

Préambule

L'œuvre à l'épreuve de la chambre intime

- *Surface d'inscription*

« Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.* »

J. Lacan¹

L'inscription à partir de soi devait commencer par l'inscription sur soi, percer l'intime qui se rattache à un niveau profond de la vie psychique, généralement caché sous les apparences, impénétrable. Comment le mettre à jour — à nu — si ce n'est par une stratégie qui puisse figurer, incarner et plus encore extérioriser une synthèse de l'être au monde ?

La photographie est apparue comme un art de la révélation. Il fallait donc, à travers l'image, rendre une vision-fantasme du corps, une vision qui soit à l'image de nos aspects, de nos actes, de nos pensées. La photographie allait s'avérer le moyen le mieux à même de montrer et pointer l'identité, de mettre le corps à l'épreuve du regard projectif et critique, de l'effet de réel par la représentation, de mettre en phase le représenté et la réalité telle que je la percevais. L'image photographique se constituerait ainsi en fiction d'existence, pour donner corps à l'informe et forger l'écho symbolique de mon sentiment et de mes pensées.

La théorie classique du *disegno* en tant que dessin distingue l'idée et le faire graphique. Le matériel s'unit à la pensée par un acte de projection. Dessiner, c'est projeter. Pour toute pensée idéaliste, le dessin est la forme paradigmatique du projet, et donc de la projection. Cette projection est matérielle (dessin) et idéale, (dessein).

Cette réflexion sur la dualité du concept sur le dessin devait pouvoir prendre forme avec la photographie, se prêter à la projection d'images sur un support. Projeter sur le corps un dessin à dessein, s'est avéré le moyen idéal pour extirper des profondeurs latentes de la photographie une modulation subjective.

¹ J. Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954 – 1955), Paris, Le Seuil, 1978, p. 186.

Une longue série de projections s'amorça en 2007, dont les photographies résultantes s'organisent par séries, à l'instar d'une succession de cartes à jouer qui, mises ensemble, racontent une histoire : des flashes de vie. Chaque épreuve possède néanmoins un sens indépendant. Les thèmes abordés procèdent par détournements ou réappropriations. Politiques, culturels et poétiques, ils réinvestissent la peinture ou la littérature, la musique, les sciences ou les nouvelles technologies et tentent de donner un regard sur l'actualité. Ils s'hybrident comme autant de manières de production du visible pour infiltrer le domaine de l'onirique, de la mémoire et de l'inconscient. Se joue dès lors une dialectique qui en appelle au symbole et au symptôme, à la métaphore et à la métamorphose, à l'idée et au fantasme, au songe ou à la raison. C'est ainsi que *L'étoile* (réf cat. *Regards Imaginaire* n° 4 : "Cartomancie", p. 21) aide à l'accouchement de l'art, que *sainte Martine* (réf cat. *Regards Imaginaire* n° 3 : "Enfantillages", p. 2), dénonce le carnavalesque politique, que *La Sphinge* (réf cat. *Regards Imaginaire* n° 1 : "Les Symbolistes", p. 9), se transforme en une créature d'or pour rendre l'être à ses racines, etc.

L'intériorité de l'être peut affleurer et la teinte de l'âme marbrer la peau : un dedans fait surface. Formes défigurées par les couleurs, les corps qu'affichent ces photographies sont sacrifiés ; à chacun d'interpréter ce qui les habite et ce qu'il sont en profondeur. A la fois tatouage éphémère et stigmatte indélébile, la peau se fait le champ de l'imaginaire, dans la mesure où elle constitue le lit de la mise à l'image. Elle permet de croire autrement à la présence d'une absence. Ce qui s'incarne dans ces corps relève de l'invisible. Personnages fabuleux qui hantent les rêves et irriguent le symbolisme de l'image pour proposer une fiction de vie. La peau, telle une carte mémoire des tumultes intérieurs, est la proie de l'informe, de l'anticipation, de l'imaginaire, du leurre, mais également de l'émotion et du sentiment. "Coller à la peau", "l'avoir dans la peau", ces expressions témoignent de cette relation dans le langage courant.

