le cadre définit grâce à l'architecture est très intéressant. L'espace est flou, il reste ouvert. Siegfried Kracauer dit au sujet du cadrage qu'il « ne marque qu'une limite provisoire, son contenu renvoie à d'autres contenus extérieurs au cadre et sa structure rend manifeste quelque chose qu'on ne saurait cerner – l'existant

¹ Teresa Hubbard «Dealing with Fear», interview avec Beate Söntgen. Disponible sur le site <http://www.hubbardbirchler.net/publications/interviews/DEALING_WITH_FEAR.pdf> [Consultation le 16 Février 2018]. L'oeuvre de Teresa Hubbard et d'Alexandre Birchler est un travail mettant en avant la signification ainsi que la structure du foyer, de la maison, de l'ameublement dans un sens littéral et métaphorique.

² Ibidem. À plusieurs reprise dans notre travail, nous nous sommes intéressés à l'espace du «foyer» qui peut renvoyer à une boîte de Pandora.

matériel¹ ». De ce fait, le cadre coupe une scène qui n'est en réalité pas que limitée à ce qu'on voit sur l'image.

2) La mise en place d'une narration

a) Le hors-champ, acteur de la narration

Nous avons évoqué la notion de hors-champ. Nous allons maintenant voir comment celui-ci participe à la mise en place d'une narration dans l'image. Tout d'abord une photographie est rarement prise dans un espace strictement défini. Je veux dire par là qu'on ne voit pas les limites de l'espace pris en photo, et, même si c'était le cas, on pourrait toujours se demander ce qu'il se passe derrière ces limites. Comme nous l'avons vu précédemment avec la photographie issue de la série Stripping de Teresa Hubbard et Alexander Birchler, on peut trouver des stratagèmes pour jouer avec les limites du cadre.



Sans titre, 2017

Mais il existe aussi d'autres façons très simples de mettre en place une narration. Couper un objet, ou une partie du corps du modèle par exemple, permet de créer un questionnement, cela distrait le spectateur de la scène principale. Lorsque une photographie est cadrée de façon horizontale et qu'une partie de la scène n'est donc pas visible on peut se poser la question du positionnement du

¹ Kracauer Siegfried, *Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1971, p.72

corps, de la taille d'un objet coupé, tout simplement on se demande ce qu'il se passe en dehors du cadre. Certaines photographies peuvent tirer leur harmonie de l'organisation de l'espace, du fait que rien ne dépasse, mais le fait de couper, de tailler dans le réel, contribue à créer une esthétique différente et stimule le pouvoir fictionnel de l'image, c'est à l'imagination du spectateur de faire le reste du travail en créant sa propre histoire, en inventant ce qui ne lui est pas accessible.

Les détails architecturaux tels que portes et fenêtres peuvent aussi avoir un rôle narratif pour deux raisons. La première est le fait que lorsqu'ils sont placés au premier plan le spectateur est mis dans une position de « voyeur ». La porte ou comme sur l'exemple ci-dessous la fenêtre joue en quelque sorte le rôle de médiateur entre le spectateur et l'action qui se produit. C'est à travers elle que l'on a accès à la scène qui se dote alors d'un caractère intimiste, privé, caractère qui est renforcé par le fait que la fenêtre soit fermée.

Ces détails peuvent aussi permettre de jouer avec le hors-champ. En effet, ils créent d'autres espaces dans l'espace. Grâce à la fenêtre nous avons accès à l'intérieur et à l'extérieur sans l'utilisation de décors et une porte ouverte en arrière plan dans une pièce crée de la narration. Elle peut cacher un



La fenêtre, 2017

nouvel espace, une personne, elle appelle à l'imagination du spectateur. Roland Barthes parle d'un « champ aveugle » qui « double sans cesse la vision partielle ¹ ».

Le mouvement dans l'image participe aussi à mettre en place une histoire. Il peut être présent de deux façons. De part un long temps de pause, si un objet ou un personnage bouge, il laissera

¹ Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie, Paris, Broché, 1989 p.90*

une traînée sur l'image, la marque de son passage. Mais ce qui nous intéresse le plus ici c'est le petit geste, qui peut être saisi par l'appareil photo de manière précise. Prenons le diptyque *Les sœurs*, leur action commune de manger se manifeste par un léger flou au niveau de la main et cela souligne l'action figée par la photographie. Autre exemple ci-dessous avec la trajectoire du ballon, photographiée en plein air. On peut tenter d'imaginer la fin de son parcours. Et surtout on se demande lequel des deux garçons a envoyé la balle, et lequel des deux tente de la rattraper.



Le ballon, 2018

Enfin il y a la question du regard du modèle. Celui-ci, outre le fait d'exprimer des émotions, a aussi souvent une direction. Il peut permettre de guider le spectateur sur un point précis de l'image, ou interroger celui-ci sur l'objet de son intérêt. Lorsque le modèle regarde quelque chose qui se trouve hors-champ, immédiatement cela crée de la narration. Que regarde-t-il ? Pourquoi ? Cela implique quelque chose qui lui est accessible mais qu'en tant que spectateur on ne peut pas voir. Le fait que le modèle soit de dos, comme c'est le cas dans nombre de mes images, n'enlève pas ce pouvoir du regard. En effet, même sans percevoir les yeux, on voit la direction du corps, de la tête.

b) Une image cinématographique

Au cinéma, lorsque l'acteur regarde la caméra on parle de « regard caméra ». Cela transforme notre rapport au film, à l'acteur. On a la sensation de se faire interpeller, que l'acteur n'est plus dans le monde du film mais qu'il entre dans le notre. Cela réduit la distance induite par le film et son pouvoir fictionnel.

En photographie il est souvent d'usage de regarder l'objectif, que ce soit pour les portraits, les

photographies de famille. Dans un souci de véracité de la scène, mes modèles ne regardent jamais l'objectif. Je ne veux pas que le spectateur soit interpellé, je veux qu'il soit happé par l'image, qu'il pénètre dans la scène, et cela sans passer par un contact direct avec le modèle.

Le regard est un élément intéressant, il aide le spectateur à traduire l'état d'un personnage, ses émotions. Au cinéma, la plupart du temps les acteurs ne regardent pas la caméra pour permettre l'effacement du dispositif, pour que l'on « croit » à l'histoire. Je tente de faire de même dans mes photographies. Le regard permet aussi de guider le spectateur, on a souvent tendance à suivre sa direction.

De nombreux photographes utilisent des dispositifs et des moyens tirés du cinéma. Philip-Lorca diCorsia a par exemple une approche de la photographie inspirée de l'esthétique de la publicité mais qui est aussi très cinématographique dans le soin apporté à la réalisation de l'image. Prenons la photographie de ce jeune homme qui n'est autre que son frère. Elle peut donner l'impression



Philip-Lorca diCorsia, *Mario*, 1978

d'avoir été prise sur l'instant, dans un moment du quotidien. Mais l'ambiance froide, digne d'un film de Hitchcock, la lumière verdâtre, l'expression du personnage, tout ces détails peuvent nous mettre sur la piste de la mise en scène, ce qui est le cas. Avant d'obtenir la bonne photographie Philip-Lorca diCorsia en a réalisé énormément, cette image-ci n'a rien de naturelle. Pour obtenir cet éclairage si spécifique, il a placé des flashes à

l'intérieur du réfrigérateur de sorte qu'ils éclairent de cette lumière blafarde le visage du modèle. On peut noter aussi la composition très réfléchie, les lignes verticales formées par le frigo, le personnage et les volets. Ces derniers nous placent d'ailleurs dans la position d'un voyeur et nous invitent à entrer dans l'intimité du jeune homme, c'est un dispositif que nous avons évoqué précédemment. Rien n'est laissé au hasard dans cette image qui a un fort pouvoir narratif de par le soin apporté à chaque détail.

Je n'utilise pas de moyens aussi poussés, je travaille en lumière naturelle ou avec celle que m'offre les éclairage artificiels de la rue. Mais cela ouvre tout de même un large champ de possibilités en terme d'ambiance. Prenons comme exemple la série qui suit. Ces quatre photographies nous montre une femme habillée d'un manteau blanc qui évolue dans un décors urbain. Les lieux semblent désert et il y a une ambiance assez cinématographique de par les couleurs et le graphisme de la ville, mais surtout de par la narration qui se met en place. On suit ce personnage intrigant, habillé de blanc,



Sans titre #1, 2017



Sans titre #3, 2017



Sans titre #2, 2017



Sans titre #4, 2017

qui détonne dans ce paysage nocturne. Ses déambulations au fil des lieux mettent en place une histoire et ouvrent la voie à des questionnements. Où vas-t-elle ? Qui est t-elle ? Quel est son but ? Les photographies se répondent entre elles, un scénario se met en place. Ce qui oppose le cinéma et la photographie c'est que cette dernière est dans l'instant figé alors que le cinéma induit l'idée d'un défilement d'images. Le fait de faire des photographies qui fonctionnent en séries tend donc à induire un rapport cinématographique.

Il y a aussi la notion de hors-champ, très présente au cinéma, que l'on retrouve ici associée au regard du modèle qui semble observer quelque chose qui ne nous est donc pas accessible. On peut aussi noter la présence de plusieurs lignes horizontales, ces motifs sont créés par la rambarde, le graphisme du rideau de fer... Cela donne une impression d'expansion dans l'image, une tension se crée entre le personnage et la ville. On retrouve aussi le côté cinématographique dans l'idée d'une mise en scène, ces images sont fabriquées de toutes pièces, ce sont des scènes provoquées. « Aucune de mes photographies n'aurait existé si je ne les avais pas inventées. Il ne s'agit pas de rencontres de fortune observées dans les rues ¹ ». Tout comme au cinéma où tout est construit et scénarisé, mes photographies sont pensées en amont. Le personnage de la jeune fille crée de la vie dans ce paysage urbain qui semble vidé de toute présence humaine.

Il est aussi intéressant d'aborder la question du point de vue. Au cinéma, on a des points de vue différents, des champs, contre champs, des plans subjectifs, des gros plans, alors que la plupart du temps, en photographie on a une vision unique de l'objet photographié. Mais le fait de suivre la même personne dans différents lieux permet de la montrer sous des perspectives différentes. Ainsi même s'ils sont souvent de dos on voit aussi les modèles de profil ou de trois-quarts ce qui donne une vision plus globale de la scène et participe à la narration. On peut ainsi visualiser mentalement une histoire. Au cinéma, les différents plans sont reliés entre eux grâce au montage. Mon travail de sélection des images, en les mettant en regard les unes avec les autres pour qu'elles communiquent entre elles est en quelques sortes similaire. Je peux ainsi guider le spectateur et choisir l'ordre dans lequel il va prendre connaissance des images. Cela induit une approche dynamique des photographies, le regard va voyager de l'une à l'autre. On peut aussi réinterpréter une image à travers d'autres images, la photographie ne vit pas que dans l'instant, des liens peuvent se tisser entre les différentes scènes et cela est accentué par le fait de retrouver un même personnage, lieu, ou situation.

La composition de l'image permet aussi de choisir ce que l'on veut mettre ou non en avant. Par exemple je porte une attention particulière au positionnement du modèle par rapport à l'architecture.

¹ Duane Michals cité dans DeGalbert Antoine, Njami Simon, Walther Artur, *Après Eden, la collection Walther, Paris, Co-édition Fage et La maison rouge, 2015*

Ainsi un dialogue se crée en le corps et la ville, je joue sur l'opposition des formes pour attirer le regard du spectateur.

La profondeur de champ, c'est à dire la zone de l'image où les objets sont nets, est aussi un moyen pour focaliser le regard sur tel ou tel objet. En effet, le regard humain aura tendance à regarder en premier ce qui est net. Dans mes photographies, il y a peu de flou, j'utilise une grande profondeur de champ, cela donne une vision d'ensemble qui permet de capter de nombreux détails. C'est plutôt lors de la prise de photographies de nuit que les ombres me permettent de cacher certains détails et d'en mettre d'autres en valeurs. Les éléments mis en lumière auront beaucoup plus d'impact que l'arrière plan qui va rester dans l'ombre.

Le fait que le sujet soit proche ou au contraire dans le lointain joue aussi sur la narration et sur la perception que l'on a d'une scène. Plus le personnage se perdra dans le décor, plus notre attention sera portée sur ce dernier.

Cela m'amène à évoquer le travail de Valérie Jouve qui photographie la ville comme un territoire habité par des corps. Ces images mettent en avant la relation entre l'homme et le paysage urbain. Ce qui nous intéresse dans ces photographies c'est le fait que les lieux urbains soient mis en scène par l'action des modèles qui semblent livrer une performance face à l'appareil photographique. Ces postures du corps peuvent rappeler les petits gestes dans les photographies de Jeff Wall, réalisées dans les années 1980. Ces actions créent une narration dans l'image, mettent en place un récit. Valérie Jouve dit au sujet de ses modèles « Plutôt que de « modèles », je préfère parler de « personnages » car il s'agit d'acteurs qui incarnent une idée¹ ». Ces « acteurs » créent donc un événement qui amène à la création de l'image. Contrairement aux siens, mes modèles sont souvent statiques, il n'y a pas d'événements, le sujet est ancré dans le sol. Mais une présence peut tout de même être forte sans théâtralité, l'effet renvoyé sera juste différent.



Valérie Jouve, *Sans Titre (Les Personnages avec Dominique Montembault)*, 2001-2009

Dans *La chambre claire* Roland Barthes oppose cinéma et photographie : « [...] dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images [...] »². La photographie ne montre qu'une scène unique alors qu'un film en comprend une multitude. Celui-ci est dans le défilement de l'image, la continuité, la photographie

¹ Jouve Valérie, *Corps en résistance, Entretien avec Marta Gili et Pia Viewing, Textes de Arlette Farge et Marie-José Mondzain, Paris, Filigranes Éditions, 2015, p.10*

² Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie, Paris, Broché, 1989, op.cit.; p.123*

elle, est immobile et reste en nous . Leur système narratif est donc différent. Nous pouvons nous pencher sur une photographie du photographe Grecque Panos Kokkinias et voir comment au travers d'une image on peut donner à voir tout une histoire, comme c'est le cas dans la photographie « Urania » de la série « Here we are ».

On y voit une femme nettoyant une rambarde vitrée dans ce qui semble être le métro. L'ambiance est grise, froide, métallique. Les seules couleurs sont le bleu clair de sa tenue, le jaune de ses gants, et un carré orange qui la surplombe en arrière plan, probablement le carrelage mural d'un couloir. On aperçoit aussi quelques tâches de couleurs pâles qui sont en fait



Panos Kokkinias, *Urania*, 2007 120x156cm

le reflet de voyageurs sur le mur lui faisant face. On se demande où sont ces gens car ils devraient de façon logique se trouver sur l'escalator mais celui-ci est vide. Ils ne sont donc pas réellement là, ce sont des silhouettes fantomatiques qui nous rappellent que des personnes ont été présentes dans ce lieu qui est maintenant désert si l'on excepte la jeune femme. Sa présence semble d'ailleurs inopportune, comme si elle ne devrait pas être là, elle détonne dans le décor. On a la sensation qu'elle est perdue dans ce lieu qui semble clos et sans échappatoire. Cet effet d'emprisonnement est aussi dû à la construction de l'image et aux lignes qui la composent. Elles sont horizontales pour la plupart, on remarque qu'il y a un jeu entre les lignes créées par les escalators, les escaliers, la rambarde et les lignes verticales. Elles structurent l'image et entre en opposition les unes avec les autres. Le photographe a joué avec l'architecture du lieu et cela renforce l'impacte visuel de la scène. Il n'y a aucune zone de flou, les détails sont nets, les couleurs sont denses et nous sautent au visage. Cette photographie provoque un fort sentiment d'étrangeté. Ce lieu commun, on peut le supposer est un hall de métro, ou de gare. Ce qui est normalement un lieu de transit est ici vide. Cela lui donne une autre dimension. On a soudain l'impression que le jeune femme va se faire dévorer par ce lieu composé majoritairement de métal. Cette photographie est bien entendu mise en scène et c'est de là qu'elle tire son fort pouvoir narratif. Au lieu d'être à la recherche de l'événement le photographe le provoque. Dans cette image qui nous montre une scène que l'on pourrait qualifier de d'ordinaire, la mise en scène est au service du récit, de la théâtralité. « [...]may produce such a seamless, multilayered narrative in Here We Are, one that wavers between reality and artifice,

event and non event, chance and re-enactment, or even, to use Michael Fried's favorite distinction, "absorption" and "theatricality"¹ ». On comprend donc qu'il y a une osmose qui se crée entre la réalité que nous renvoie la scène et son côté artificiel. Panos Kokkinias crée son propre monde, sa propre histoire. À l'origine, il était intéressé par le cinéma, mais il s'est finalement dirigé vers la photographie car selon lui ce médium offrait plus de libertés. On ressent cette attirance pour l'image filmique dans cette image qui a quelque chose de très cinématographique dans sa façon qu'elle a de mettre en scène une histoire « Of course photography is quite different to cinematography, as it has to encapsulate the whole story in a single frame² ». On sent la volonté de l'artiste de pousser le spectateur à inventer un récit autour de cette scène. L'étrangeté de la situation, les couleurs qui stimulent l'imagination, la foule de voyageurs qui ne sont en fait que de simples spectres, tout ces indices induisent l'idée d'une action à venir, comme un élément perturbateur qui viendrait casser la tranquillité de cette scène. Il y a de la théâtralité dans cette scène ou le temps est comme suspendu. « [...] rien n'advient véritablement sur la scène de la représentation. Tout a déjà eu lieu (ce qui est classiquement photographique), ou bien tout est sur le point d'advenir (ce qui relève d'autres pratiques, l'art du récit en général, ou encore une certaine forme de peinture)³ ». Cette latence on la retrouve dans de nombreuses photographies de Panos Kokkinias. Ici, il semble évoquer la fragilité de l'être humain, sa finitude. D'un côté nous avons une femme ancrée dans la réalité et de l'autre de simples fantômes. La rambarde de l'escalator scinde l'image en deux et agit comme une séparation entre le réel et l'imaginaire. Cette image nous questionne et brouille nos repères entre ce qui est vrai et ce qui n'est l'est pas.

3) La suspension du temps, image de la plasticité photographique

a) La lumière et son incidence sur la couleur

Avec l'image photographique il y a une trace, un corps, une empreinte qui se crée. Lorsque l'on appuie sur le déclencheur on saisit des éléments tels que la lumière, des éléments animés ; que la photographie fige simultanément puisqu'elle les enregistre et les valorise certaine façon. Mais au delà du fait qu'elle représente, une photographie est aussi constituée par son support, sa surface, ces éléments qui relèvent de sa production ; nous y reviendrons plus tard.

La couleur dans une image photographique est un élément qui permet de communiquer une

¹ Alexandra Moschovi « Panos Kokkinias, conversation avec Alexandra Moschovi » dans : Panos Kokkinias, *Here We Are*, New York, powerHouse Books, 2012. « *Here We Are* » peut produire une narration tellement multi-couches qui oscille entre réalité et artifice, événement et non événement, chance et reconstitution, ou même, pour utiliser les distinctions favorites de Michael Fried « absorption » et « théâtralité ».

² *Ibidem*. Bien sur que la photographie est différente du cinéma, dans le sens où la photographie raconte toute l'histoire en une seul image.

³ Durand Régis, *Un art incertain, Mutations de l'image photographique*, Trézélan, Filigranes, Trézélan, 2017 p.134

émotion au spectateur. Les couleurs chaudes évoqueront plutôt des émotions positives ; quant aux couleurs froides elles se rapporteront à une humeur sombre, une ambiance mélancolique. On peut illustrer cela avec la photographie de Panos Kokkinias, le gris métallisé du couloir de métro renvoie quelque chose de particulièrement froid et donne à toute la scène cette ambiance particulière. La couleur est quelque chose de riche et joue énormément sur l'impact de l'image. Je réalise mes photographies la plupart du temps en numérique et en couleurs, ce qui me laisse une plus grande liberté lors du traitement de l'image. La couleur apporte une matière instable alors que le noir et blanc crée de la profondeur de part les contrastes qu'il installe. Dans une image en noir et blanc, la lumière et l'éclairage sont traduits par des valeurs de gris. La couleur, elle est dans la nuance. Une photographie en couleurs est composée d'une multitude d'associations chromatiques qui créent des contrastes simultanés. Nous pouvons illustrer cela avec la photographie ci-dessus qui comprend plusieurs gammes chromatiques qui entrent en dialogue les unes avec les autres. Les cheveux du modèle créent comme un rappel de la couleur orangée de l'immeuble qui accroche l'œil et transperce l'image. Les différents blocs qui composent cette dernière se trouvent chacun sur un plan différent, et le bâtiment en arrière plan a une teinte similaire au camion en premier plan. L'œil voyage à travers l'image grâce à cela.

La lumière est l'élément de base d'une photographie. « [...] On peut dire que la photographie



Cité #1, 2018

devient comme l'art de créer des interpositions, de donner des obstacles à la lumière pour qu'elle puisse écrire ou signer son action, la rendre visible ¹ ». C'est elle qui permet de voir. Elle se caractérise

¹ Bailly, Jean Christophe, *L'instant et son ombre, Seuil, Paris 2008, op.cit.; p.46*

par plusieurs paramètres : sa teinte, son intensité, sa direction. Sa source peut être naturelle ou artificielle.

La lumière du jour ne donne pas de grandes libertés quant à la gestion de la lumière. À moins d'en faire un parti pris et de modifier les couleurs réelles pour donner des images fantastiques, je ne peux pas changer la couleur de la peau d'une personne, ou du ciel, dans un souci de véracité. Mais la nuit ouvre de grandes possibilités. Je réalise beaucoup de photographies nocturnes en milieu urbain. Les éclairages artificiels très présents modifient la perception des couleurs réelles et donnent une ambiance singulière, ils viennent enrichir l'espace public de la ville. D'autres sources de lumières qui relèvent de l'espace privé sont aussi présentes comme les lumières provenant des fenêtres des habitations, des restaurants, des commerces. Le mélange entre les différents éclairages donnent à chaque rue une ambiance différente selon la source qui les produit.

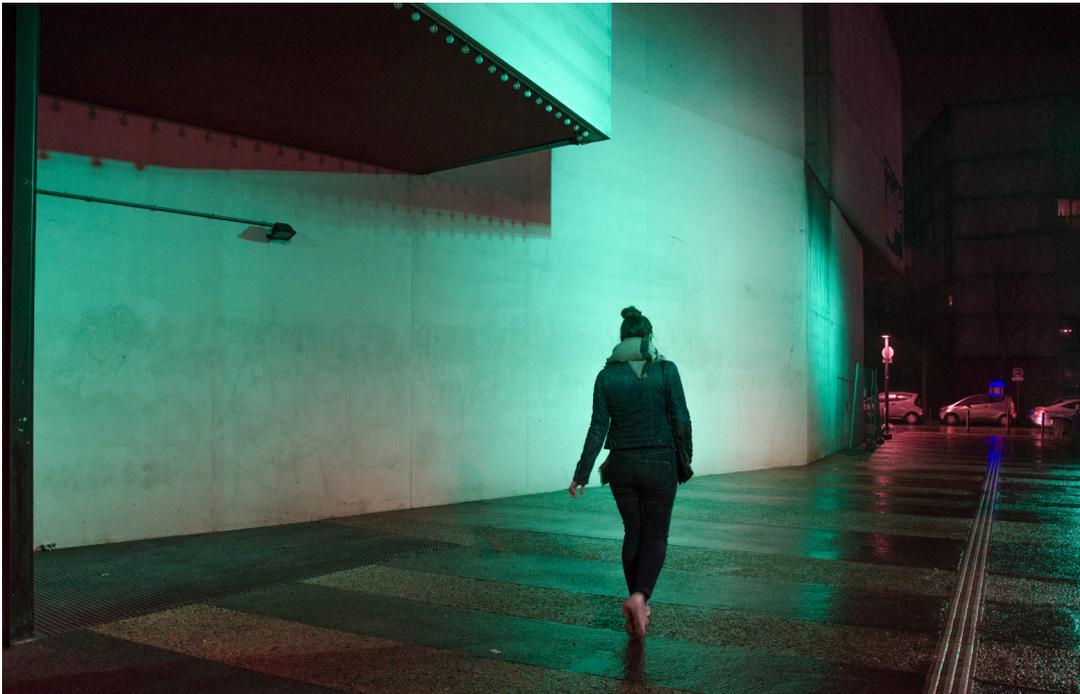
La lumière est un spectre électromagnétique composé de longueurs d'ondes auxquels notre œil est sensible. Ce spectre n'a pas la même couleur et la même intensité selon s'il provient d'un éclairage artificiel ou du rayonnement du soleil. Le spectre de la lumière du soleil est une couleur blanche, ses longueurs d'ondes varient selon le moment de la journée et selon les saisons. Un éclairage artificiel produit aussi de la lumière blanche mais son spectre lumineux ne sera pas le même selon le type de technologie utilisé (lampes DEL¹, lampes à vapeur de mercure...). La température de couleur qui indique la teinte générale de la lumière peut être plus ou moins chaude ou plus ou moins froide et dépend du genre de lampe utilisé. La nuit la température de couleur peut donc être très diverse et cela permet de jouer sur les teintes. On peut choisir celle que l'on désire, aller plus vers les bleus ou vers les jaunes en jouant avec la balance des blancs selon ce que l'on veut faire ressortir, l'ambiance que l'on veut donner. Rien n'oblige à conserver la température de couleur initiale étant donné que la nuit peut offrir de multiples teintes. Cela contribue au potentiel narratif de la photographie.

Il y a donc un lien étroit entre couleur et lumière. L'interaction entre cette dernière et le sujet révèle et accentue les formes, les lignes, les textures. Ainsi, dans la première image qui suit la lumière et la couleur jouent un rôle primordial. La lumière du lampadaire englobe le mur et fait ressortir des marques noires de saletés ; celles-ci créent un effet de matière, on a comme l'impression que la photographie est tachée. Les plots jaunes se trouvent dans l'ombre au premier plan mais prennent une grande importance dès lors qu'ils se trouvent illuminés. Ils guident le regard du spectateur et créent une ligne directrice. Enfin on peut voir que certaines fenêtres des immeubles en arrière plan sont illuminées. Elles témoignent d'une présence humaine. Il est certain qu'en plein jour le rendu n'aurait pas été le même. « L'histoire de la photographie nous montre que lorsqu'une scène de nuit

¹ Del est l'acronyme pour diode électroluminescente



Sans titre, 2017



Sans titre, 2018

est illuminée de façon spectaculaire, cela a pour effet d'accroître l'aspect onirique du lieu et d'en modifier profondément l'atmosphère ¹ ». La nuit est empreinte d'une certaine théâtralité, elle donne du mystère. Prenons la seconde photographie ci-contre pour illustrer cela ; la lumière verte due aux éclairages se reflète dans les pavés mouillés et met en place une ambiance singulière, presque inquiétante. Elle entre en opposition avec les teintes rouges presque rosées que l'on perçoit en arrière plan, dans la direction où se dirige la jeune fille. Ces couleurs participent à la narration de l'histoire, la ruelle apparaît ainsi comme peu accueillante, presque périlleuse, tout un scénario peut être imaginé. « La nuit n'a pas de bord précis, elle peut se déplacer par les hasards d'un éclairage urbain, d'une lumière qui s'allume ou s'éteint quelque part ² ». Les sources lumineuses présentes la nuit mettent en avant certains objets, les éclairent d'une certaine manière. La photographie de nuit permet de révéler des choses que l'on ne voit pas forcément au premier regard. La nuit est mystérieuse et aléatoire, elle donne une toute autre dimension à ce que l'on voit, elle sublime le quotidien.

b) Le mouvement et son ombre

Une des autres conséquences des éclairages artificiels sont les ombres. Bien que aussi présentes le jour grâce à la lumière du soleil, elles ont un effet différent la nuit. Elles soulignent certains objets, accompagnent les présences mouvantes. Double éphémère de l'objet réel, l'ombre est un petit événement qui ajoute de la plasticité à l'image. Dans la photographie ci-dessus la petite ribambelle de lumières rondes voit son ombre se multiplier. Cela crée des superpositions et des effets de matières. Les ombres n'ont pas toutes la même opacité, ni la même couleur. Ces multiples effets sont simplement dus aux diverses sources de lumière qui les provoquent, qui n'ont pas la même intensité ni le même emplacement. Ce sont des détails que l'on ne perçoit pas forcément lors de la prise de la photographie. Ces petits accidents de lumière et d'ombre créent des jeux graphiques et sont parfois aussi saisis de manière consciente. Prenons par exemple cette image. Cette fois-ci il fait jour, la photographie a été réalisée dans une cage d'escalier peu éclairée. Le soleil ne passe qu'à travers un petit interstice de la rambarde. Cela vient créer un triangle lumineux sur le mur, ainsi qu'un masque de lumière sur le visage de la jeune fille. La lumière bien que forte, semble se poser délicatement sur elle et suit le contour de son nez. « L'immobilité de l'image est complète, absolue, mais ce qu'elle capte et raconte c'est la mobilité même, c'est le caractère fugitif de tout événement ³ ». Quoi de plus fugitif que de petits événements lumineux qui ne durent que quelques secondes ? Ils reflètent la course

¹ Cotton Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson l'univers de l'art, 2005, p.76

² Marie Bovo cité par Durand Régis, *Un art incertain, Mutations de l'image photographique*, Filigranes Editions, Trézélan, 2017, p.29

³ Bailly, Jean Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris Seuil, op.cit.; 2008



Cité #2, 2018

du temps et participent à la vie de l'image.

Un autre élément intéressant est l'ombre humaine, celle-ci est mouvante, elle est notre double insaisissable. Inconsistante et sombre elle nous suit à la trace et calque nos gestes. Souvent statique, on ne voit de l'ombre de mes modèles que de vagues formes sans contours précis. Elles pointent dans une direction, semblent indiquer quelques choses, ou peut être sont-elles simplement muettes, simple reflet de ces silhouettes que l'on aperçoit de dos.

Dans une photographie, lorsqu'une personne est saisie en mouvement elle peut être nette si les bons réglages sont appliqués à l'appareil photographique (plus le sujet sera rapide, plus il faudra une vitesse¹ élevée). À la naissance de la photographie, la faible sensibilité à la lumière des premières techniques comme la calotype et le daguerréotype impose des temps d'exposition de plusieurs minutes. Les sujets en mouvements ne sont donc pas traités. Dès la fin du XIX les évolutions de la photographie ont rendu possible le fait de fixer un objet en mouvement. Inventé par le Français Etienne-Jules Marey et par l'Américain Eadweard Muybridge la chronophotographie est une des première expérimentation qui permet de capturer le déplacement d'un être. Elle décompose les différents mouvements d'un corps en action et permet de comprendre le fonctionnement de celui-ci. Michel Frizot, historien de la photographie explique que le mouvement n'est présent qu'à partir des années 1840, mais ce, de façon imprévue ; « [...] comme l'enregistrement inévitable d'une présence au demeurant peut gênante, sous forme de traînées, traces, fumées, fantômes² ». Ainsi le flou est présent dans chaque photographie où se trouve par hasard un élément en mouvement.

¹ En photographie, la vitesse fait référence à la rapidité avec laquelle se ferme l'obturateur de l'appareil photo

² Frizot Michel, Nouvelle histoire de la photographie, Paris, Larousse, 2001 p.8



Sans titre, 2017

Avec l'évolution de la technique, les appareils arrivent donc à capturer le mouvement, le flou devient donc une erreur, un accident. La plupart du temps, les photographes rejettent le flou, celui-ci entrave le mouvement de notre œil qui a tendance à se focaliser sur le plan le plus net. Mais une silhouette floue a quelque chose qui se rapproche de l'ombre, elle devient fantomatique et de ce fait anonyme. Il peut aussi y avoir un dialogue dans une photographie entre le flou et le net, l'un n'existe pas sans l'autre.

Une image statique ne peut bien entendu pas dépeindre un mouvement. Mais nous avons la capacité de savoir si un objet était en mouvement ou non lors de la prise de la photographie, grâce à divers indices, par exemple le flou de mouvement mais aussi en observant la position du corps ; on peut en déduire si le sujet est en action ou non. Nous reconnaissons la temporalité de l'instant. « Les images peuvent ainsi représenter un mouvement en dépeignant des parties perceptuellement minimales de celui-ci ¹ ». L'imagination a aussi un rôle à jouer sur la perception que nous avons du mouvement. Nous avons déjà évoqué précédemment le mouvement en parallèle avec l'idée d'une narration dans l'image, en prenant comme exemple le dyptique *Les sœurs* dans lequel nous imaginons sans peine l'action de manger, la continuité du geste, ici le léger flou de la main accentuant l'idée de mouvement.

Celui-ci est aussi lié à la notion de hors-champ dès lors qu'un sujet est dans une action qui se rapporte à la marche, à la course, c'est à dire une action qui induit qu'il va « sortir du cadre ».

¹ Benovsky Jiri, *Qu'est ce qu'une photographie*, Paris, Chemins Philosophiques, 2010, p.20



Sans titre, 2018

Dans la photographie qui suit, on sent réellement le mouvement du jeune homme, sa marche est presque exagérée et cela amplifie l'idée qu'il va disparaître du champ.

« Lorsqu'on définit la photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bouge pas ; cela veut dire qu'ils ne sortent pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons ¹ ».

Savoir saisir le mouvement de manière à ce qu'il ait quelque chose à dire, qu'il apporte un plus à l'image est aussi important. Par exemple si le jeune homme avait été saisi quelques mètres plus tôt, cela n'aurait pas eu le même impact. Cela se rapporte à la composition de l'image, à la façon dont les éléments se placent et se répondent entre eux.

c) La composition urbaine

Il y a deux faces dans la création d'une image photographique. Il y a la partie technique ; le cadre, l'exposition, la netteté et de l'autre il y a le sujet, matière vivante et mouvante que l'on doit saisir. Il faut réussir à combiner les deux pour obtenir le résultat souhaité. La fonction de la photographie est de donner à voir quelque chose elle met en valeur, montre. Il faut donc réussir à composer son image de façon à ce que l'on veut montrer soit perçu. Il faut savoir choisir son sujet, le mettre en scène, le donner à voir en harmonie avec son environnement. La scène que l'on prend en photographie

¹ Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie, Paris, Broché, 1989, op.cit.; p.90*

est rarement fixe, à moins que cela soit une nature morte, un bâtiment. On obtient alors une image sans mouvements. Mais lorsque le sujet est vivant le cas est autre, on ne peut le contrôler et prédire ce qu'il va se passer. Certaines actions peuvent être anticipées, comme l'envol d'un oiseau mais la plupart sont soudaines et imprévisibles. Quelle image sera la plus intéressante ? On peut essayer de prévoir prendre en prenant une multitude d'images pour avoir le choix. Le moment où l'on presse le déclencheur sera décisif. Si l'on part du postulat que la seule chose que l'on peut contrôler dans sa totalité, c'est son propre corps et que ainsi tout ce qui nous entoure ne peut être entièrement dirigé par notre pensée, il y a une partie du processus photographique que l'on ne peut maîtriser et ce surtout dans la photographie du réel. Mais si on pense notre photographie, qu'on l'a met en scène que ce soit dans la rue ou dans un studio, en utilisant des éclairages artificiels (ce qui induit un contrôle de la lumière), un modèle qui pose, des accessoires, un décor ; la photographie sera alors le résultat d'une construction artificielle et chacun des éléments pourra être maîtrisé.

Mes photographies sont pour la plupart mises en scène mais j'agis peu sur le décor et je laisse le modèle assez libre. Je compose avec les éléments qui m'entourent. Cela induit un rapport avec la pensée qui va cadrer l'espace dans lequel se passe l'événement. C'est le photographe qui va choisir de cadrer de tel à mettre son sujet en valeur. J'aime structurer mon image, placer mon modèle de façon à ce que le corps s'imbrique dans le paysage et qu'un jeu de formes et de couleurs se produise. Il y a l'idée de construire, de mettre en ordre une représentation du réel, de donner à voir le quotidien sous un autre jour. C'est lorsque tout s'assemble dans le viseur que l'on sait que c'est le moment de déclencher. « Nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie ¹ ». Cette idée de pressentiment fait aussi appel à notre inconscient visuel qui opère lorsque l'on prend une photo. Walter Benjamin parle « d'inconscient optique ² », c'est à dire la part d'inconnu que recèle toute photographie pour la personne qui la prend.