Ce faisant, il s'agit aussi de creuser la surface comme on opère un corps ; telle une radiographie à rebours. C'est une radiographie des desseins qui nous habitent, radiographie oblique qui permet de rendre l'intérieur des choses plus palpable, une empreinte à travers. Catherine Couanet dit que le corps est « un lieu en lequel s'inscrit le monde. Il est en son intériorité, producteur d'images sensibles et d'images abstraites. Il est en son extériorité : image pour les autres corps. Il peut être en sa fonction lieu des discours et des actes. Lieu

d'expression de l'intime : il est image »². Tout ce que nous avons tendance à dissimuler — les peurs, les obsessions, les sentiments — tente de resurgir au travers de ces corps photographiés et se rapproche du statut de l'image radiographique, « vécue comme image interdite : autant on aime montrer ses photos-souvenirs, autant on préfère tenir cachées les radiographies de ses organes ou de son squelette »³. Ainsi nos hontes, nos perversités, nos déceptions, mais également nos rêves, nos envies, nos fantasmes peuvent-ils prêter à métaphore par le biais de nos troubles d'existence. Puisqu'ils sont invisibles, il fallait les imaginer et les mettre en image sur leur enveloppe de peau. Cette dernière se fait alors surface d'inscription et confine au dermatographisme⁴. Le corps, marqué par tout ce qu'il vit et voit est, pour reprendre une idée nietzschéenne, comme une éponge, imbibée de toutes les croyances. Le monde, comme le prévoyait Arthur Rimbaud, est devenu image. Quoi de plus normal que de travailler sur l'image, et plus encore sur l'image réfléchie par le corps, puisque c'est par lui et grâce à lui que nous percevons la réalité et que nous pouvons nous en détacher, instaurer une distance vis-à-vis de celle-ci ?

Le corps, ou « l'image-corps »⁵, a pris le pas sur la difficulté à trouver une identité et à montrer un visage, reflet de l'individu. Dominique Baqué, philosophe et analyste de la photographie, a notamment intitulé un article, pour le magazine *Art press*⁶, « L'impossible visage, le visage comme énigme ». Elle y met en avant le constat que l'absence de visage aujourd'hui trouble beaucoup et que l'art contemporain nourrit une véritable obsession pour le corps. Cette disparition démontre bien qu'il y a perte d'identité dans nos sociétés alors qu'auparavant « la personne humaine se définissait *a contrario* par son originalité, et son visage, son corps, étaient la marque d'une valeur éthique et morale »⁷. Aujourd'hui, plus de visage donc, mais des corps dévisagés, tronqués, déformés, transformés.

Nous sommes socialement construits, le corps est ce métabolisme qui va enregistrer, vivre, soutenir, légitimer et intégrer les règles qui l'ont élevé. Il adopte les postures qu'on lui

² C. Couanet, *Sexualités et photographie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 21-22.

³ J-M Schaeffer, *L'image précaire du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil 1987, p. 62.

⁴ Le dermatographisme est une maladie pathologique qui entraîne une réaction particulière de la peau qui rougit, se tuméfie et prend un aspect urticarien lorsque l'on y passe l'ongle et qui peut aller jusqu'à une représentation graphique sur la peau en faisant une empreinte en relief.

⁵ Ce terme est utilisé chez Marc Tamisier pour désigner la photographie contemporaine dans laquelle on trouve la fin du moi et de la réalité. In, M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶ D. Baqué, « l'impossible visage, le visage comme énigme », in *Art Press* n°317, Paris, Novembre 2005, p. 42.

⁷ M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine, op. cit.*, p. 14.

inculque et confère à l'individu sa physionomie. Toutefois il semble, paradoxalement, que la société d'aujourd'hui désire le libérer de toutes ses contraintes physiques, de tout ce qui peut nous démarquer en tant qu'individu ; elle a de plus en plus tendance à nier ce de quoi nous sommes faits : de chair et de peau dotées de mémoire. Nous nous constituons de plus en plus en autofiction, en image de nous-mêmes.