Philippe Dubois ³ met face à face la peinture et la photographie; il nous explique que le peintre construit son sujet touche par touche : il l'amène, alors que le photographe saisit un espace déjà présent, il soustrait. Mais il y a de la même façon la notion de construction, un même espace peut donner une multitude d'images différentes, c'est ici qu'entre en action cette notion de pensée en rapport avec l'espace qui va permettre de jouer avec les éléments mis à disposition. Il y a un avant, un pendant et un après dans l'acte photographique. L'avant c'est la réflexion en rapport avec l'espace ; le pendant l'acte de la photographie en lui même et l'après le regard sur la photographie. Ces notions temporelles délimitent un passé et un avenir. Lorsque l'on regarde une image d'emblée

¹ Henri Cartier-Bresson cité par Freeman Michel, *Capter l'instant, l'art de la photographie*, Paris, Eyrolles, 2015, op.cit; p.6

² Walter Benjamin cité par Bailly, Jean Christophe, *L'instant et son ombre*, Seuil, Paris 2008, op.cit.; p.86

³ Dubois Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, op.cit.; p.159

après l'avoir prise, il y a une sorte de distance entre ce que nous raconte l'image et ce que l'on a vue dans le viseur. C'est propre au phénomène photographique; il y a un ancrage temporel, une part de vérité et aussi d'indéterminé qui sont dus au fait que l'appareil photo se différencie de notre œil, c'est un dispositif à part.

Dans mon travail il y a l'idée de donner à voir un quotidien ordinaire, des décors de banlieue, des personnages souvent seuls, ne montrant que peu d'émotions. Nous avons évoqué divers éléments, en rapport avec le temps et la construction de l'image photographique. Nous allons maintenant voir ce que cela induit.

DEUXIÈME PARTIE

Photographier l'expérience du quotidien

II

Photographier l'expérience du quotidien

1) La banlieue périurbaine en tant que décor

a) *Une vision de l'espace intérieur*

Chacun de nous est attaché à un lieu, un territoire. Ce lieu diffère selon les individus et leur vécu ; il se rattache à notre identité, notre famille, nos expériences, nos origines. On peut même évoquer « ces lieux » car ils sont souvent multiples, on peut évoquer les lieux de naissance, les lieux de vie, les lieux fréquentés dans la vie de tous les jours. Chacun d'eux nous renvoie à des moments de notre existence, à des souvenirs. Le territoire est une pièce importante dans la construction d'un être humain et se réfère indubitablement à son quotidien et donc à l'habitat, l'espace de vie intérieur. « La ville ou la maison comme sédimentation des histoires passées, du temps écoulé, servent donc de pôles attractifs, elles sont des forteresses solides dans cette lutte permanente qu'est l'affrontement au destin. C'est là qu'il convient de voir le fondement à l'attachement affectif ou passionnel qui lie l'individu ou le groupe au territoire quel qu'il soit ¹ ». C'est le lieu où l'on est à l'abri, avec ses proches, il est du domaine de la vie privée. C'est le lieu de nos actions les plus banales de la vie quotidienne, et c'est aussi le lieu qui se rattache à notre histoire, à notre vécu. L'habitat est un espace de l'intime où la collectivité est mise de côté.

Selon plusieurs facteurs ² tels que psychologiques, environnementaux et socioculturels, les individus ont des usages différents de leur espace intérieur, les activités varient. C'est un lieu de vie que l'on s'est totalement approprié, et il permet de se développer en tant qu'individu. Photographier des

¹ Maffesoli Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998 p.80

² Tapie Guy, *Sociologie de l'habitat contemporain. Vivre l'architecture*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014 p.8

espaces intérieurs c'est mettre à jour la singularité de celui qui l'habite. On donne à voir son intimité, son quotidien, dans tout ce qu'il a de plus banal, on peut donc percevoir un côté sociologique dans cette démarche.

Dans l'histoire de l'art, l'intérieur est présent mais existe souvent par rapport à un espace extérieur. Dans la peinture, c'est dans les années 1900 que commencent à apparaître chez les marchands d'art des tableaux représentant des scènes d'intérieur. Les pièces sont parfois vides, parfois avec des personnages, et l'accent est mis sur l'ambiance, l'atmosphère de la scène et non sur sa décoration ou son architecture. Le foyer c'est le lieu « [...] de la reproduction sociale, de l'apprentissage, de la construction de soi et de l'impossible réparation des épreuves du monde ¹ ». On peut donc voir la maison comme un lieu de préparation à la vie extérieure. Il est aussi intéressant de voir comment l'intérieur domestique est traité en peinture. Il est enjolivé, idéalisé, « Il évoque de plaisantes visions d'harmonie familiale [...] ² ». Ce qui m'intéresse dans la peinture d'intérieur c'est la façon qu'on les

peintres d'utiliser la lumière pour créer une ambiance, exprimer un état d'esprit. On peut noter que la figure de la fenêtre est souvent utilisée ce qui permet d'utiliser la lumière du jour, souvent pour mettre en valeur un personnage. On remarque aussi que beaucoup de tableaux ont un fort pouvoir narratif. Prenons en exemple le tableau *Morning Sun* de Edward Hopper. On y voit une jeune femme qui semble absorbée dans ses pensées, elle surplombe la ville que l'on aperçoit par la fenêtre. Cette dernière laisse entrer la lumière du matin qui éclaire la pièce avec force. Celle-ci est d'ailleurs très simple, les murs sont nus, on y voit se refléter le cadre de la fenêtre, cela souligne et renforce la douceur intimiste de la scène. Hopper a peint de nombreuses peintures d'intérieur, « Ses lieux presque vides évoquent l'isolement mental des figures ³ ». La façon qu'il a de dépeindre les pensées intérieures de ces personnages est très intéressante, ils sont souvent dans une sorte de langueur immobile, mais qui reste d'une grande force émotionnel.



Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952,
Huile sur toile, 71,5 x 101,98 cm
Columbus Museum of Art, Ohio

En photographie, c'est en 1910 que l'on voit apparaître les premières photographies d'intérieurs avec les intérieurs parisiens de Eugène Atget. Il y en avait bien sûr déjà dans la presse, les catalogues et les revues de décorations d'intérieures mais il a été le premier à en faire un sujet en soi et non pas

¹ Bonnin Philippe, *Images habitées, photographie et spatialité*, Grane, Créaphis, 2006, p.56

² Borzello Frances, *Intérieurs, les peintres de l'intimité*, Paris, Hazan, 2006, p.10

³ *Ibidem*, p.180

juste une illustration. Ces photographies qu'il vendait aux bibliothèques et aux musées parisiens avaient avant tout une vocation documentaire. Les photographies sont triées selon la classe sociale



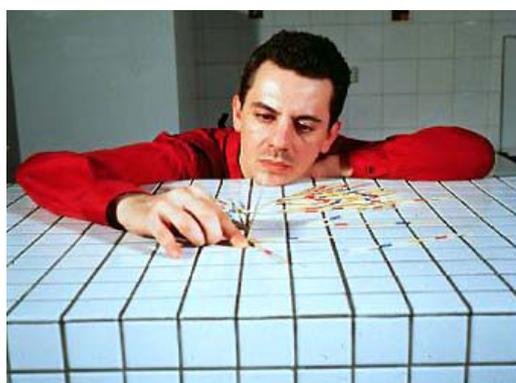
Eugène Atget, *Petit intérieur d'un artiste dramatique*, 1910

des habitants, leurs titres indiquent leur profession. Au travers de ces photographies on peut donc voir le style de décorations de l'époque ainsi que le style de vie selon la classe sociale. Il est intéressant de noter la portée sociologique de ce travail.

Ce qu'il est aussi intéressant de souligner, c'est qu'en photographiant des intérieurs vides de leurs habitants, on supprime le rapport à l'humain, l'intérieur semble inhabité, il y a une sorte d'énigme. Lorsque une personne est présente sur l'image, cela apporte une présence et surtout renforce l'idée de pénétrer dans la vie privée de quelqu'un, d'observer à l'insu d'une

personne un fragment de son quotidien. Les objets, le décor contribuant à donner des informations sur l'habitant. Il m'arrive parfois de déplacer quelques objets pour apporter plus d'harmonie à l'ensemble ou pour jouer avec le hors-champ mais les intérieurs que je photographie sont brutes et montrés sans fard. J'essaye au maximum de restituer l'espace tel qu'il est. « Comment saisir cette présence silencieuse des objets quotidiens, leurs co-présences si parlantes, leurs arrangements et leurs dérangements, autrement qu'en enregistrant l'image ?¹ ». Photographier un espace intérieur c'est enregistrer le dialogue entre l'humain, les objets, le décor, un dialogue invisible, mais qui évoque de nombreuses choses. L'image capte des choses et les donne à voir.

Le travail de Florence Paradeis nous place devant des scènes du quotidien, des échanges et interactions familiales, des scènes d'ennuis. Ces mises en scènes apparaissent comme des coupes dans le réel, particulièrement travaillées. Son travail a évolué au fil des années, elle a par la suite réalisé des collages et des montages mais ce qui m'intéresse particulièrement ici ce sont ses photographies de scènes d'intérieures, réalisées dans les années 90. Outre le côté théâtral et surjoué de certaines mises en scènes, c'est le soin apporté au cadrage et aux détails qui nous intéresse ici. À première vue on a l'impression d'être devant des faits banals du quotidien, mais certaines exagérations des gestes et les décor intérieurs



Florence Paradeis, *Le mikado*, 1996

¹ Bonnin Philippe, *Images habitées, photographie et spatialité*, Grane, Créaphis, 2006, op.cit.; p.7



Intérieur #1, 2018

détournent ces faits de façon ironique. On peut noter aussi le cadrage qui est frontal et assez bas, de cette manière on a vraiment la sensation d'assister à la scène et cela nous rend plus proche de l'espace. On peut souligner que mes scènes d'intérieur sont cadrées de la même manière c'est à dire d'un point de vue plutôt bas.

b) Une vision extérieure sur fond de banlieue

Nous pouvons maintenant évoquer le décor extérieur qui est celui de la banlieue. Photographier la banlieue c'est photographier « l'à côté » de la ville. Le mot « banlieue » qui provient du Moyen-Age signifie le ban (c'est à dire le pouvoir) que les autorités urbaines exercent sur la périphérie, ce dernier étant classiquement étendu sur une lieue (soit environ quatre kilomètres) à partir des limites extérieures de la ville ¹. Avec la révolution industrielle les grandes villes ne peuvent plus accueillir toute la population, les gens vont donc se loger dans les banlieues qui servent aussi de débarras pour les activités polluantes telles que les décharges et les usines. D'autres services s'y installent aussi comme des hôpitaux, des terrains de sport. Le paysage est donc très hétéroclite.

Lieux en mutations constantes, les villes de banlieues se ressemblent souvent, paraissent interchangeable. Des immeubles, des tours, agrémentées d'une multitude de petites fenêtres, le béton, la couleur grise. Elles reflètent la volonté de condenser les populations. Ce n'est pas un paysage féérique que mes images donnent à voir. Ces territoires en périphérie des villes sont souvent laissés pour compte et ont été le théâtre de nombreux événements sociaux tel que les émeutes de 2005 et 2010. Mais l'idée stéréotypée que l'on peut en avoir en tant que lieux d'exclusion et de

1 Amorim Marília (dir.), *Images et discours sur la banlieue*, Toulouse, Érès, 2002, p.21

violence est à mon sens assez fautive, excepté quelques zones très sensibles les banlieues ne sont pas des lieux où l'on court un grand danger et sont même parfois très agréables à vivre. « Les banlieues de Paris s'inscrivent au sein d'un système urbain en permanente évolution, résultant des flux de plus en plus intenses : flux résidentiels socialement différenciés, mobilités domicile-travail, flux d'entreprises se réorganisant spatialement, flux de migrations nationales ou étrangères, flux d'investissements contribuant à la transformation de la ville sur elle-même¹ ».

Les banlieues sont donc des lieux en constantes mutations ce qui en fait un sujet très intéressant. Même si mon travail n'est pas axé directement sur cette question-ci, elle est présente en arrière plan, il est donc intéressant de l'évoquer. Elle offre un intérêt plus esthétique que sociologique, même si ce dernier m'importe aussi. Toutes les personnes que je prends en photographies sont des habitants de banlieue. La population est d'une grande diversité, de par son origine ou son statut social.

« Logiquement, les espaces de la banlieue offrent une palette diversifiée de situations sur le plan social comme sur celui de la morphologie urbaine, démentant les discours simplistes qui leur sont fréquemment associés² ». Leur intérêt premier provient donc du fait qu'elles soient des lieux très hétéroclites. Maisons, immeubles de tailles différentes, parcs, usines et infrastructures diverses offrent des décors variés. La série de photographies *Cité* a été photographiée dans la cité de La Noue dans le haut Montreuil. Composée de plusieurs barres d'immeubles, elle est négligée par les services publics. On y observe de grands espaces bétonnés où la nature commence à reprendre ses droits, des ordures jonchent le sol les commerces sont fermés... Ce lieu représente bien l'idée que l'on peut se faire d'une cité laissée à l'abandon et ce n'est pas les quelques façades d'immeubles qui ont été rénovés qui vont y changer quelque chose.

Mais d'un point de vue photographique elle offre un paysage urbain très diversifié. Tout d'abord au niveau des couleurs. La peinture vieux rose qui s'écaille de certains murs donne une ambiance nostalgique et plutôt douce. Le contraste entre les couleurs des façades est visuellement intéressant. Certaines sont orangées, d'autres simplement grises ou beiges et cela tranche dans le paysage. Malgré la solitude et l'abandon qui ressortent de ces images, toutes ces couleurs contribuent à contrebalancer ces sensations et cela évite de tomber dans le cliché de la représentation d'une cité de banlieue. La lumière naturelle, très vive et chaude ce jour là ainsi que le ciel bleu éclairent cet endroit sous un jour favorable.

On peut noter aussi la présence du motif de la grille, de la ligne que l'on retrouve dans les rambardes, les portes de garages, les fenêtres. Ce motif que j'ai déjà évoqué précédemment car très présent dans mes photographies contribue ici à donner à ce lieu un côté renfermé. Je veux dire

¹ Carpenter Juliet, Horvath Christina (Dir.), *regards croisés sur la banlieue, Bruxelles*, P.I.E PETER LANG, 2015, p.23

² *Ibidem*, p.35



Cité #2, 2018



Cité #3, 2018

par là que ces immeubles sont habités par des gens qui se voient livrés à eux même quant au respect du calme et de la propreté de leur lieu de vie. Ils sont mis de côté par les autorités et sont contraint de vivre dans de mauvaises conditions. Ils sont donc ignorés et en quelques sortes prisonnier de cette cité délabrée.

Mais ce que j'ai voulu avant tout montrer dans ces photographies c'est la solitude, la mélancolie et le calme qui règnent très souvent dans cet endroit la journée. Ce n'est pas grâce au cadrage qui aurait pu mettre de côté d'autres personnes éventuellement présentes sur le lieu que les images sont vides d'autres personnages. Dans la banlieue il y a l'idée du vide, de l'inhabité, mais c'est une sensation contradictoire lorsque l'on voit tout ces lieux de vies. Alain Mons parle de « stratification spatiale du vide et de la densité ¹ ». Mais ici, cette cité semblait réellement inhabitée et abandonnée ce jour là, et cette sensation est renforcée par de menus détails tel que les rideaux de fer des commerces qui sont fermés depuis bien longtemps, les tags qui ornent parfois les murs, les plantes qui transpercent le béton...

Le fait d'y avoir incorporé un personnage seul pointe et renforce cette solitude. La jeune fille que l'on aperçoit erre dans cet ensemble de béton, elle marche, parfois s'arrête, semble même sentir le lieu avec son corps. J'ai voulu créer une rencontre entre l'humain et la cité. Une rencontre visuelle de part la confrontation du corps avec l'architecture mais une rencontre aussi sensitive. On sent le vent qui est présent, dans le mouvement de ses cheveux, l'odeur lorsque elle lève la tête et ferme les yeux semblant humer l'air, la vue lorsqu'elle se protège les yeux du soleil...² Il y a l'idée de découvrir physiquement ce lieu, de créer une expérience entre le corps et l'espace. Il y a aussi la question de la frontière, du bord, de la limite dans la notion de banlieue, elle a donc une signification autant géographique que sociale. La banlieue se distingue par le fait qu'elle est reliée à une ville, Paris pour la banlieue parisienne, qui est donc son centre névralgique. Mais on ne peut définir la banlieue simplement qu'en tant que unité spatiale, elle est un concept plus large que cela. Elle est à la fois une notion juridique se rapportant au droit féodal, une notion donc géographique mais aussi sociologique et culturelle.

c) À la rencontre de motifs urbain

Beaucoup de photographes contemporains ont pris la ville comme sujet. Cela implique une exploration de ces territoires remplis de formes urbaines, de motifs. Une photographie de ville a d'un côté une fonction documentaire. Elle montre une image d'une réalité mais d'un autre côté

¹ Amorim Marília (dir.), *Images et discours sur la banlieue*, Toulouse, Érès, 2002, op.cit, p.22

² Voir la série Cité #1, #2, #3

on peut avancer que le photographe modifie cette réalité de par son regard et la composition, la construction mentale qu'il se fait de son image. Il y a une opposition entre l'image et la réalité de la ville. Il y a une frontière entre l'expérience visuelle et l'expérience urbaine, celle que l'on fait lorsque l'on est dans la ville. Il y a une confrontation directe avec l'architecture qui est ensuite mise à distance avec l'appareil photo.

Au niveau architecturale la banlieue ne se réduit pas à de grandes barres d'immeubles. Selon les villes le paysage varie ; on peut rencontrer des banlieues pavillonnaires ou des cités telles que la cité-radieuse réalisée par Le Corbusier ou les Arènes de Picasso de l'architecte Manuel Nuñez situées à Noisy-le-Grand. Ce sont des lieux très riches au niveau visuel. On y rencontre de nombreux motifs urbains. Ainsi on retrouve souvent l'élément de la grille dans mes images . Cela crée un motif et agit en rupture avec les blocs formés par les immeubles. Ce motif se retrouve souvent car il est



Arène, 2018

propre à l'environnement urbain. Il permet de créer un jeu entre les lignes, la géométrie du paysage et le modèle. La grille c'est une ouverture dans le paysage et en même temps cela symbolise la protection, la fermeture. En banlieue on peut voir cela comme une métaphore de la « mise de côté » que ressentent et subissent certaines populations qui vivent dans ces grands ensembles. Cette trame grillagée qui se reproduit est présente sur beaucoup de mes images, comme la répétition infinie d'un même motif. Cela crée du lien entre elles, les fait communiquer.

D'autres part une ligne de par son quadrillage injecte un mouvement dans l'image, elle fait bouger

l'oeil. Lorsqu'elle subit un changement de direction, une intersection, elle peut à la fois devenir douce, agressive, active. Elle a la capacité d'inciter l'œil à suivre son tracé, elle divise et en même temps crée des surfaces. En coupant l'espace elle crée une multitude de petites parcelles. Elle attire le regard en créant une rupture avec les surfaces planes sur lesquelles elle se trouve. (façades d'immeubles, portes...).

Les motifs des bâtiments, leurs détails architecturaux, leurs couleurs, sont propres à chacun. J'essaye de prêter attention à ces détails et de créer une harmonie, parfois un contraste entre le corps et la ville.

2) L'expérience du corps dans la ville

a) La confrontation entre le corps et l'architecture

Le photographe fait l'épreuve de son corps dans la ville en entrant en contact avec elle. Dans mes photographies, celle-ci apparaît froide, figée. Ce milieu urbain devient presque une nature morte, vidée de tout ses habitants, elle est austère. Le fait d'ajouter une personne renforce encore plus cette sensation, il y a une création du vide par la présence qui se met en place.

Dans la photographie *Cité #2*, le personnage se confond presque avec les bâtiments, comme si l'architecture prenait le pas sur l'être humain. Les lieux semblent désert. J'ai prélevé un fragment d'une cité, il y a l'idée d'une faille, d'une entaille dans le réel. On retrouve cette cassure dans la flaque d'eau, elle vient altérer l'espace urbain qui lui est figé. On retrouve d'autres éléments, des micro motifs qui créent une rupture dans le paysage, par exemple l'ombre au pied du modèle, le fragment d'échelle que l'on aperçoit en fond. Ces détails contribuent à créer une ambiance, presque une tension entre le corps et l'espace urbain. Le travail de Valérie Jouve montre très bien cela dans la façon qu'elle a de créer un rapport entre le corps et le paysage urbain. Ses compositions avec les personnages et l'espace sont troublantes et interrogent notre œil. On remarque qu'il y a un rapport inégalitaire entre l'espace et le modèle qui est souvent placé au centre de l'image. Ainsi notre attention est directement centrée sur lui, la ville devient le théâtre de



Valérie Jouve, Sans titre (*Les personnages avec le petit François*), 1994-1995

son action. Dans sa série Les personnages, les lieux urbains sont mis en scène par les mouvements des modèles.

Elle désigne les corps qui apparaissent dans ses photographies par les termes « personnages » ou « passants » et les espaces urbains eux aussi sans noms sont appelés « la rue » « les situations » « les arbres ». Ainsi elle met de la distance dans ses images en « déshumanisant » les corps pour les ramener à un certain anonymat « [...] l'artiste déhiérarchise aussi bien le mot que la représentation de ces corps, de ces villes et de leurs paysages, mettant ainsi en avant la tension entre les multiples distances habitées, qu'il s'agisse de distance émotionnelles, sociales, culturelles, économiques ou politiques ¹ ».

Ainsi un dialogue se crée entre le corps et l'architecture, le corps questionne l'espace et entre en résonance avec lui. Au contraire de mes images où le corps est souvent vu dans son entièreté avec le paysage urbain faisant partie intégrante de la scène, dans les photographies de Valérie Jouve la figure humaine est présentée à échelle presque réelle, le cadrage est centré sur elle. On aperçoit le paysage urbain qu'en arrière plan. On a le sentiment de pénétrer dans l'image, d'être très proche de la scène. On a une sensation d'enfermement, le personnage semble prisonnier de l'image. « La relation entre figure et fond est troublante car le corps cherche à s'arracher à cet environnement – très souvent urbain -, à s'en détacher [...] ² ». Dans mes photographies le personnage se fond presque dans le décor urbain. J'ai envie que l'on sente que quelque chose se produit entre le personnage, les couleurs, les lumières et le graphisme de la ville. Je tente de créer un dialogue entre le modèle et l'architecture. La ville représente l'incarnation de la présence humaine sur terre, elle est un territoire habitée. On ressent différemment l'idée d'emprisonnement assez présente dans les photographies de Valérie Jouve. Dans mon travail elle est symbolisé par autre chose, l'attitude du personnage, renfermé en lui même qui semble subir et accepter sa situation. Mais aussi par le fait que l'on voit très peu le ciel. L'espace est saturé par les motifs urbains. La sensation d'enfermement est aussi accentuée par le motif de la grille traité précédemment. Une tension vient se créer entre l'intime et l'extérieur.

Pour évoquer ce rapport entre l'humain et l'architecture il est intéressant de se pencher sur le travail de Laurent Kronental , un photographe qui s'intéresse particulièrement à la banlieue et aux interactions entre celle-ci et ses habitants. Sa série de photographies,



Laurent Kronental, *Joseph 88 ans*, 2015

¹ Jouve Valérie, *Corps en résistance, Entretien avec Marta Gili et Pia Viewing, Textes de Arlette Farge et Marie-José Mondzain, op.cit p.7*
² *Ibid p.20*

Souvenir d'un Futur met en scène des personnes âgées dans les grands ensembles de banlieue parisienne. Au début des années 1960 les grandes agglomérations subissent une forte poussée démographique ce qui amène à la création quelques années plus tard de ce que l'on nomme des « villes nouvelles ». C'est ainsi que la ville de Marne-la-Vallée est bâtie. L'architecte espagnol Ricardo Bofill réalise quelques constructions pour les villes nouvelles. On peut citer les Espaces d'Abraxas que l'on retrouve dans les photographies de Laurent Kronental. Ils sont situés dans la commune de Noisy-le-Grand tout comme les Arènes de Picasso évoquées précédemment. Ce sont des bâtiments très imposants de style néo-classique organisés en demi-cercle autour d'une grande arche. De part son architecture, la cité est repliée sur elle-même, ces lieux se sont vus mis à part ainsi que leurs habitants. On retrouve cette question de la solitude dans le travail de Laurent Kronental, il crée un parallèle entre ces personnes âgées, seules, et cette cité vieillissante. « Je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose à faire sur le passage des générations, le passage des époques, sur la notion de temps ¹ ». Il avait la volonté de montrer ces personnes là où on ne s'attend pas forcément à les voir. Il y a une confrontation entre ces corps, usés par le passage du temps, et ces bâtiments vieillissants. Les silhouettes se perdent parfois dans la profusion des constructions de la ville, mais elles se tiennent toujours droites et semblent la défier dans leurs postures et leurs regards. L'ambiance qui découle de l'ensemble a presque quelque chose de surnaturel, de futuriste. Les lieux semblent vidés de leurs habitants, on ressent une certaine mélancolie à être plongé dans ce quotidien qui nous rappelle notre propre finitude.

Des corps qui arpentent la ville, qui font écho aux bâtiments de par leurs couleurs, c'est ce que l'on trouve dans la série de photographie *Oh Man* de Lise Sarfati qui met en scène des hommes seuls dans la ville de Los Angeles. Parfois immobiles mais la plupart du temps en mouvement, ces silhouettes traversent des espaces urbains vides qui se succèdent. Les lieux varient, on aperçoit parfois une enseigne, mais aussi des numéros de rue qui nous donnent des indications spatiales. Les façades sont colorées, vivantes, ce qui crée un décalage avec le fait que les rues soient désertes. On

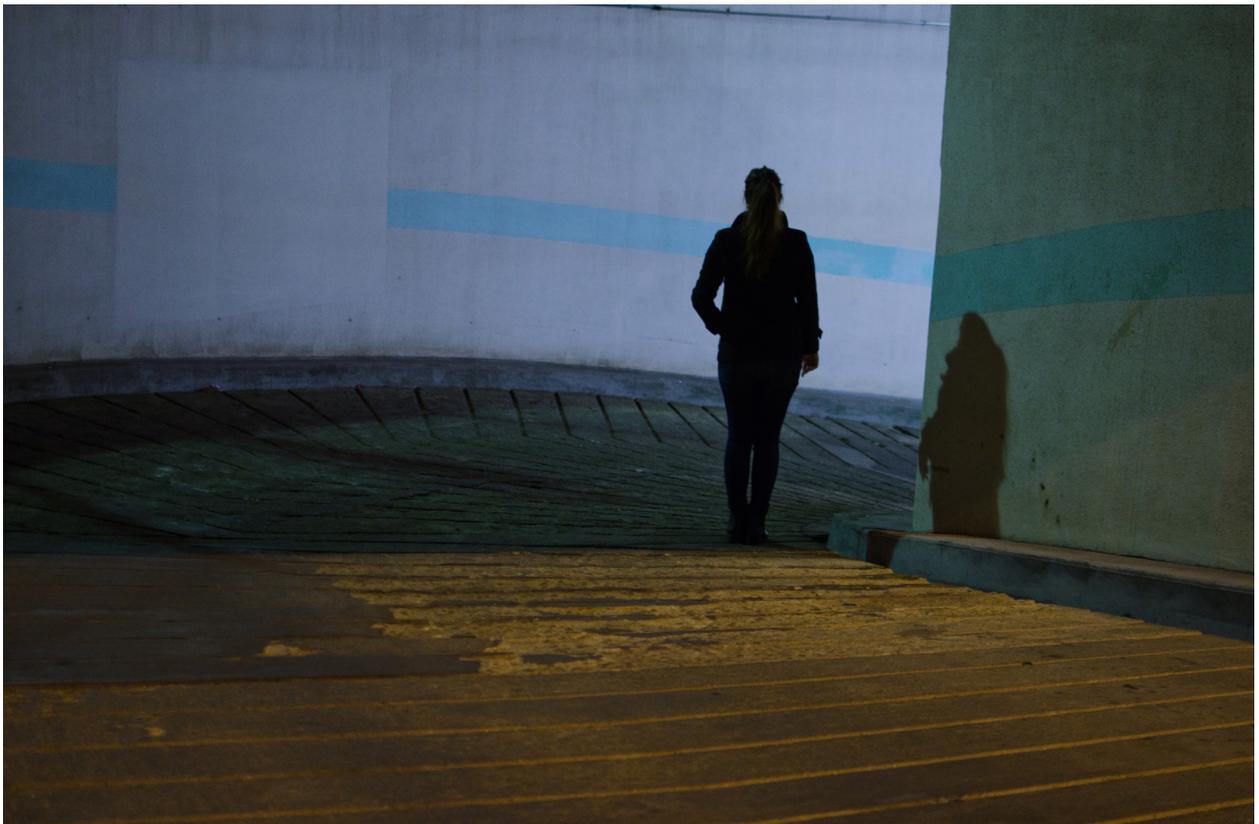


Lise Sarfati, *Oh Man*, 2013

a la sensation de se trouver face à un décor, et ces hommes qui marchent projettent une image forte. Ils évoluent dans l'espace de manière naturelle, et semblent inconscients du fait qu'ils soient pris en photo. Lise Sarfati explique avoir choisi une ville des Etats-Unis comme décor car le paysage est simplifié, l'architecture est moins complexe qu'en France et cela

¹ Lavigne Aude, *Les carnets de la création, Laurent Kronental, photographe, diffusé le 18/04/16, France Inter*

laisse donc de la place au modèle pour exister dans l'image¹. Elle nous dit avoir premièrement pris ces photographies d'un point de vue plus éloigné, les silhouettes étaient donc toutes petites. Mais cela ne l'a pas satisfaite, les images ayant un effet trop « carte postale ». En étant plus près de ces hommes, ils deviennent le sujet principal de la photographie et la font vivre. Ils percent le décor urbain de leurs silhouettes et entrent en dialogue avec lui. On remarque un jeu de couleurs qui s'opère entre leurs habits et l'arrière plan de la ville. La lumière est très forte, on est en plein après midi. Le ciel apparaît par intermittence et vient ajouter des petites touches de couleur. Cette série de photographie questionne la relation de l'humain avec son environnement mais aussi la question du vide qui est soulevée par la présence unique d'un personnage dans une ville qui semble inhabitée. Le mouvement est aussi très présent avec la plupart de ces hommes qui s'élancent en avant, d'un pas décidé. Ces marches dans la ville m'amène à penser à ma propre marche, qui précède la création de mes images.



Errance #1, 2017

¹ Patient Brigitte, Regardez voir, Lise Sarfati : « Oh Man », diffusé le 25/11/17, France inter

b) L'errance, la déambulation

Une scène un simple clic sur le déclencheur et la photo est prise en une fraction de seconde. Si parfois le hasard joue bien son rôle, qu'une scène me semble intéressante au moment même où je suis équipée de mon appareil photo cela suffit à faire la photographie. Mais la plupart du temps il y a une recherche en amont; elle est liée au lieu, à ce qui va interagir avec le modèle. La photographie est par essence un médium qui fixe, qui immobilise. Il est donc intéressant de la mettre en regard avec une pratique du déplacement dans une société qui est dans une mobilité constante. Pour moi, la marche est le moyen de la découverte qui va me permettre de créer. C'est un état qui va créer une relation avec notre corps qui se met en mouvement, « La marche est le propre de l'homme ; son mode opératoire devient automatique pour l'humain qui n'a plus à penser à ses gestes ¹ ». Elle me permet de penser, de découvrir, d'évoluer à mon propre rythme. La marche est lente par nature, elle permet de prendre le temps de s'approprier le paysage. En tant qu'activité culturelle elle est apparue en Europe au XVIII^e siècle ². Contrairement à d'autres modes de transports motorisés elle laisse plus de place à l'imagination, on est maître de ses déplacements.

La démarche de la flânerie a été initiée à l'origine par Charles Baudelaire, dans les passages parisiens. On peut aussi évoquer le hasard objectif de André Breton, chef de file du surréalisme. Il le définit par « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain [...] il arrive cependant que la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables ³ ». Il y a donc dans cette définition une sorte de nécessité de la rencontre entre l'humain et le monde qui l'entoure. Pour les surréalistes, les villes seront les lieux parfaits pour que ce hasard objectif ait lieu. Mais le flâneur se plaçait à cette époque en opposition avec la société consumériste où tout évolue à toute allure, où tout se modernise. Pour de nombreux photographes la photographie est liée à la déambulation. On peut citer Brassai et ses déambulations nocturnes, ou encore des photographes de rue tel que Robert Doisneau qui marchent à la recherche d'un petit événement qui leur donnera une image marquante. C'est donc à eux d'être présent au bon moment. Je ne me situe pas dans cette pratique là, même si certaines de mes images peuvent se rapprocher de la photographie de rue de part mes cadrages. Je ne cherche pas l'événement, je cherche le lieu qui va me permettre de créer une rencontre. Le moment est donc en quelques sortes provoqué, construit. Et cela passe par la déambulation dans la ville. Ma ville qui devient mon terrain de création.

Une ville recèle de nombreux secrets, pour les découvrir il faut marcher, chercher, discuter avec

¹ Soichet Hortense, *Photographie & mobilité, Pratiques artistiques contemporaines en déplacement*, Paris, L'Harmattan, 2013 p.43

² *Ibidem*, p.15

³ Krauss Rosalind, Livingston Jane, Ades Dawn, *Explosante – Fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 1985, p.20

ses habitants. « La grande merveille est évidemment de découvrir quelque chose là où l'on ne s'attend à rien. C'est ce que Horace Walpole nommait la « sagacité accidentelle » (accidental sagacity) popularisé sous le terme de sérendipité [...] ¹ » La rencontre avec un lieu se produit parfois par hasard, lorsque je marche avec un but autre que de réaliser une photographie. Ce sont des découvertes inattendues et ce sont souvent les plus intéressantes. Il y a aussi parfois des lieux qui le jour n'ont rien de spécifique et qui une fois la nuit tombée, se révèlent sous un autre angle. Cela peut être grâce à la lumière d'un lampadaire qui va créer des ombres graphiquement intéressantes. Ou simplement une entrée de garage qui de simple allée en béton le jour va se transformer en un chemin sombre et inquiétant. Mais j'ai déjà évoqué ce changement qu'opère la nuit sur le paysage urbain, intéressons nous plutôt à la façon dont on évolue dans celui-ci en amont de la prise de la photographie en elle-même.

Peut-être peut-on se poser la question de pourquoi ne pas déambuler directement avec son appareil photographique ? Il est vrai que je pourrais réaliser des photographies des lieux tels que je les découvre, sans la présence d'un modèle. Et par la suite y revenir et réaliser une autre série. Mais à ce moment là le lieu serait à mon sens trop familier. J'aime la découverte furtive d'un hall d'immeuble et le fait d'y revenir un, deux, voir trois jours plus tard en étant accompagnée et d'y réaliser des photographies sans forcément me rappeler précisément de ce qui m'avait plu au premier abord. Ainsi je découvre d'autres détails que je n'avais peut être perçu qu'inconsciemment.

Un paysage urbain évolue, il mute constamment, d'un jour à l'autre des détails apparaissent et d'autres disparaissent. Quelques fenêtres d'un immeubles peuvent être éclairées et créer une présence humaine, un plot de chantier renversé peut contribuer à donner une certaine ambiance à une scène. Je ne vais pas énumérer toutes les possibilités mais il existe de nombreux micro-événements possibles. L'environnement urbain est complexe, fait de multiples détails. Marcher induit un mouvement et ne permet pas de tout percevoir. Mais voir est indispensable à la marche, cela permet d'avancer. « La vue conduit aussi les pas en fonction de l'opacité du sol, la marche répondant alors à l'idée de conscience de la relation entre corps et sol ² ». La marche associée à la vision permet de faire l'expérience de l'espace, de l'éprouver. « Au XVIIe siècle, Descartes considère la marche comme étant une image assez fidèle de ce que représente l'activité de penser. Elle est le symbole d'une méthode, c'est à dire de la ligne directrice fixée ³ ». La marche est ce qui me permet de construire mes images, de les réfléchir à travers mes déplacements dans la ville. En observant ce qui m'entoure, des images me viennent à l'esprit, des scénarios se mettent en place. Pour reprendre

¹ Claass Arnaud, *La considération photographique, Notes 2012-2016, Paris, Filigranes Éditions, 2017, p.40*

² Soichet Hortense, *Photographie & mobilité, Pratiques artistiques contemporaines en déplacement, op.cit.; p.50*

³ *Ibidem, p.15*

les mots de Descartes, elle est pour moi une méthode amenant à la création. Dans mon travail la marche n'est donc pas la finalité de l'œuvre mais un moyen de la réfléchir, de la créer, de l'amener à exister par l'appareil photographique qui est donc ici comme mon œil.

La déambulation est une pratique qui me permet de découvrir de nouveaux lieux. Mes photographies sont réalisées à l'arrêt, l'acte photographique ne se produit pas durant le moment de la marche mais après. Mais il faut souligner qu'elle est aussi quelques fois présente en tant que telle dans mes images, on peut parfois observer un piéton, un marcheur. Mais au delà de la figure du marcheur, ce que je veux montrer c'est la figure du piéton, de l'habitant, de celui qui vit la ville, qui l'éprouve au quotidien.