La dimension spirituelle d'une photographie est toujours liée à la mémoire, au vécu, à quelque chose qui resurgit devant l'image. Les photographies qui motivent cette thèse incarnent la mise en œuvre de ma mémoire, une obsession pour la fantaisie de la photographie symboliste, une négation de son objectivité. La photographie se vit, s'interroge, se joue. Avec elle nous prenons conscience que la réalité est transformable. Nos perceptions sont assujetties à notre subjectivité et la réalité est perçue ou comprise différemment selon chaque individu. Il n'existe pas de point de vue unique, il n'y a pas une seule interprétation de ce qui nous entoure ou de ce que nous ressentons. La photographie a ce pouvoir de montrer qu'il existe toujours autre chose, car l'image photographique reste le résultat plus ou moins attendu d'une intention. Dès lors, cette dernière est productrice de sens, elle est indéniablement liée à l'imaginaire ; avec elle, le monde devient médium et support.

Voilà la marque de mes photographies, chaque série reflète ce que j'ai vu, ce que j'ai appris, ce qui m'a touchée. Je peins des corps de la même manière que ma sensibilité enregistre, je projette sur ces corps des reflets de mémoire.

- *Basculer vers la fiction : l'espace projectif ou le couloir aveugle*

« L'image diapositive n'est pas une simple photographie obéissant à un mode de présentation particulier. Car dès sa conception, elle a une identité propre, même si, et justement parce qu'elle reste "en devenir". Elle peut revendiquer un statut autonome, totalement indépendant du tirage photographique. Sans renier une parenté commune, elle développe en particulier certaines qualités de présence liées au rapport du corps photographié à la lumière qui permet sa visibilité, liées encore au rapport de l'iconographique au support de projection épousé par l'image. Elle joue enfin du phénomène de projection, lequel permet de modifier à souhait de façon homothétique ses dimensions. »

P. Weber⁸

⁸ P. Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 77

Les prises de vues transformées en diapositives résultent d'une surprojection et renvoient aux surimpressions. Choisies en fonction d'un détail de couleur ou de matière, déclenchées par un événement, elles produisent des symboles et, puisqu'il y a corps, des allégories d'un genre particulier. Les diapositives lumineuses sont des intermédiaires qui rentrent dans le processus créateur. Elles servent de motif en vue de la photographie finale et s'intègrent à un travail de mise en scène. Le corps du modèle relie le réel et le virtuel pour édifier un palimpseste qui le montre drapé par de nouvelles couches lumineuses et bariolées. Le corps initial reste toutefois relativement lisible. Projetée sur lui, l'image diapositive apparaît telle une restitution d'ondes de lumière absorbées ou rejetées. La projection diapositive permet d'enrichir la sensation visuelle et fait directement référence à ce qui se passe dans la chambre noire⁹. Elle n'est pas seulement une image, mais un phénomène lumineux à même de convoquer le concret et l'imaginaire. Elle est le déni de la matérialité que l'on peut obtenir avec le tirage photographique. Le corps, pris dans ce processus créatif, ne se laisse pas saisir visuellement comme tel. Une séance photographique se déroule en plusieurs étapes. Dans un premier temps, le ou les modèles sont placés nus au fond d'un couloir noir qui fait office de chambre noire. Ce couloir est tapissé de draps noirs qui vont absorber la lumière. Une fois l'appareil à diapositives en marche, le modèle, totalement ébloui, perd ses repères dans l'espace. La projection confronte alors le spectateur à une double absence : « celle du plasticien, celle généralement de l'objet photographié »¹⁰. Projeter dans un espace noir des images lumineuses puis les photographier renvoie à une double vision. La mienne, qui voit le corps du modèle légèrement flou et instable à cause de l'intensité lumineuse et l'imprécision de la projection. Celle du modèle qui se meut dans l'obscurité, aveuglé par les rayons lumineux dont il est la cible. Non seulement, il ne me voit pas, mais se perçoit lui-même d'une manière étrangère, son corps se déformant au gré des superpositions.