Il y a une double pratique, celle du mouvement et celle de la prise de vue. « [...] avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être ¹ ». Il y a une perception de l'environnement et ensuite son enregistrement. Le déplacement n'étant qu'un moyen, mes photos viennent ensuite témoigner d'un cheminement photographique, en mettant en scène une autre figure que la mienne. Dans un certains sens je retranscris mon expérience à travers une autre personne.

Il est aussi intéressant de se poser la question de comment retransmettre l'expérience du déplacement au travers d'images fixes, comment la faire revivre au spectateur. « Le terme

« déplacement » est à entendre comme franchissement physique d'une distance spatiale ² ». Restituer l'expérience du mouvement peut se faire de plusieurs façons. Par exemple, l'acte de projeter les



Yang Yong, Shenzhen, (The end of the road), 2010

photographies, en créant un diaporama peut être un moyen de faire voir au mieux le parcours photographique. Ou encore dans un livre, l'acte de tourner les pages se rapproche du défilement des images. La plupart de mes photographies fonctionnant par séries, on comprend la déambulation par la narration. C'est à dire que l'on retrouve dans chaque photographie le même personnage, souvent de dos. On comprend que les scènes se passent au même instant, la seule chose qui change étant le paysage.

La ville est un champ d'investigation visuel, il faut l'arpenter, la vivre. En choisissant de photographier la ville, c'est aussi ses évolutions que l'on immortalise. Le photographe Chinois Yang Yong l'a bien compris et a choisi comme terrain de jeu Shenzhen et sa jeune population, qui évolue en même temps que cette ville en mutation. Elle a effectivement connu un développement très rapide, dû à son

¹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, op.cit.; p.9

² Soichet Hortense, *Photographie & mobilité, Pratiques artistiques contemporaines en déplacement*, op.cit.; p.7

emplacement privilégié en bordure de Hong Kong et à son statut de « zone économique spéciale ». Étant à l'origine un simple village de pêcheurs, elle est devenue une ville prospère et moderne. Grattes ciel et boutiques se succèdent mais donnent à cette ville une sensation de vide et d'artifices dû au fait qu'elle s'est développée très vite et en faisant peu de cas de l'histoire et de la géographie de son environnement. Le critique d'art chinois Hou Hanru explique que ses habitants venant pour la plupart de zones rurales sont devenus des « nouveaux riches » et jouissent d'une vie moderne et confortable. « However, inevitably, there is a kind of melancholic feeling of being lost behind their young faces. Their souls are essentially empty. The reason for them to settle in this immense and anonymous city is simply because of the need of business, namely to enrich themselves ¹ ». Il y a donc un contrepoids à ce confort qui se traduit par la recherche d'une échappatoire « To hide away such an anxiety, they constantly disguise themselves in another, borrowed, identity – cool and distant, making fun but never take it seriously, a kind of volunteered mimics of the fictive figures from Hollywood or Hong Kong films ...² » Yang Yong saisi cette jeunesse entre réalité et mise en scène et donne à voir ses errances et son désœuvrement.

Dans des rues, des lieux déserts, intérieurs et extérieurs, des jeunes filles prennent la pose dans des ambiances cinématographiques dont les lumières rappellent les films de Wong Kar Wai. On sent dans ces images l'animation lointaine de la ville, mais ce qu'il en ressort c'est une profonde solitude de ces protagonistes évoluant dans un quotidien dénué de rêveries. Bien habillées, parfaitement maquillées, ces jeunes fille tranchent avec les décors urbains et les ambiances crépusculaires. Derrière ce maquillage, se reflètent l'artificialité de leur ville et de leurs vies.



Errance #2, 2017

¹ Hanru Hou, « Am i Myself ? Yang Yong's work, 2005. Disponible sur <https://docs.wixstatic.com/ugd/d6280e_fd91aa9028e-6482d9f071e91b1f05a9a.pdf> [consultation le 5 avril 2018] . L'unique raison pour laquelle ils s'installent dans cette ville immense et anonyme est simplement les affaires, c'est à dire pour s'enrichir.

² Ibidem. Pour cacher toute leurs anxiété, ils se cachent continuellement derrière un rôle. – En étant cool, distant, se moquant de tout sans rien prendre au sérieux, ils ont un comportement qui semble être emprunté tout droit à des personnages de films Hollywoodiens, Hong-Kongais ...

c) *Une expérience de la ville*

Nous avons évoqué la banlieue mais pas la ville en tant que telle, en tant qu'entité mouvante, vivante. Une ville est un lieu de vie, un lieu grouillant de détails, un lieu à multiples facettes où se côtoient le vivant et l'inanimé. Photographier la ville c'est photographier le lieu de vie de la collectivité et c'est aussi l'analyser.

La ville est formée de pièces, de morceaux il y a son centre, sa périphérie et entre les deux différents quartiers qui ont chacun une vie, une identité propre. L'ensemble est lié par les rues qui forment un réseau, parfois un labyrinthe lorsque on les connaît mal. On peut se figurer la ville comme un être vivant, mouvant, tel une bête dotée de membres qui se développeraient et changeraient à l'infini. Mais c'est l'humain qui fait la ville avant tout, qui la donne à voir, qui la construit. On retrouve d'ailleurs plusieurs qualificatifs en rapport avec le vivant pour évoquer une ville. On peut parler de « ville morte » pour une ville désertée, boudée par la population, ou de « ville dynamique », pour une ville en plein essor.

Plus de 48,8 millions de personnes soit les trois quarts de la population française habitent en ville (données de 2012 de l'INSEE). La ville anonymise, engloutie l'individualité. Dans mon travail j'aborde la ville par rapport au citadin, à celui qui l'habite. Dans nos actions quotidiennes on traverse la ville, que cela soit pour aller rendre visite à des amis, faire ses courses, ou pour une simple promenade. Elle est notre territoire, le lieu de nos interactions sociales. Les rues sont pleines de surprises, donnent lieu à des rencontres, des événements. « La ville, théâtre d'interactions fugaces, de constellations toujours renouvelées, est en mouvement incessant : le paysage urbain est donc éphémère, en transit. Par ailleurs, la ville est toujours en travaux¹ ». La ville évolue constamment, les bâtiments peuvent être rénovés, réhabilités, certains disparaissent, d'autres apparaissent, les commerces changent d'activité. Cette idée de ville en travaux nous met face à une image de la ville comme quelque chose qui ne serait jamais achevé, qui n'atteindra jamais sa forme finale. C'est pour cela qu'il est intéressant de revenir des années après sur des lieux précédemment visités et même photographiés.

Ainsi on évalue les transformations qui sont parfois très rapides. « Le changement constant efface le souvenir² ». Dans des lieux qui évoluent chaque jour, photographier permet aussi de se rappeler. Ces changements sont aussi parfois infimes et dans les lieux familiers que l'on voit chaque jour, on ne les remarque pas immédiatement. Il faut prendre de la distance, avoir un regard neuf. C'est

¹ Agard Olivier, *Kracauer, Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010, p.146

² *Ibidem*, p.27

ainsi par exemple qu'après être rentrée chez moi au bout d'un an de voyage, quelle n'a pas été ma surprise de constater de multiples changements dans mon quartier ! Il faut alors le réapprovoiser, le redécouvrir, y créer de nouveaux souvenirs.

Une ville est faite de symboles, de logos, de panneaux de signalisation qui nous guident. Certaines ont leur image symbolisée par des monuments emblématiques, comme la Tour Eiffel pour Paris ou encore le *Sydney Opera House* pour Sydney. La ville de par sa diversité est donc un champ d'expérimentation très vaste et un sujet inépuisable d'inspiration. Elle est faite de géométrie et d'éléments mouvants, piétons, automobiles... C'est le rapport entre ces différents éléments qui la fait vivre. Ces rapports vont aussi contribuer à son ambiance, une ville peut être animée si elle abrite de nombreux restaurants et lieux ouverts la nuit ou si elle est étudiante par exemple. Au contraire une banlieue pavillonnaire habitée par des familles sera plus calme. Cela aura une incidence directe sur l'ambiance.

Lorsqu'une ville est inconnue elle s'aborde grâce au plan, au réseau de transport et se découvre avec le temps et au hasard des pas. Elle se découvre aussi par ses odeurs, celle d'un marché aux plantes, d'un marché aux animaux, mais aussi par son ambiance, ses couleurs. Nous pouvons prendre comme exemple Paris et sa banlieue dont les immeubles et les maisons majoritairement gris se voit parfois égayés de quelques touches de couleurs. Elles enrichissent l'environnement, apportent du dynamisme et du rythme.



Sans titre, 2018

La couleur fait partie de notre quotidien et en photographie elle est un élément à considérer. Il faut savoir que la couleur est une image de synthèse construite par notre cerveau, elle n'existe pas en tant que telle¹. Lorsqu'une radiation lumineuse atteint les photorécepteurs situés dans notre rétine cela produit des réactions biochimiques qui elles mêmes créent des impulsions électriques. Elles sont ensuite transmises à notre cerveau qui transforme cette information en couleur. Les couleurs sont divisées entre les couleurs chaudes (jaunes, oranges, rouges) et les couleurs froides (violets, verts, bleus). Mises côte à côte elle créent des contrastes, ou des harmonies. Il faut aussi noter qu'il y a plusieurs associations de couleurs qui fonctionnent ; sur une image cela apporte de la force visuellement. Par exemple le bleu crée de très beaux contrastes avec les teintes ocres ou encore le rouge et le vert qui sont des couleurs complémentaires². En observant la photo précédente, notre œil est immédiatement attiré par le contraste entre la couleur du mur et des vêtements et ce contraste est souligné par la neutralité du gris du sol. Il faut savoir que notre cerveau a tendance à exagérer les différences de couleurs, l'environnement dans lequel on les perçoit à une incidence sur leurs teintes. Lorsque la luminosité est faible notre pupille se dilate, et lorsqu'elle est plus forte, elle se rétracte. Ainsi, une même couleur est perçue plus foncée lorsqu'elle est sur un fond clair que sur un fond sombre. La luminosité de la scène est donc un critère aussi important étant donné qu'une couleur ne se définit pas qu'exclusivement par sa teinte. Selon les autres couleurs environnantes, une même couleur peut aussi paraître plus ou moins fade. Par exemple, si une même couleur est entourée de couleurs vives ou au contraire de couleurs pâles, elle sera perçue de façon plus fade dans le premier cas que dans le deuxième. Une couleur se définit donc aussi par sa saturation, c'est à dire sa vivacité. Ce sont des détails très importants en photographie, les harmonies colorés, les contrastes, peuvent faire la force d'une image. Passé en noir et blanc, la photographie précédente aurait beaucoup moins d'impact.

Une photographie peut aussi n'avoir qu'une seule couleur dominante. On dit alors d'elle que c'est une image monochrome, ce qui n'induit pas forcément qu'elle soit en noir et blanc. Par exemple, on observe dans la photographie ci-dessus des teintes jaunes-orangées en grande



Rut Blees Luxemburg, *London Dust*, 2013, 1200x907cm

¹ Hornung David, *La couleur*, Paris, Eyrolles, 2011, p.8

² Lorsque l'on mélange deux couleurs complémentaires, elles s'annulent pour former un gris.

majorité. Cela est dû au fait qu'elle a été prise de nuit et que la seule source de lumière provient des éclairages artificiels qui produisent une lumière spécifique comme nous l'avons vu précédemment. On remarque que la clarté n'est pas la même selon les zones de l'image cela crée donc un camaïeu qui donne cette ambiance singulière à la scène. Cette ambiance peut rappeler les photographies de Rut Blees Luxemburg qui ont pour sujet la ville de Londres. Celle-ci est photographiée sous plusieurs angles, dans ses moindres recoins. On ressent une tension dans ses images, le long temps d'exposition gomme certains détails, étire les présences humaines. Cela donne à la ville un côté vide, abandonné de ville fantôme. Le temps semble y être suspendu. Les lumières des bâtiments sont allumées, les rues sont illuminées, mais l'humain n'est présent qu'au travers de vagues silhouettes. On y découvre la ville d'une façon intime, de part la variété des cadrages et des sujets. Les couleurs sont très proches d'une image à l'autre. Ainsi cela crée comme un puzzle que notre œil essaye de reconstituer pour avoir une vision d'ensemble de la ville.



Sans titre, 2018

« Couleurs de Paris.
Couleurs des Tuileries, de l'île Saint-Louis
et du quai de la Mégisserie:
gris tourterelle et gris de souris.
Couleurs du canal Saint-Martin:
bleu d'outremer, d'outre-terre et du beau Danube bleu
quand le Danube est bleu.
Couleurs de la gare Saint-Lazare à dix-huit heures un
quart: gris acier, bleu de chauffe et noir de fumée.
Couleurs des quatre saisons de la rue Mouffetard à midi:
rouge cerise, jaune citron, orange orange, vert pomme
et rose radis.
Couleurs de Paris.
Les toits de l'Opéra sont verts, le Moulin-Rouge est
rouge et Notre-Dame est grise et le Sacré-Cœur blanc.
Mais le Parisien ne voit plus ces couleurs, il est tout
le temps dedans.

Jacques Prévert¹



Sans titre, 2018

¹ Jacques Prévert, *Couleurs de Paris*, cité dans Ferras Robert, *Ville paraître être à part*, Montpellier, Géographiques Reclus, 1990, p.107

3) Quotidien, entre ennui et solitude

a) Qu'est ce que le quotidien

Le mot quotidien provient du latin *quotidie* qui signifie chaque jour. Le quotidien c'est donc ce qui se reproduit tout les jours, c'est à dire l'ensemble des faits, des actions, des gestes, les plus ordinaires qui soient, que l'on réalise en une journée. Bien entendu, certains sont plus importants que d'autres, comme les gestes vitaux (boire, manger) ; d'autres se rapportent à des distractions (lire, se promener). C'est dans le quotidien que l'être humain grandit, apprend, se réalise. Pourtant il est souvent difficile de rendre compte, de donner à voir celui-ci. En effet certaines actions sont tellement banales, à quoi bon les raconter ? D'une journée il ne peut rester que quelques sensations, l'impression d'avoir passer une « bonne » ou une « mauvaise » journée. Mais si l'on s'y intéresse un peu plus en profondeur, on peut en faire ressortir une certaine poésie. « Il existe dans le sens où G.Bachelard emploie ce terme, une « poétique » du quotidien qui bien qu'elle ne soit pas reconnue, officielle, canonisée, n'en reste pas moins génératrice de socialité. Elle est constituée de minuscules attitudes de tous les jours trajets, discussions, bricolages, cuisine, promenades, recherches vestimentaires, attitudes par lesquelles un groupe d'individus se reconnaît comme tel ¹ ». Le quotidien est quelque chose qui se vit, qui s'éprouve, on peut donc tenter de le mettre en scène et de valoriser les micros actions qui le constituent, qui en font son essence.

Le quotidien permet à un individu d'exister, de se reconnaître en tant qu'être humain, car nous le partageons tous même si il peut différer selon le type de vie qu'une personne mène. Ce sont ces faits, ces gestes que je met en scène, que je reproduis afin d'y apporter un regard différent. Tout comme le cinéma, la photographie permet d'éclairer d'un jour nouveau la banalité du quotidien. En faisant le choix d'un bon angle de vue, d'une lumière avantageuse, les gestes les plus communs prennent un intérêt nouveau.

Malgré le fait que certains actes soient très banals ; prenons comme exemple une promenade au bord d'un lac, ou encore aller au restaurant, on y trouve tout de même du plaisir et ils influent sur notre quotidien.

Il y a aussi une contradiction qui existe dans la réalité du quotidien du fait que celui-ci est composé de choses attendues, mais qu'il laisse aussi une place à l'inattendu. De ce fait on peut séparer la vie ordinaire qui rassemble tout ce que l'on a l'habitude de vivre et le quotidien qui lui est ouvert

¹ Maffesoli Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, op.cit, p.13

à des évènements, des changements, des expériences. Le quotidien, peut à tout moment basculer, sortir de l'ordinaire pour devenir extraordinaire. Mon travail photographique est essentiellement centré sur les actions les plus banales que l'on peut effectuer chaque jour, tels que cuisiner, dormir, faire le ménage, des actions qui se répètent mais qui sont éphémères. On les réalise sans réfléchir, par automatisme. En les photographiant elles deviennent visibles et perdurent. En les mettant en scène, elles se transforment en récits de la vie quotidienne, en témoignages de notre époque, elles perdent leur côté anecdotique. Dans un monde en évolution constante, donner à voir le quotidien c'est documenter des modes de vies, des habitudes, c'est rendre compte d'une façon de vivre car le quotidien est ancré dans le présent.

La photographe Veronique Ellena a réalisé des séries de photographies mettant en scène des personnages dans des actions du quotidien. Les dimanches et Les grands moments de la vie sont particulièrement intéressantes car on y voit des scènes dans lesquelles n'importe qui peut se retrouver. La première décrit plusieurs façons de s'occuper un dimanche, on y voit des activités telles que faire du sport, se promener, faire de la musique. La seconde montre des petits moments qui rythment la



Véronique Ellena, *Les grands moments de la vie*, 1997

vie de tout un chacun.

Ses photographies sont réalisées avec une chambre (appareil photo grand format), ce qui induit un long temps de poses, d'où peut être l'attitude des modèles qui semblent tous très concentrés, plongés dans leurs pensées. Les prises de vue sont frontales, elles ne s'embarrassent pas de détails inutiles.

On retrouve dans ces images le côté narratif que j'ai évoqué, chacune d'elle raconte une micro histoire. Les modèles jouent leur propre rôle, ils prennent des poses, font des actions qu'ils réalisent réellement dans la vie de tous les jours. Veronique Ellena s'inspire donc directement du quotidien de ses modèles pour créer ces petites mises en scène. L'image que l'on renvoie aux autres est composée de nos actions quotidiennes, de notre comportement et de la façon dont l'on peut se mettre en scène en donnant à voir le quotidien on lève le voile de l'intimité. « L'apparence, sous toutes ses formes, est le fondement de multiples situations et actes sociaux. De l'habillement à l'habitation, en passant par la rencontre, sans oublier le fantastique de tous les jours, le présent met en scène, se joue, s'illusionne sous des masques divers



L'ennui #1, 2018



L'ennui #2, 2018

et bigarrés¹ ».