Un autre sens rentre en jeu, celui de l'audition, et ce de deux manières : d'une part avec la voix qui dirige le modèle et lui raconte l'image projetée, d'autre part avec un fond musical. Il fallait en effet trouver comment, amputé de la vision, le modèle pouvait se mouvoir dans l'ambiance des images projetées sur lui, et se retirer du monde durant la projection. Chaque série nécessitait donc un état d'esprit particulier pour que le modèle se constitue en "personnage". Le titre *Superman* de Laurie Anderson fut par exemple diffusé en boucle pour *Les Androïdes* (réf cat. Regards Imaginaires n° 2) L'album d'Artaud intitulé *Music from early*

⁹ A l'origine ce dispositif en bois troué d'un sténopé offrant à la vue une image inversée du réel.

¹⁰ P. Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, op. cit., p. 77.

times fut choisi pour la série *Cartomancie* (réf cat. Regards Imaginaires n°4), etc. C'est un jeu narratif et sensoriel, dans lequel chacun a un rôle précis à interpréter, coordonné à l'imaginaire du thème.

« Le propre de la photographie est de découper l'apparence du monde en petits morceaux d'images — chacune étant morcellement du phénomène vu, chacune renvoyant à des instants différents, donc des espaces-temps et des phénomènes différents »¹¹. Il en résulte une esthétique du morcellement qui offre une réponse par sa mise en œuvre : la projection sur le corps produit un espace réunificateur. Le tout résultant, à l'intérieur-même de l'espace de projection, dans l'œuvre, dans l'acte de sublimation artistique, de la vision du récepteur et apporte ainsi une signification nouvelle.

Si les projections tentent de donner l'impression de la profondeur, du relief ou de la matière à l'aide des zones colorées jouant sur la transparence et l'opacité ; les corps en volume tentent de se mouvoir dans ce théâtre de la projection. Le corps est dédoublé, lieu d'intersection du réel et du fictif. Le sujet est le support matériel de sa propre fiction. La photographie ne nous renvoyant pas au réel mais à un effet de réel invitant l'imaginaire à déambuler.

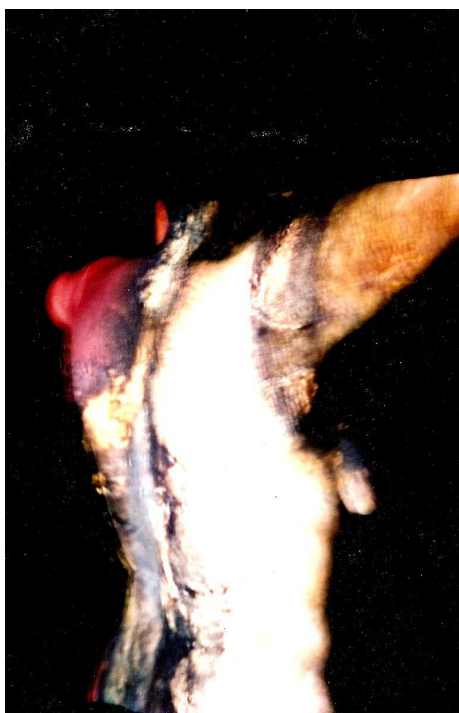
- *L'arrache-cœur*

« Je veux voir jusqu'où on peut aller. Je veux des envies et des désirs et je prendrai ceux des autres. Je suppose que s'il ne m'en est rien resté jusqu'ici, c'est que je n'ai pas été assez loin. Je veux réaliser une espèce d'identification. Savoir qu'il existe des passions et ne pas les ressentir, c'est affreux. »

B. Vian¹²

¹¹ F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005 pour la présente édition, p.53.

¹² B. Vian, *L'arrache-cœur*, Éditions Pauvert, Paris, 1979, p. 27



L'Arrache-cœur, 40 x 60 cm, 2007,

Photographie numérisée à partir de la photographie argentique originale

Étrangement, tout est parti de la lecture de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian. Cette première photographie est née d'une double référence. La première, littéraire, est donnée par son titre emprunté au roman éponyme de Boris Vian écrit en 1950. Appropriation du roman, il ne s'agit pas d'une illustration. Nous pourrions lui préférer le terme de d'interprétation, d'imprégnation, fruit de cette lecture filtrée par la mémoire et les ressentis mêlés. L'autre référence concerne la peinture abstraite, car il s'agit de partir d'une abstraction picturale pour parvenir à une image figurative. La peinture a été cadrée par la photographie, sa transformation en diapositive en fait un motif qui ne contamine pas toute l'image car elle est arrêtée, piégée par le volume corporel qui, de ce fait, se fait support, tel une toile ou un écran. Le corps se dérobe alors que l'image à son tour l'enrobe en brouillant les formes. C'est à partir d'un détail que va se constituer l'ensemble : détail de peinture, immatérialité livrée à l'espace réel. Cette épreuve est elle-même prise d'un détail, celui engorgé par l'objectif ; un fragment de réel, une intrigue visuelle s'est nouée, image singulière du corps, anatomie tronquée, isolée dans les ténèbres.

L'impression qui s'en dégage nimbe le corps d'une beauté érotique, crée une curiosité esthétique, confère une séduction visuelle. Une fusion de l'être physique et de la peinture projetée s'opère sous nos yeux qui donne matière à l'image. Le modèle est hors du temps et de

l'espace, bien au-delà de toute réalité tangible. L'isolement du modèle oppose aux flux colorés, son corps, de dos, génère une impression de repliement et de prise de distance à l'égard du spectateur. Insaisissable, pourtant présent et attirant, le modèle pourrait personnifier l'effarement, la pudeur, la peur d'une perte de soi, d'identité, de n'être que fiction aux yeux du spectateur, de voir son moi profond jeté à la vue de tous, mis en pâture à même la peau.

Lors de la projection et de la prise de vue, il s'agit pour moi de mettre en scène de la même manière que fait le théâtre Nô dont les pièces se divisent en deux actes. Dans le premier, la créature ou *shite* apparaît sous l'aspect d'un être humain ; dans le second, elle se révèle et exécute une danse, mimant soit un mort, soit une divinité, soit une créature fabuleuse. Ce phénomène fait partie de mon dispositif. Dans un premier temps, le corps du modèle apparaît sous son aspect ordinaire d'humain. Puis, avec la projection, l'être second se précise, adopte différentes postures dans une sorte de danse saccadée, il s'apparente au mythique et au fantastique. C'est la danse qui permet, dans le Nô, de "réveiller" l'apparence réelle du *Shite*, il en est de même avec l'espace projectif qui opère le passage du monde réel vers le monde fantasmagorique et fictionnel.

L'attitude du modèle de *L'Arrache-cœur* peut être interprétée tout à la fois comme une réaction violente et comme un déploiement sensuel. La posture stimule l'imaginaire et la fiction qui sourd de l'image photographique. Cette dernière ne propose aucun repère qui puisse indiquer une relation de cause à effet pour l'œil inquisiteur. L'instinct, le désir sont codés par la couleur qui habille le corps. C'est un ornement abstrait qui émet une énergie et motive le geste. Comme remodelé, le corps prend l'allure, l'expression, tel celle d'un masque aux pouvoirs occultes ou d'une gravure cutanée, et peut s'apparenter à quelque rituel ou résurgence d'archaïsme ou de primitivisme.

A gauche, le dos de *L'Arrache-cœur* est incrusté de rouge. Le rouge, parmi les couleurs fondamentales se situe à l'extrémité du spectre et évoque souvent dans les cultures le sang, la terre, la nature ou la préciosité. Le rouge sert à mettre en relief, à attirer l'attention par son intensité. Paradoxale, elle peut symboliser tour à tour la colère, l'autorité, le bonheur, l'amour spirituel ou charnel, la passion. Elle suggère à la fois l'intensité des sentiments, le danger, l'interdit. Enfin c'est le sang, la blessure qui déchire la peau et mortifie le corps. Le choix de cette couleur, projetée sur le corps, ouvre donc à une multiplicité d'interprétations, elle est un

flux de sens, elle irrigue de sa vitalité le corps présent. Ici le rouge est concurrencée par la couleur de l'or et lesté de sa symbolique spirituelle, divine et royale, inattaquable. Est-ce une figure d'amour, de haine, de souffrance ou de libération qu'elle enveloppe ? L'ambiguïté demeure et ajoute à l'intensité du mystère.