La façon dont l'on se montre aux autres est donc entièrement liée à de nombreux actes du quotidien, à la manière que l'on a de se comporter en société. Montrer ce qu'il se passe « en coulisse » lorsque l'on est seul avec soit même c'est donc mettre à jour une autre facette de l'individu. Cela se rapporte aux notions d'être et de paraître. On peut voir l'être comme ce qui est authentique et le paraître comme la dissimulation de ce que l'on est réellement afin d'être moins exposé à la société, d'être moins vulnérable. Le paraître est présent dans chacune de nos actions.

« Le fictif se retrouve dans toutes les attitudes de la vie sociale² ».

Montrer le quotidien c'est donc aussi montrer l'intimité et le lieu de l'intimité c'est l'habitat. C'est un lieu rattaché à notre histoire, à notre passé, on a souvent un rapport affectif à celui-ci. Mais j'ai déjà évoqué ces notions de lieux de vie, de lieux intérieurs. Il peut être donc intéressant d'évoquer le quotidien par rapport à la ville, à la cité. Car c'est aussi elle qui est le lieu de la plupart de nos interactions, elle est le théâtre de nos vies, de nos peurs, de nos passions, de nos haines. Elle nous permet aussi de nous lier à la société. La vie quotidienne est fondée sur le collectif, sur les interactions sociales. Que ce soit le sport ou des événements ponctuels tels que les anniversaires, les dîners de famille ; ces échanges permettent à des individus de partager les mêmes émotions et ainsi de faire parti d'un tout. J'ai évoqué la marche comme faisant parti de mon processus de création mais il y a aussi l'observation de mon environnement, de mon quotidien qui n'est pas à négliger. C'est à travers mon vécu de tous les jours que me viennent mes idées. C'est en observant les gens qui m'entourent, que des images me viennent en tête. Dans un sens je fais partie du quotidien que je photographie.

Dans cette continuité il est intéressant d'évoquer le quotidien dans un rapport avec le temps. La vie quotidienne est liée à une temporalité de la répétition. « Il est certain, et ce fait a été souvent souligné, que par opposition à un temps linéaire et progressif qui devient rapidement homogène et extérieur, le temps vécu socialement et individuellement est celui de la répétition, de la

circularité³ ». Cela est ancré en nous, l'être humain a besoin de repères, de choses qu'il connaît. Vivre dans l'instabilité et l'inattendu chaque jour plairait à mon sens à peu de gens.

Cette temporalité est aussi liée à la rapidité de nos vies, de nos actions. Dans une société où la consommation rapide est promue, l'instant vécu est-il vraiment apprécié à sa juste valeur ? L'existence humaine est habitée par sa finitude, elle est fragile et notre société appelle l'être humain à vivre de plus en plus rapidement, pleinement. À l'opposé de cette idée d'une vie réussie car remplie d'actions, je donne à voir des scènes lentes, sans événements. Après tout profiter de sa vie en ralentissant et

¹ Maffesoli Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, op.cit.; p.25

² Ibidem, p.145

³ Ibidem, p.35

en prenant le temps de savourer chaque fait et geste ne serait-il pas plus intéressant ? Prendre ces photographies est donc peut être pour moi un moyen de ralentir le temps, de conserver ces bribes d'événements auxquelles peu de gens portent attention. En recréant des scènes qui m'entourent, ou en inventant des petits événements qui auraient pu avoir lieu et en les fixant sur un support, je leur donne une vie propre ainsi qu'une importance qu'ils n'avaient pas auparavant.

b) La mélancolie

Nous avons tenté de donner une idée de ce qu'est le quotidien, de ce qui le constitue. Il est ainsi intimement lié à notre vie, à notre recherche du bonheur qui se construit au travers de celui-ci. Mais on remarque que dans mes images il n'y a point de sourires, de gestes de joies. Les visages sont fermés, les personnages seuls. Ils semblent absorbés par ce qu'ils font, perdus dans leurs pensées. Il y a un vide qui se ressent qui peut être associé à la mélancolie. Mais à quoi est-ce dû ? La mélancolie peut être déclenchée par la conscience de sa propre mort et du temps qu'il nous reste à vivre. La mélancolie se traduit par un sentiment de perte, de nostalgie, dont on ne connaît pas l'objet. Pour Siegfried Kracauer, la mélancolie est un trait fondamental de la mentalité citadine¹.

Il est vrai que la ville malgré son effervescence peut être source d'isolement, il y a un paradoxe dans la solitude urbaine. Comment se sentir seul lorsque tant d'autres personnes nous entourent ? Cela peut être du au trop pleins d'événements, d'actions, à la vie qui se vit beaucoup plus vite. La mélancolie peut aussi être causée par la ville en elle même, par son paysage et le vide qu'il génère. « Les rues sont des trouées sans fin² ». Il n'y a pas que les rues mais aussi ces grands espaces bétonnés de banlieues, parkings, cités remplies d'immeubles séparés par du vide. La ville perd ici tout son intérêt premier, elle devient source de désespoir.

On retrouve cette mélancolie dans certaines de mes images. Les visages des modèles sont perdus, la mélancolie est une dégradation du soi, la perte du « Moi ». Il n'y a plus de vitalité ni d'enthousiasme. L'état mélancolique est une forme de désespoir, c'est la perte de l'envie d'avancer. C'est donc le désinvestissement de la vie même. Mes modèles sont souvent dans l'action mais une action sans but précis, lente qu'ils effectuent sans sentiments. Ils donnent souvent l'impression de mener un dialogue sourd, muet avec eux-mêmes, ils tiennent un discours interne. C'est le soliloque de la mélancolie, c'est à dire un être qui dialogue avec l'absent. Il y a une perte d'intérêt pour le monde extérieur. Mes personnages sont absorbés dans leur activité ou leur non action. Ils semblent perméables au monde extérieur.

¹ Kracauer Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 1995, p.144

² Agard Olivier, *Kracauer, Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010, p.147

Philip-Lorca diCorsia, *East of Eden*, 2011

Le travail du photographe Philip-Lorca diCorsia donne à voir des personnages dans un état mélancolique, qui prends corps dans différentes atmosphères. Nous allons analyser la photographie ci-dessous un peu plus en profondeur afin de comprendre comment elle montre une vision spécifique de l'être humain replié sur son moi intérieur. Tout d'abord, le titre, *East of Eden* est une allusion à la

fuite de Caïn (un personnage de la Bible et du Coran) après le meurtre de son frère Abel. Mais c'est aussi une référence au livre du même nom, de John Steinbeck, un écrivain américain. Dans cet ouvrage il nous parle de l'individualisme et d'une société qui écrase ce que l'individu a d'unique et personnel. L'image est découpée, elle se lit de gauche à droite. Nous avons tout d'abord ces rideaux qui encadrent la scène et offrent cette femme en spectacle. Ils nous laissent aussi apercevoir un port que l'on peut voir comme une référence à la société. On remarque qu'il y a le reflet de la femme sur la vitre, elle se contemple et regarde ce double d'elle-même. Cela nous fait tout de suite penser au mythe de Narcisse, un jeune homme d'une grande beauté qui tombe amoureux de son propre reflet dans lequel il pense reconnaître le visage de sa sœur jumelle disparue. Il ressent alors une grande douleur et reste figé dans cet amour impossible. On dit que le désespoir de Narcisse serait éternel cela évoque le désenchantement du monde, un monde sombre, de désespoir et de solitude. Lorsque l'on reste tourné sur soi-même on est alors coupé de l'extérieur, l'amour de soi enlève tout intérêt à ce qui est autre. Sur la photographie, cette femme est prisonnière de son reflet, prisonnière d'un monde qui n'est pas le bon. Elle nous renvoie aussi à nous-même. En effet le reflet semble nous fixer, nous juger. Enfin on aperçoit au loin au travers de la fenêtre la ville, qui ressemble à un amas de masses de béton. Elle entre en écho avec l'image de la tornade dans la télévision qui apparaît comme une menace, un mauvais présage. Il y a quelque chose de très théâtral, de dramatique dans cette photographie. Elle nous rappelle notre condition d'humain.

« La mélancolie, la morosité [...] est la conséquence de la tension qui existe entre la conscience de la limite et le vouloir-vivre irrépressible dont est constitué le social ¹ ». Michel Maffesoli avance ici l'idée d'une volonté de vivre. On a parfois la sensation dans la présence et l'action de mes

¹ Maffesoli Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, op.cit.; p.123

personnages qu'ils se poussent à faire ces gestes, qu'ils se forcent à être dans ce quotidien. On ressent une certaine pesanteur dans leurs actes. L'écrivain Italo Calvino évoque cette notion de pesanteur qui serait liée à un monde lourd et mélancolique «[...] comme si personne n'avait pu échapper à l'impitoyable regard de Méduse ¹».



L'ascenseur, 2018

c) *L'ennui*

Mes photographies donnent à voir un quotidien dans ce qu'il a de redondant, d'ennuyeux. Il est intéressant d'évoquer l'ennui étant donné que celui-ci peut mener à l'état mélancolique que nous venons d'évoquer.

L'ennui est un phénomène typique de la modernité, on suppose qu'auparavant seuls les gens aisés pouvaient se le permettre. « L'ennui est le privilège de l'homme moderne ² ». Mais l'ennui n'est pas perçu comme quelque chose de positif dans notre société, on cherche toujours à « tromper

l'ennui ». Mais qu'est ce que l'ennui ? Où trouve-t-il sa source ? C'est une question épineuse, on n'identifie pas forcément de causes ou de raisons à l'ennui, il n'est pas forcément lié à l'inactivité. L'ennui est quelque chose qui se vit, il n'est pas spécifique à certaines personnes. Tout un chacun peut en faire l'expérience. Il nous touche tous de façon différente et il n'est en général que passager. Il est propre à l'homme et peut être relié au fait d'avoir conscience du temps. En effet, s'ennuyer peut

¹ Calvino Italo, *Leçons Américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989, p.14

² Lars Fr.H Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, Paris, Fayard, 2003, p.30

être associé au fait de trouver le temps long, d'avoir le sentiment qu'un moment n'en finit pas. Il est intéressant de noter qu'en allemand, ennui se traduit par *Langeweile*, ce qui signifie littéralement un long moment. L'ennui est donc lié à la façon de faire passer le temps. Au lieu d'être quelque chose d'inconscient ce dernier devient consistant. On a la sensation qu'il s'étire, qu'il s'écoule d'une autre manière alors qu'il reste toujours le même. C'est notre perception qui change. « La vacuité du temps dans l'ennui n'est pas un vide d'action, car il se passe toujours quelque chose en cet instant, même si il s'agit juste d'attendre que la peinture sèche sur le mur. La vacuité du temps est une vacuité du sens ¹ ». Notre perception du temps est donc modifiée par le fait que l'on ne trouve pas d'intérêt à ce qui se produit, à ce que l'on est en train de faire. L'ennui enlève son attraction aux choses. Milan Kundera distingue trois catégories dans l'ennui². Il y a l'ennui passif, qui est relié au manque d'intérêt, l'ennui actif, lorsque l'on s'ennuie alors que l'on est en activité et l'ennui en révolte, lorsque les jeunes se rebellent, cassent des vitrines, brûlent des voitures. On peut ajouter d'autres types d'ennuis, par exemple l'ennui dû à la répétition d'une même tâche que l'on pourrait lier à des actions du quotidien, faire le ménage, la vaisselle. Ou encore l'ennui lié à une situation d'attente, à la gare ou l'aéroport. Mais il faut souligner qu'il y a des ennuis plus profonds, certains sont durables, d'autres juste passagers ou faciles à défier. Pour cela il suffit de trouver une activité « digne » d'intérêt pour le tenir à l'écart. Mais l'ennui est aussi la porte ouverte à des activités futiles, qui se trouvent décuplées grâce aux nouvelles technologies. On peut aussi trouver sa vie ennuyeuse en voyant celle des autres sur les réseaux sociaux.

Mais l'ennui peut être aussi perçu d'une façon positive comme un moment de relâchement, de détente de l'esprit. Cela peut être un moyen d'échapper à l'effervescence du monde. L'ennui peut donc se rapporter à la solitude d'une manière positive mais aussi négative. On a une plus grande propension à l'ennui lorsqu'on est seul. Mais tout comme l'ennui l'expérience de la solitude n'est pas forcément négative Elle peut être dans certains cas liée à un sentiment d'isolement, d'abandon. Mais être seul permet aussi de se recentrer sur soi.

¹ Lars Fr.H Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, op.cit.; p.43

² Ibidem.; p.56

TROISIÈME PARTIE

La mise en scène du réel

III

La mise en scène du réel

1) La frontière entre le réel et la fiction

a) *L'illusion du réel, des situations mises en scène, rejouer le quotidien*

J'ai évoqué précédemment quelques étapes qui m'amenaient à la création d'une image. Le fait de déambuler dans la rue ou tout simplement d'observer ce qui m'entoure, ce qui constitue mon quotidien. Mes photographies peuvent sembler avoir été réalisées dans l'instant du fait que les moments qu'elles donnent à voir sont parfaitement vraisemblables. Mais ma démarche n'est pas d'enregistrer des moments sur le vif mais plutôt de les recréer de toutes pièces.

On ne peut pas forcément voir la différence entre une image prise sur le vif et une image mise en scène. Certains indices peuvent induire en erreur, le photographe peut mentir, la photo elle-même peut mentir. Certaines photographies sont posées, d'autres non. Mes photographies sont prises de manière assez spontanée mais elles restent pensées et réfléchies. Elles sont le fruit de la rémanence d'images passées, de scènes vues. J'ai vécu telle ou telle scène, pourquoi ne pas la reconstituer ? Il y a quelque chose du jeu et de la théâtralité dans la manière dont je met en scène une image qui a ou aurait pu exister.

Mais qu'est-ce qu'une mise en scène en photographie ? On peut la définir par le fait d'organiser un espace avec un décor, un ou des acteurs, des objets, dans le but de réaliser une prise de vue. Il existe plusieurs types de mises en scènes en photographie : la photo de mode, la photo de publicité. Ma pratique de la mise en scène se situe plutôt dans ce que Arnaud Claass appelle la « fiction documentaire ». Il y a l'idée de transformer des scènes du quotidien en histoires, en fictions. Ces images « [...] mettent en comparaison, de manière compulsive, le vrai, le faux et ce faux vertueux qu'est le vrai transfiguré dans la mise en scène¹ ». Il y a l'idée de partir d'une base qui est réelle pour créer une mise en scène, il y a un remaniement du réel. Il ne s'agit plus d'enregistrer le moment d'une rencontre entre le photographe et le sujet, il s'agit de le créer de toutes pièces.

Sarah Jones est une photographe qui réalise des photographies grands formats en couleurs. Nous allons nous intéresser plus spécifiquement à sa série mettant en scènes des adolescentes prenant la pose dans des moments du quotidien. On y voit de nombreux éléments que j'ai évoqué tels que l'ennui, la mélancolie. Ses photographies sont par ailleurs des images fabriquées de toutes pièces.

Les scènes se passent dans les maisons respectives des modèles, en Angleterre.

¹ Claass Arnaud, *La considération photographique, Notes 2012-2016, op.cit, p.77*



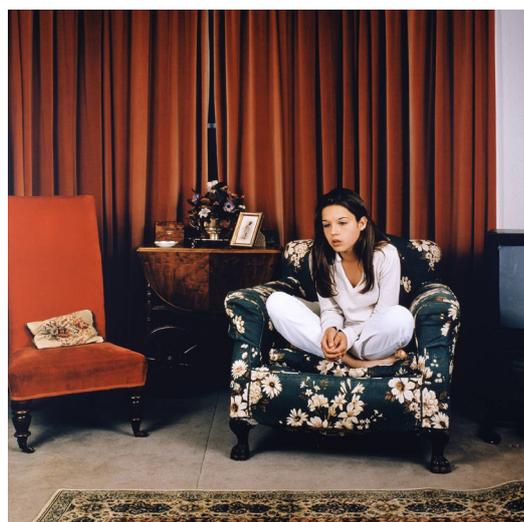
Sarah Jones, *The House (Francis Place II)*, 1997

Sur les deux images ci-dessous, les jeunes filles sont immobiles, leurs visages inexpressifs, on sent un sentiment d'ennui profond dans leur attitude. Tête baissée, ou posée sur leurs mains, elle fuient le regard de l'objectif, on ne perçoit que peu leurs visages. Elles sont absorbées dans leurs pensées.

On remarque immédiatement le décor datant de la génération de leurs parents, qui jure avec leur habillement. Il y a un décalage

entre les modèles et le décor assez bourgeois, qui semble par ailleurs les enfermer. On ne voit pas d'ouverture sur l'extérieur, les rideaux sont fermés, il n'y a pas de porte d'entrée. On est directement plongé dans l'intimité de ces jeunes filles qui semblent fuir leur présent en s'enfermant dans leurs pensées. « Dans les scènes construites avec personnages, ce que Sarah Jones s'efforce de saisir est une présence, ou une circulation d'affect, une intensité affective- sexuelle qui imprègne l'ensemble de la scène, et affecte les corps, les expressions, mais fait également intervenir le décor ¹ ». On devine des tensions derrière les poses, des petits drames du quotidien qui touchent ces jeunes filles. Régis Durand nous parle de « scène à laquelle nous sommes conviés tout en étant tenus à distance, sans violence pourtant ² » .

Ces scènes sont comme des fenêtres ouvertes sur un moment de la vie quotidienne de ces adolescentes. Elles sont aussi construites de manière à suggérer un hors-champ. Sarah Jones a eu dans le passé une expérience du théâtre ³ et cela se remarque dans la mise en scène très soignée, rien n'est laissé au hasard, les couleurs, les meubles, les poses. Le spectateur est invité à contempler à distance ces scènes intimes,



Sarah Jones, *The Sitting Room (Francis Place III)*, 1997

¹ Durand Régis, *Disparités, Essais sur l'Expérience Photographique*, Paris, Editions de la Différence, 2002, p.158

² Ibidem, p.159

³ Ibidem, p.160

il est placé dans une position de voyeur.

Il est intéressant de souligner que ce sont mes photographies prises en intérieur qui sont le plus travaillées dans leurs mises en scènes. La rue étant un espace public, il est bien entendu plus compliqué de manipuler les éléments qui y sont présents. De plus, l'espace domestique recèle de nombreux éléments (objets, meubles) que l'on peut facilement agencer de manière à créer la scène désirée. C'est aussi un espace de vie déjà construit, je ne modifie en général que peu d'éléments, je tire un rideau, déplace quelques babioles, et ma scène est prête, je conserve du mieux possible l'ambiance du lieu, car c'est avant tout pour cela que je l'ai choisi. La photographie ci-dessous est construite de manière très simple. Le rideau est fermé et sa couleur entre en écho avec celle des fruits présents sur la table. Il crée aussi un contraste avec le blanc du second rideau, ainsi qu'avec le pull du modèle qui est vert, une couleur froide, contrairement au orange qui vient donner de la chaleur à la scène. L'ambiance générale reste néanmoins figée, glacée, presque trop calme, la jeune fille semblant absorbée dans sa lecture.