La pose du modèle renvoie également à l'attitude de l'archer qui décoche une flèche. Que cible t-elle ? Seul le titre livre un indice. La flèche arrachera un cœur et la couleur rouge se répandra encore sur le corps au détriment de l'or, comme dans les histoires de mythe, de protection des uns et de mise à mort des autres, d'égoïsme et de sacrifice. Elle vise l'identification et renvoie chacun de nous à sa propre réalité. Le personnage incarnerait un état à la fois individuel et universel, dans le déploiement de sa danse, grâce relevant de l'émotion autant que de la transcendance. Notre regard est pris dans l'image d'un corps et dans le corps de l'image ; comme dans le roman de Boris Vian, c'est l'être qui est mis en scène ici, avec tout ce qu'il brasse de poétique, de dramatique et de symbolique.

- *Authenticité indirecte : sur quelques thèmes symbolistes*

« Quand les camarades jugèrent que mon comportement et mes sourires sentaient l'intellectuel (autre péjoratif célèbre de ce temps), j'en arrivais finalement à les croire, incapable que j'étais d'imaginer (c'était au-dessus de mon audace) que tous les autres fussent dans l'erreur, que la Révolution elle-même, l'esprit du temps, pût se tromper, tandis que moi, individu, j'ai pu avoir raison. Je me mis à surveiller quelque peu mes sourires, et ne tardais pas à déceler au-dedans de moi une mince fissure qui s'ouvrait entre celui que j'étais et celui que (selon l'esprit du temps) je devais et voulais être. Mais qui donc étais-je alors en vérité ? A cette question je peux répondre en toute honnêteté : J'étais celui qui avait plusieurs visages. »

M. Kundera¹³

La photographie est le témoignage indirect de ce que j'ai eu sous les yeux à ce moment-là. Témoignage, elle étale la mise en scène d'un processus de construction de l'individu à partir d'un modèle littéralement mis à nu, en attente de projection lumineuse. La photographie met au jour un être nouveau, qu'elle bascule simultanément du côté de la fiction, quand bien même cet événement a eu lieu et a été réellement mis en scène. Elle fonctionne comme révélation

¹³ M. Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 51-52.

supplémentaire de ce qui se joue à l'intérieur de l'être-corps. Elle est en même temps réflexion sur le médium photographique qui porte à visibilité des phénomènes invisibles dont le corps est le receleur. Elle joue sur les apparences pour mieux débusquer l'œuvre du réel. Se trame ainsi une interaction entre l'image et le discours, sans pour autant viser l'illustration. Cette interaction n'est possible que grâce au travail du modèle qui assure le lien entre le réel et l'imaginaire.

Il s'agit d'élaborer, grâce au modèle, une allégorie, personnification d'une idée abstraite. Ce sont des êtres néanmoins pourvus d'une identité propre, offrant un visage et un corps fragmentés par le cadrage, sorte de masques véhiculant des valeurs morales et spirituelles, psychologiques et esthétiques. Ainsi du processus de création aux résultats photographiques se construit un espace de l'imaginaire photographique. Une telle expérience du médium photographique, subjective, se joue des apparences objectives pour questionner l'exister

Les Symbolistes (ref cat. Regards Imaginaires n°1)

« Appelez ceci comme vous le voudrez, je me demande en quoi l'ombre, l'idée, diffère décidément de ce que vous appelez la *réalité sensible*, si le simple *reflet* d'une sensation étrangère a le pouvoir de s'instiller, de s'infiltrer mortellement dans l'essence de notre corps ».