En utilisant un espace dont l'usage d'origine n'est pas celui d'être photographié (contrairement au studio photo par exemple) cela soulève un questionnement sur la réalité de la scène et sur son authenticité. Il est donc pertinent de maintenant s'interroger sur la présence d'éléments imprévus, aléatoires. Nous allons pour cela nous concentrer sur des photographies réalisées en extérieur.



Sans titre, 2018

b) La part de hasard dans l'image construite

Si l'on part du postulat que la seule chose que l'on peut diriger dans sa totalité, c'est son propre corps et que ainsi tout ce qui nous entoure ne peut être entièrement contrôlé, le hasard ne peut qu'entrer en jeu et ce même d'une façon minime. Mais bien entendu toutes les photographies ne laissent pas de place à l'aléatoire. C'est surtout dans la photographie du réel qu'il est présent. Mais si on pense notre photographie, qu'on l'a met en scène, que ce soit dans la rue ou dans un studio, en utilisant des éclairages artificiels (ce qui induit un contrôle de la lumière), un modèle qui pose, des accessoires, un décor ; la photographie sera alors le résultat d'une construction artificielle et non le résultat d'un heureux hasard. C'est à partir des années 1960 que la mise en scène photographique a été reconsidérée et qu'elle s'est exprimée au travers de pratiques diverses et variées.

On peut distinguer deux catégories. L'une qui consiste à mettre en scène mais de façon naturelle, c'est à dire de manière à ce que le spectateur y croit comme c'est le cas pour les photographies de Sarah Jones ainsi que pour mon travail. L'autre revendique au contraire l'utilisation d'artifices et ne cherche pas à s'en cacher. On peut citer le photographe Gregory Crewdson qui utilise des moyens tirés du cinéma. Ses images sont mises en scène en studio, il apporte un soin tout particulier à chaque détails de l'image. Tout est net et rien n'est laissé au hasard. Les photographies représentent la plupart du temps des scènes nocturnes et les personnages mis en scène sont perdus, repliés sur eux même. Il s'intéresse à l'ambiguïté des sociétés modernes, à l'envie qu'un grand nombre de gens ont de se créer un bonheur artificiel à travers la construction d'un foyer. Il nous montre l'envers du rêve américain. Son travail est intéressant mais ses images de par leurs mises en scènes impeccables sont trop éloignées de notre sujet.



Gregory Crewdson, *The Basement*, 2014

Philip-Lorca diCorsia dont nous avons auparavant évoqué le travail à une pratique qui interroge cette place que l'on peut donner ou non à l'aléatoire. Nous avons précédemment étudié la photographie *Mario* mettant en scène son frère ainsi que *East of Eden*. Il a réalisé de nombreuses photographies donnant à voir des scènes fictionnelles ou ses sujets prennent la pose. Par leur côté très travaillé, ses images semblent souvent tirées d'un film. Mais il a aussi réalisé des travaux plus libres qui laissent plus de part à l'imprévu. Il évoque dans un entretien avec Denis Angus que sa « méthode consiste à arranger, préparer la photographie, mais peut autoriser

la spontanéité des modèles au moment de la prise ¹ ». Cette idée de laisser de la place à l'aléatoire m'intéresse étant donné que je la retrouve aussi dans ma façon de faire. Dans le cadre de ma réflexion sur le rapport de l'homme à la ville et la solitude qui peut en découler, il est intéressant d'analyser par rapport à leur processus de réalisation les deux séries de photographies *Streetwork* et *Heads*. Elles sont réfléchies et construites mais gardent tout de même un côté documentaire en mettant en scène la rue au quotidien. On pourrait voir *Heads* comme la version plus intime de la série *Streetwork* qui elle montre des vues d'ensemble. On peut ainsi percevoir le comportement des gens. Ces deux séries donnent à voir des visages variés, mais l'ambiance est similaire pour les photos d'une même série. L'éclairage est travaillé, la mise en scène est pensée en amont. Les gens immortalisés ici ont été sélectionnés au hasard. Philip-Lorca diCorsia a en effet mis en place un dispositif mécanique



Philip Lorca diCorsia, *New-York (Streetwork)*, 1997

laissant place à l'aléatoire « Après des années pendant lesquelles je contrôlais tous les aspects de la production, arrangeant les objets et dirigeant jusqu'à la direction des regards de mes modèles, je voulais voir ce qui se produirait lorsque je photographierai des situations et des sujets que je ne pourrai contrôler ² ». Il a donc choisi l'imprévu comme protocole de base.

Pour la série *Heads* il a procédé ainsi : à la sortie d'un passage piéton, il a positionné des flashes de manière discrète et marqué le sol d'un X. Une télécommande reliée aux flashes lui a permis de déclencher ceux-ci dès qu'une personne marchait sur le X. Il déclenche l'appareil photo de manière entièrement aléatoire et saisit une expression, une fraction de seconde de la vie d'une personne inconnue. C'est un système qui induit un

certain lâché prise (il n'a aucun pouvoir sur les passants) mais qui reste tout de même contrôlé (c'est bien le photographe qui déclenche l'appareil et non une machine). Il y a une sorte de mécanisation de la photographie, le photographe n'est plus que l'assistant de son appareil. Ces portraits réalisés d'une façon peu commune nous montrent la diversité d'une ville, son cosmopolitisme. On pourrait qualifier ces images de documentaires, elles s'apparentent presque à de la photographie de rue telle qu'ont pu la pratiquer de nombreux photographes comme Robert Frank ou Walker Evans (ce dernier avait d'ailleurs réalisé une série de photographies dans le métro en 1938 avec un dispositif

¹ Philip Lorca diCorsia dans un entretien avec Denis Angus, *La photographie, L'image construite*, Paris, Les grands entretiens d'artpress, 2016 p.82

² Ibidem, p.85

similaire). Quelques chose est très frappant dans ces images, ce sont les expressions faciales. Elles sont figées, les visages sont pareils à des masques. Les passants n'ont pas conscience d'être pris



Philip Lorca diCorsia, *Head #6*, fujicolor crystal Archive print mounted to plexiglas, 122 x 1525 cm, 2000

nombreux détails de la peau et ses imperfections.

en photo, le photographe les manipulent d'une certaine façon. « Ils marchent dans la rue comme à travers un décor, une scène que j'établis auparavant en plaçant des flash électroniques cachés et synchronisés à mon appareil photo ¹. » Ils sont donc soumis à quelque chose qui leur échappe. Le cadrage choisi isole les visages de la foule et les met en lumière. Il y a de la théâtralité dans ces scènes avec ces visages ainsi exposés. On peut même parler d'une mise à nu, on voit les

Ces photographies font aussi appeller à notre imaginaire. Le hasard qui reste ici provoqué d'une façon volontaire fige des scènes, une seconde de vie où deux personnes se retrouvent sur la même image alors qu'elles sont étrangères l'une à l'autre. Et cela amène le spectateur à se poser des questions. Prenons la photographie de l'homme en costume et du jeune homme noir qui se sont retrouvés dans le même cadre. Qui sont-ils ? Où vont-ils ainsi ? On se prend à imaginer leur vie, ces photographies ont un fort pouvoir narratif et chacune donne lieu à des suppositions différentes.

On remarque qu'il ressort de ces visages une grande mélancolie, il n'y a pas un seul sourire, personne n'a l'air particulièrement heureux. Et c'est à mon sens un des aspects les plus intéressants de ces portraits. Le photographe agit ici presque comme un voyeur. Il a saisi ces gens sans leur consentement et leur a volé une fraction de seconde de leur intimité. Car même si ces images ont été prises dans un espace public, les passants semblent plongés dans leurs pensées, dans leurs vies intérieures. Michael Kimmelman parle d'une « tension psychologique » dans le travail de Philip-Lorca diCorsia « We are each our own little univers of secrets ² ». On a presque la sensation de pénétrer dans leurs pensées. On ressent une sorte de manque, dans ces images. Ces citadins habitent une des villes les plus vivantes au monde et pourtant ils dégagent tous une grande solitude. « The subjects are, after all, in the city, and New York City at that, which is at once a great stage set

¹ Philip Lorca diCorsia dans un entretien avec Denis Angus, *op.cit.*; p.85

² Bennett Simpson, *Philip-Lorca diCorsia, the Institute of Contemporary Art, Boston, 2007* p.8

and the loneliest place on earth ¹ ». Luc Sante a bien saisi cette idée, le fait que dans les grandes villes chacun croise chaque jour des centaines de personnes mais ce n'est pas pour autant que les gens ne sont pas seuls. La photographie a ici permis de capter cette solitude.

D'une façon différente, je peux évoquer ma propre pratique, utilisant la mise en scène mais laissant parfois place à l'imprévu. La photographie du réel est une photographie qui me touche mais j'apprécie aussi le fait de pouvoir contrôler certains éléments de l'image, comme c'est le cas pour mes scènes d'intérieur. Au contraire de mes scènes d'extérieur où l'imprévu est parfois de mise, il y a peu de préparation, je laisse le modèle agir comme il le sent et s'approprier l'espace. Je réalise peu de clichés pour laisser place à la spontanéité. D'une autre façon il peut m'arriver de voir une situation qui me plaît visuellement, et ce de manière imprévue. Je demande alors à la personne de refaire la scène, le geste ou de ne pas bouger. L'action se produit par hasard et si l'on est là pour la voir et qu'on ne peut la saisir dans l'instant, il faut trouver un moyen de la prolonger ou de la reproduire. Il y a aussi un travail de retouches à réaliser. Il est très intéressant de jouer avec la lumière, celle-ci étant un élément imprévisible en extérieur, la moduler sur ordinateur ouvre de nombreuses possibilités créatives. Le matériel numérique ne supprime pas le hasard, que cela soit lors de la prise de vue ou en post-production. Il permet de le limiter si on le désire en ayant plus de contrôle sur les différents paramètres de l'image mais à la prise de vue rien ne change, la scène est toujours ancrée dans la temporalité. A l'ère du numérique tout le monde à recours à la retouche, au montage, qui existaient déjà en photographie argentique. Cela donne à mon sens une plus grande liberté au photographe.

On peut ainsi créer des images de toutes pièces, des paysages imaginaires mais aussi des scènes qui n'ont jamais existé si ce n'est dans la tête du photographe. Il y a ce que l'on pourrait appeler un temps fictif qui ne relève plus du hasard de l'événement mais du hasard de la découverte.

¹ Philip-Lorca diCorsia, *Heads, with an essay The planets* by Luc Sante, SteidlBoxPacemacgill, Allemagne, 2001. Après tout, les sujets sont en ville et en tant que telle New York est à la fois une grande scène et l'endroit le plus solitaire au monde.



Sans titre, 2017

2) Composer avec le réel

a) Le rapport au modèle

Comme nous l'avons vu il y a donc une double approche dans mon travail. Entre le documentaire, du fait que je parte d'une base ancrée dans la réalité, et la mise en scène du modèle et de l'espace. Nous avons étudié tous ces points mais nous n'avons pas encore évoqué le sujet central, c'est à dire le modèle en lui même.

Le fait de photographier une personne la projette dans le rôle du modèle et la transforme en image. Prendre un individu en photo pourrait être comparé au fait de faire son autoportrait. En effet, c'est notre œil qui fait la photo, notre doigt qui déclenche l'appareil, notre pensée qui construit l'image. « La photographie est incapable de dire la personnalité du modèle mais dit un peu de la personnalité du photographe¹ ». Une photographie témoigne de l'état mental, des sentiments de l'artiste. Lorsque je photographie, mon état d'esprit va influencer sur mes idées, sur ma façon de percevoir l'espace qui m'entoure. Les interactions avec le modèle sont aussi variables selon l'humeur de chacun. De plus, en dirigeant le modèle, en choisissant ses mouvements, sa pose, c'est en quelque sorte sois-même que l'on met en scène. Le sujet est modelé par le photographe qui se projette en lui. Se laisser prendre en photo c'est accepter de devenir objet, c'est faire abstraction de son « soi ». Roland Barthes évoque la place du sujet dans la photographie, il nous dit que devant l'objectif le sujet se voit à la fois comme étant celui qu'il croit, celui qu'il voudrait paraître, celui dont le photographe veut faire paraître et enfin celui dont il se sert pour exhiber son art².

Si le sujet a conscience d'être pris en photographie il n'aura pas la même réaction que si il l'ignore. Les personnes prises à leur insu réagissent d'une manière incontrôlée (peur, joie, colère) que le photographe ne peut prévoir. Certaines n'en ont parfois même pas conscience lorsque le photographe met en place un dispositif bien pensé comme nous l'avons vu dans la série *Heads* de Philip Lorca diCorsia. Enfin il faut souligner la question de l'identité du modèle. Toutes les personnes que je prends en photographie font parti de mon cercle de proches. J'ai besoin d'être avec une personne qui va me faire confiance, qui sait ce que j'attends d'elle. De plus lorsque je prends les gens dans leur quotidien il est important qu'ils se sentent à l'aise, qu'ils n'aient pas une pose figée.

¹ Philip Lorca diCorsia, interview de Michel Guerrin, *Le Monde*, 17 janvier 2004

² Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie*, op.cit.; p.29

De cette façon le spectateur peut croire en l'image. Lorsque je saisis des scènes du quotidien, ce sont des moments d'intimité qui parlent au spectateur, dans lesquels ils peuvent se projeter et se retrouver ou au contraire. Le regardeur peut aussi découvrir une intimité, un quotidien qui lui est inconnu. « Le quotidien et l'ordinaire sont une des problématiques majeure de l'art photographique ¹ ». Cela me permet de donner ma propre vision d'une scène. Le fait de photographier le banal du quotidien lui confère d'une certaine façon un côté spectaculaire et lui donne de l'intérêt. Cela expose une autre vision de la réalité. Il y a deux cotés dans l'image photographique, sa réalité, la vérité de la scène, mais aussi l'illusion, ce que le photographe nous fait croire.



Le chien, 2018

¹ Fried Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, p.57

b) La figure de dos et le rapport au spectateur

La figure du sujet tient une grande place en photographie mais quand est-il de celle du spectateur, celui qui regarde ? Michael Fried nous parle de la notion d'anti-théâtralité qui évoque le rapport entre peinture et spectateur, théorisé par Denis Diderot. Dans cette tradition de l'anti-théâtralité, le peintre avait pour mission d'enlever au spectateur l'envie de regarder le tableau. Pour cela il devait peindre des figures « absorbées dans ce qu'elles font, pensent ou ressentent qu'elles semblent oublier tout le reste, notamment le spectateur qui se tient devant le tableau¹ ».

Ainsi, si le peintre arrive à atteindre ce but, la présence du spectateur est niée, les personnages du tableau ne communiquant pas avec le spectateur. Le tableau apparaissait alors comme « autosuffisant² » et donc suggère qu'il n'a besoin d'aucun rapport extérieur avec le spectateur pour fonctionner. Et c'est en fait cette condition ; peindre ce type de tableau qui ignore le spectateur, qui permettrait finalement d'attirer celui-ci devant la toile et de l'inviter à découvrir un univers auquel il peut s'identifier et dans lequel il peut créer sa propre histoire.

Il est intéressant de transposer cette notion « d'anti-théâtralité » à mon travail photographique. En effet, mes modèles ne regardent jamais l'objectif et le spectateur se trouve donc face à des figures qui l'ignorent. Ainsi peut-il plus facilement s'identifier à la scène et mettre en place une fiction.

Lorsque les figures ne sont pas absorbées par ce qu'elles font, elles sont de dos.

On retrouve la figure de dos dans le travail photographique d'Elina Brotherus qui repose sur l'autoportrait et la mise en scène de soi. Au travers de ses séries elle nous raconte des histoires de manière simple, en perturbant les lieux communs. Sa série Annonciation raconte son impossibilité d'avoir un enfant³. Elle bouscule les clichés que l'on peut voir à la télévision où ce genre d'histoire finie en « happy end ». Au travers de son combat quotidien, ses photographies mettent en scène ses émotions, ses espérances, ses déceptions. Ce travail documentaire autobiographique prend donc sa source dans des moments intimes, rythmés par les images d'un calendrier, rappel inexorable du temps qui passe.

On entre dans le quotidien de la photographe, les photographies sont prises en intérieur en grande majorité, le décor est simple et le corps de l'artiste, parfois nu, ou habillé de manière banale,

¹ Fried Michael, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p.142

² Ibidem p.142

³ Mora Gilles, *La lumière venue du nord*, Paris, Hazan, 2016, p.13



Elina Brotherus, *Annonciation 3*, 2010,
50x61 cm

entre en résonance avec lui. On remarque un soin particulier apporté à la composition. Souvent les couleurs se répondent entre elles et un jeu s'organise entre les lignes. L'artiste et les émotions qu'elle exprime sont le centre de ces images. Mais viennent parfois s'intercaler des photographies d'autres objets tels que des plantes en fleurs, symbolisant la naissance et la vie, un test de grossesse ou des médicaments rappelant la lutte de l'artiste pour enfanter. Le

spectateur est tour à tour placé dans une position de voyeur, face à la mélancolie de l'artiste qu'il observe de loin, ou confronté à son regard exprimant son désespoir. Le langage de son corps ; épaules voûtées, tête penchée en avant, regard perdu dans le lointain ou parfois exprimant l'espoir, nous fait passer au travers de divers états et nous interroge sur la véracité de ces émotions qui semblent poussées à l'extrême dans leur intensité.

En effet, ces photographies, savamment construites, nous rappellent par de petits détails tels que le fil du déclencheur de l'appareil photo qu'elles sont mises en scène. Cela questionne la réalité de l'image et pousse à réfléchir sur ce que veulent montrer les photos de l'intime. Une autre de ses séries, *Artist end her model* la donne à voir, seule ou accompagnée devant des paysages variés



Elina Brotherus, *Annonciation 17*, 2012,
30x36 cm

montagnes, mer, lac. De dos, parfois de face, ces silhouettes se détachent devant des décors d'une beauté naturelle. Très picturales et romantiques, ces photographies s'interrogent sur les rapports « [...] qu'entretiennent le paysage et la peinture ¹ ». Elles rappellent les paysages du peintre allemand Caspar David Friedrich. Dans le romantisme, la grandeur de la nature s'oppose à la finitude de l'être humain, à sa fragilité. Mélancolie et solitude sourdent de ces images où l'homme semble englouti face à l'immensité de ces paysages. Mais ce qui nous intéresse ici c'est la figure de dos. Celle-ci crée un rapport direct avec le spectateur. D'un côté, elle lui permet de s'inscrire dans l'image en se projetant à la place du personnage. De dos, celui-ci devient anonyme et peut remplacer n'importe qui. Cela crée un échange avec le spectateur qui voyage dans un sens. Elle explique qu'elle « construit une image où figure un personnage dans un espace, mais cette image peut représenter

¹ Mora Gilles, *La lumière venue du nord*, op.cit.; p.12

absolument tout ce que l'on voudra¹». Lorsque le sujet n'est pas offert d'emblée à la vue, le regardeur est stimulé et plus libre dans l'interprétation de l'image.

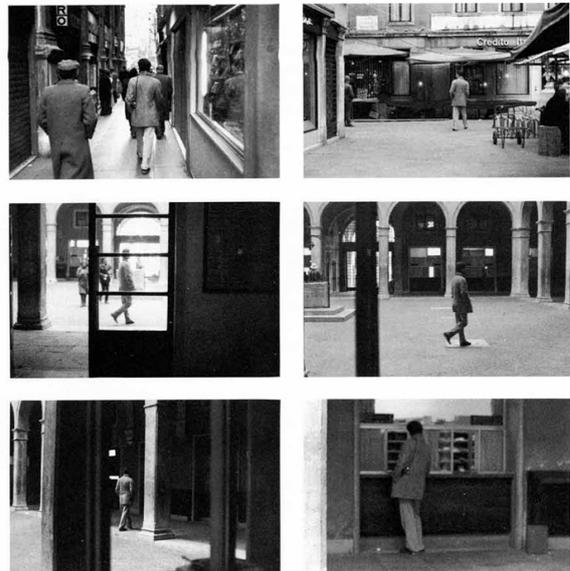


Elina Brotherus, *Le voyageur*, 2003

Mais, à l'opposé, une figure de dos peut aussi installer une certaine distance avec le spectateur. Le fait de ne pas voir le visage, le regard du modèle, peut le déshumaniser. Les yeux permettent de faire passer des émotions fortes, le fait de ne pas les voir réduit le champ des interactions. Le personnage de dos peut avoir une image négative, lorsque

l'on tourne le dos à quelqu'un ce n'est que rarement dans un but de communication. Cela reflète plutôt le refus. Il peut aussi intervenir comme une barrière entre le spectateur et l'image dans le sens où ce positionnement est celui de la contemplation, de l'observation. C'est donc le point de vue, la place du spectateur qui se les voit retirés. Il y a donc de multiples sens au fait de représenter une figure de dos. Dans mes photographies, ce choix place mes personnages en position d'attente. La figure de dos donne lieu à de multiples interprétations. Outre le rapport qu'elle crée avec le spectateur, elle ouvre aussi la voie à une narration spécifique. Qu'il y ait une ou plusieurs images fonctionnant en séries, la personne de dos se trouve dans le rôle de la cible, de la proie. On a la sensation d'espionner, de suivre une personne sans qu'elle en ait conscience. Il y a quelque chose de la filature qui se met en place. On ne peut parler de filature sans évoquer le travail *Suite Vénitienne* de Sophie Calle.

Il lui arrivait de suivre des inconnus dans la rue et de les prendre en photo. Un jour, elle commence à suivre un homme puis perd sa trace dans les rues de Paris. Par hasard, elle le recroise le soir même lors d'une réception. Elle l'aborde et apprend qu'il doit se rendre à Venise. Elle décide alors de le suivre dans son voyage à son insu, et documente cette expérience à l'aide de notes et de photographies. L'oeuvre finale comprend une cartographie de ses déambulations ainsi que des photographies et un texte qui évoque



Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1988

l'attente et l'errance. Suivre une personne relève presque du jeu de piste, il y a l'idée de relever des indices, des empreintes. L'artiste entre dans la vie intime d'un étranger à son insu et relève ses faits et gestes. Il y a quelque chose de l'espionnage, du voyeurisme. Un véritable jeu de cache-cache se met

¹ Ibidem p.19



Sans titre, 2018



Sans titre, 2018

en place, il faut voir sans être vu. Cela provoque aussi nombres de questions, où va cette personne ? Pour y faire quoi ? Il y a du lien qui se crée avec le spectateur. Il y a aussi quelque chose de la découverte de l'inconnu. L'artiste explore une ville au gré des déplacements de sa cible.

Un peu plus tard, elle réitère l'expérience mais cette fois si c'est elle qui se trouve dans la position de la personne suivie. À sa demande, sa mère engage un détective « Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves¹ ».

Cette œuvre commandée par le centre Georges Pompidou pour une exposition consacrée à l'autoportrait, s'articule autour des photographies du détectives, ainsi que des écrits de Sophie Calle qui résumant sa journée. Il y a donc l'idée d'un témoignage et du souvenir. Témoignage de ses faits et gestes accomplis durant cette journée qui sont inscrits de manière durable, ce qui induit l'idée de la mémoire et de la trace.

Bien entendu, dans mes photographies mes modèles sont conscients d'être suivis, tout cela est une mise en scène. Mais cette mise en scène attise la curiosité du spectateur et permet de mettre en place une narration. On suit un personnage qui déambule dans une ville, on découvre un paysage urbain. Ces déambulations sont sans but, il n'y a pas vraiment de début ni de fin, une narration fermée se met en place on a la sensation que le personnage tourne en rond. Les photographies sont presque interchangeables. Cela reflète l'ennui de la société moderne, ces jeunes qui errent sans but, à la recherche de quelque chose mais de quoi ? Même eux ne semblent pas en avoir conscience. Espaces vides, hall d'immeubles, entrées de garages, autant de lieux qui sont allègrement occupés par des jeunes à l'abandon dans les villes. Mais ici pas de groupes, juste un personnage seul qui se dresse, dans la rue ou dans l'espace domestique et attend, enfermé dans ses questionnements et sa solitude.

CONCLUSION

Photographier c'est dévoiler au regard des autres, mettre en lumière, exposer. En mettant en scène le quotidien on montre l'intimé, le privé. En montrant un corps dans la ville on donne à voir les relations qu'entretiennent l'humain et l'architecture. De nombreux photographes dont nous avons étudié les travaux mettent en scène l'humain dans ce qu'il a de plus ordinaire. Il existe de multiples manières de le faire. Régis Durand évoque l'idée d'un atelier, qu'il soit matériel ou immatériel dans lequel l'artiste est amené à créer ¹. Pour moi cet atelier serait la rue, ma ville, les situations les plus banals que je suis amenée à vivre chaque jour. Grâce à elle je peux recréer un autre quotidien fictif et en même temps proche de la réalité.

Dans la photographie il y a cette idée de trace, de mémoire. Le photographe se place comme un témoin pouvant relater un événement. Mes photographies racontent la banlieue, le quotidien à travers ma propre expérience de ceux-ci. En photographiant on ramène à la surface ces choses que sont la lumière, la nature, les choses animées qui sont des principes visibles que la photographie fait ressortir, elle les remet en lumière. On interagit avec son corps, on communique avec l'autre. Faire une photographie est donc tout un processus qui se veut propre et personnel à chacun, mais c'est avant tout un partage.

À l'ère du numérique la photographie s'est démocratisée et étendue au grand public. La mise en scène de soi avec le « selfie », la mise en scène d'objets comme on le voit beaucoup sur des applications telles que Instagram est monnaie courante et induisent des pratiques ne laissant que peu de place au hasard et à la réflexion. La photographie se veut sans défauts, on veut donner une belle image de soi, de sa vie... Ainsi montrer l'ordinaire, l'ennui tels que chacun peut les vivre est une expérience qui permet de les reconsidérer.

La vérité d'une photographie provient du fait que techniquement c'est une empreinte lumineuse, empreinte donc de la réalité, en argentique sur la pellicule, sur le capteur en numérique. Cependant et cela a été de nombreuses fois discuté, la photographie ce n'est pas la réalité mais bien une vision de celle-ci. « La photographie est du côté de l'artificiel et non du réel ² ». À mon sens tout l'art du photographe et de réussir à trouver un équilibre, de savoir mêler la pensée à l'événement. Le numérique ouvre un champ infini de possibilités et une nouvelle façon d'envisager la réalité. L'image photographique est une interrogation, un questionnement pour le regard. Il y a une énigme propre à l'acte photographique, on peut penser qu'elle est le résultat de contingences, du hasard, d'un style ou d'un effet esthétique, mais elle provient avant tout de la rupture entre la perception visuelle, ce que l'on voit en face de nous, et le processus photographique qui tente de multiples façons d'enregistrer, de recréer ou d'inventer une réalité.

¹ Durand Régis, *Disparités, Essais sur l'Expérience Photographique*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p.10

² Soulages François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p.34



Sans titre, 2018

« La photographie invente une nouvelle conscience, la conscience d'une réalité qui a été, mais dont nous sommes à l'abri ¹ ».

¹ Durand Régis, *Disparités, Essais sur l'Expérience Photographique*, op.cit, p.24

INDEX DES NOTIONS

Banal : p.20, 30, 32, 33, 34, 53, 54, 70, 71

Banlieue : p.4, 30, 32, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 48, 49, 57

Cinéma : p.11, 15, 18, 19, 21, 47, 53

Composition : p. 4, 10, 15, 18, 28, 39, 40, 71

Corps : p.10, 12, 13, 14, 19, 21, 26, 29, 38, 40, 45, 58, 63, 71, 72

Couleur : p. 4, 8, 10, 15, 20, 21, 22, 23, 25, 36, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 52, 62, 64, 71

Ennui : p.8, 34, 53, 59, 60, 63, 75

Fiction : p. 7,13, 62, 65, 71

Hasard : p. 7, 15, 25, 26, 44, 49, 63, 65, 67

Hors-champ : p. 7, 10, 11, 12, 13, 14, 18

Intérieur : p. 3, 11, 13, 15, 32, 33, 34, 35, 47, 56, 58, 63, 67, 68, 71

Intimité : p.3, 15, 33, 54, 56, 63, 67, 69, 70

Lumière : p. 3, 15, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 33, 41, 43, 45, 47, 51, 53, 65, 67, 68

Marche : p.27, 28, 38, 42, 43, 44, 45, 46

Mélancolie : p. 3, 4, 38, 42, 57, 58, 62, 67, 73

Modèle : p. 8, 12, 14, 15, 18, 19, 22, 29, 39, 40, 41, 44, 54, 57, 62, 64, 68, 70, 72, 76

Narration : p.3, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 25, 46, 74, 76

Photographie : p. 6, , 10, 12, 14, 15, 18, 19 20, 25, 27, 32, 36, 40, 43, 45, 48, 50, 53, 58 62,
64, 65, 67, 70, 73, 76

Quotidien : p. 8, 11, 15, 25, 29, 20, 32, 33, 34, 42, 46, 47, 48, 55, 56, 59, 62, 63, 70, 72, 78

Spectateur : p. 3, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 46, 63, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75

Temps : p.6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 18, 21, 22, 26, 30, 32, 39, 40, 42, 44, 46, 52, 56, 57, 60,
71, 75

Ville : p.15, 18, 23, 32, 33, 36, 38, 40, 43, 46, 48, 49, 56, 58, 67, 75

INDEX DES NOMS

Angus Denis : p.65
Atget Eugène : p.33
Bachelard Gaston : p.53
Barthes Roland : p. 13, 19, 70
Baudelaire Charles : p.44
Bechet Jean-Christophe : p.7
Birchler Alexander : p.11, 12
Blees Luxemburg Rut : p.51
Brassäi : p.44
Breton André : p.44
Brotherus Ellena : p.72
Calle Sophie : 74, 76
Calvino Italo : p.59
Class Arnaud : p.6, 7, 8, 10, 62
Doisneau Robert : p.44
Dubois Philippe : p.10, 29
Durand Régis
Ellena Véronique : p.54
Fried Michael : p.21, 72
Hanru Hou
Hitchcock Alfred : p.15
Hopper Edward : p.33
Hubbard Teresa : 11, 12
Jones Sarah : p.62, 63, 65
Jouve Valérie : p.19, 40, 41
Kar-Wai Wong : p.47
Kimmelman Michael : p.67
Kokkinnias Panos : p. 20, 21, 22
Kracauer Siegfried : p.11, 57
Kronental Laurent : p.41, 42
Marey Etienne Jules : p.26

INDEX DES NOMS

Mons Alain : p.38

Muybridge Eadweard : p.26

Nuñez Manuel : p.39

Sarfati Lise : p.42

Paradeis Florence : p.34

Steinbeck John : p.58

Yong Yang : p.46, 47

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Agard Olivier, Kracauer, *Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010
- Amorim Marilia (dir.), *Images et discours sur la banlieue*, Toulouse, Érès, 2002
- Angus Denis (dir.), *Les grands entretiens : La photographie, l'image construite*, Paris, Broché Art Press, 2016
- Bailly Jean Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008
- Barthes Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie*, Paris, Broché, 1989
- Benovsky Jiri, *Qu'est ce qu'une photographie*, Paris, Chemins Philosophiques, 2010
- Bonnin Philippe, *Images habitées, photographie et spatialité*, Grane, Créaphis, 2006,
- Borzello Frances, *Intérieurs, les peintres de l'intimité*, Paris, Hazan, 2006
- Carpenter Juliet, Horvath Christina (Dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles, P.I.E PETER LANG, 2015,
- Claass Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2014
- Cotton Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson l'univers de l'art, 2005
- DeGalbert Antoine, Njami Simon, Walther Artur, *Après Eden*, la collection Walther, Paris, Co-édition Fage et La maison rouge, 2015
- Dubois Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990
- Durand Régis, *Un art incertain, Mutations de l'image photographique*, Trézélan, Filigranes, Trézélan, 2017
- Durand Régis, *Disparités, Essais sur l'Expérience Photographique*, Paris, Éditions de la Différence, 2002
- Ferras Robert, *Ville paraître être à part*, Montpellier, Géographiques Reclus, 1990,
- Freeman Michel, *Capter l'instant, l'art de la photographie*, Paris, Eyrolles, 2015
- Fried Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990
- Fried Michael, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007
- Frizot Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001
- Hornung David, *La couleur*, Paris, Eyrolles, 2011,
- Jouve Valérie, *Corps en résistance*, Entretien avec Marta Gili et Pia Viewing, Textes de Arlette Farge et Marie-José Mondzain, Paris, Filigranes Éditions, 2015
- Kracauer Siegfried, *Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie*, Paris, Éditions de la

Maison des sciences de l'homme, 1971

-Lars Fr.H Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, Paris, Fayard, 2003

-Maffesoli Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris,

Desclée de Brouwer, 1998

-Mons Alain, *L'ombre de la ville*, Paris, éditions de la Villette, 1994

-Mora Gilles, *La lumière venue du nord*, Paris, Hazan, 2016,

-Moschovi Alexandra, *Panos Kokkinias, Here We Are*, New York, powerHouse Books, 2012

-Philip-Lorca diCorsia, *Heads, with an essay The planets by Luc Sante*, SteidlBoxPacemacgill, Allemagne, 2001

-Sante Luc, Philip-Lorca diCorsia : *Heads, with an essay The planets by Luc Sante*, Allemagne, Steidl Box Pacemacgill, , 2001

-Simpson Bennett , Philip-Lorca diCorsia, Boston, *The Institute of Contemporary Art*, 2007

-Soichet Hortense, *Photographie & mobilité, Pratiques artistiques contemporaines en déplacement*, Paris, L'Harmattan, 2013

-Soulages François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998

-Tapie Guy, *Sociologie de l'habitat contemporain*, Vivre l'architecture, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014

-Wall Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001* , Paris, École nationale supérieure des beaux arts, 2001

Sites internet :

-Gregos Katerina, Panos Kokkinias *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*, London , Phaidon Press, 2006. Disponible sur <<http://www.panos-kokkinias.com/texts/2katerina-gregos.html>> [consultation le 8 novembre 2017]

-Hanru Hou, « Am i Myself ? Yang Yong's work, 2005. Disponible sur <https://docs.wixstatic.com/ugd/d6280e_fd91aa9028e6482d9f071e91b1f05a9a.pdf> [consultation le 5 avril 2018]

-Jean-Christophe Béchet. Disponible sur le site de Jean-Christophe Béchet : <https://www.jcbechet.com/?page_id=2460> [Consultation le 03 février 2018]

-Kismaric Susan, « Our Shared Circumstance » dans : Panos Kokkinias, Here We Are, New York, powerHouse Books, 2012. Disponible sur <<http://www.panos-kokkinias.com/texts/3susan-kismaric%20.html>> [consultation le 8 novembre 2017]

-Moschovi Alexandra « Panos Kokkinias, conversation avec Alexandra Moschovi » dans : Panos Kokkinias, Here We Are, New York, powerHouse Books, 2012. Disponible sur <<http://www.panos-kokkinias.com/texts/6interview.html>> [consultation le 8 novembre 2017]

-Teresa Hubbard «Dealing with Fear», interview avec Beate Söntgen. Disponible sur le site <http://www.hubbardbirchler.net/publications/interviews/DEALING_WITH_FEAR.pdf> [Consultation le 16 Février 2018]

Emissions de radio :

-Lavigne Aude, Les carnets de la création, Laurent Kronental, photographe, diffusé le 18/04/16, France Inter, disponible sur :<<https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/laurent-kronental-photographe>> [Consultation le 2 avril 2018]

-Patient Brigitte, Regardez voir, Lise Sarfati : « Oh Man », diffusé le 25/11/17, France inter , disponible sur : <<https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-25-novembre-2017>> [Consultation le 7 janvier 2018]

MOTS CLEFS

Photographie, quotidien, temps, mise en scène, ville, banlieue

RÉSUMÉ

Cette étude s'interroge sur ce qu'est le quotidien et comment le mettre en scène en photographie. Mes images donnent à voir des corps en relation avec l'espace urbain et l'espace de l'habitat. À travers l'analyse de différents clichés je tente de faire ressortir les procédés qui permettent de mettre en place une narration de la vie quotidienne. En donnant à voir des scènes ordinaires je mets en scène l'ennui et questionne la banalité de la vie.

This study is about daily life and how to direct it for photography. My pictures are peoples in relation with urban and personal space. With this thesis, i'm trying to show the narrative processes of daily life. With ordinary life pictures i'm directing boredom and questioning the banality of life.