Villiers de l'Isle-Adam¹⁴

La série *Les symbolistes*, réalisée en 2009-2010, convoque plusieurs temps, plusieurs lieux, et propose de nouvelles formes d'hybridation au regard de l'art. Ces épreuves témoignent de souvenirs incomplets et parcellaires de mythes ou d'images, ancrés dans la mémoire ou déposés par l'apprentissage. Elles renvoient au processus déformant de ma propre mémoire et s'approprient en même temps des images telles *Œdipe et le Sphinx* de Gustave Moreau ou *Judith I* de Gustave Klimt. Chaque reprise est travaillée en fonction de la légende qu'elle évoque et de poses inspirées par des œuvres symbolistes. C'est de la découverte du Symbolisme qu'est née cette série photographique, dialogue réciproque entre les conceptions symbolistes et mes interrogations photographiques. Elle représente l'amorce réflexive de cette thèse, un hommage au mouvement et à l'attrait qu'il eu sur moi.

¹⁴ Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, 1984, p. 88.

Réputé pour nier « la validité des apparences matérielles »¹⁵, le Symbolisme est apparu au milieu du XIX^e siècle, dans une société en proie au progrès technique et au plein essor du capitalisme marchand. La mise en place d'un ordre nouveau engendra chez ses artistes un doute profond quant à l'avenir de la société occidentale ; la plupart de leurs œuvres présentent d'ailleurs des aspects prémonitoires. Ce doute, semble-t-il, hante à nouveau notre société actuelle.

Cet ensemble propose donc une manière d'adopter des structures archétype du Symbolisme pour revisiter les mythes contemporains et revendiquer des racines culturelles à la lumière du rêve et de l'onirique. Il s'agit d'un questionnement sur l'imaginaire, qui prend forme dans la volonté d'affirmer et de clamer son retour en force via la photographie. Elle interroge ainsi nos origines afin de remettre en cause une certaine stabilité du monde. C'est une manière de réactiver la portée du mythe dans la vie, de le réintroduire comme présence agissante, en l'investissant d'une valeur de mystère et d'énigme, de poétique et d'extraordinaire. Tels une lame de fond, les mythes sous diverses formes notamment artistiques continuent de nourrir l'imaginaire et de hanter la civilisation contemporaine. Aussi ces épreuves tentent-elles de démontrer l'impuissance de la raison à en saisir la logique, pour laisser l'image et l'imaginaire développer des choses irrationnelles au profit d'un raisonnement existentiel. Revisiter les écrits anciens et le registre des poses entretenue par l'art, s'avère une façon d'interroger une certaine essence de la culture et de la mémoire. C'est un moyen de rechercher et de constituer une identité propre dans un monde pluriel et multiple, une quête de ce qui subsiste d'humanité. Il s'agit de forger de toutes pièces des chimères pour la modernité, associant névrose, indolence et érotisme. La peau retrouvée, vêtement premier et primitif, se fait réflexion sur l'origine et la destinée.

Les Androïdes (réf cat. Regards Imaginaires n°2)

« Sa vie tout entière était art. Elle ne savait pas où se situait la limite, si tant est qu'il eût des limites quelque part. Elle avait appris à montrer et à utiliser son anatomie seule, devant les autres et avec les autres. A ne considérer comme sacré aucun de ses recoins. A supporter le plus possible la douleur. A rêver à l'intérieur de la contraction de ses muscles. A percevoir l'espace comme du temps et le temps comme quelque chose d'étendu [...] A franchir toutes sortes de barrières, à laisser de côté toute réserve, à lâcher le lest du remords.

¹⁵ R. de Gourmont, *Le chemin de velours*, Paris, 1911, p.20.

Une œuvre d'art n'avait rien qui lui appartînt : corps et esprit étaient destinés à créer et à être créés, à se transformer ».

José Carlos Somoza¹⁶

La série *Androïdes* mise en œuvre en 2010 aborde de nouveaux corps idéalisés, corps divinisés ou diabolisés. Chaque photographie met en avant les avancées technologiques et les modifications possibles sur le corps pour donner forme à des prototypes d'humanoïdes. Circuits électriques, électroniques, moteurs sont projetés directement sur le corps afin d'imager un corps-machine, un corps-mécanique : un corps-robot sur lequel s'inscrirait l'avenir du corps et de l'homme dans les sociétés à venir. Il s'agit de transformer le corps de chair, en corps image, parlant, informatif et réactif. La photographie est à même de construire une réalité expérimentale. C'est à nouveau une série est profondément narrative. Elle décrit, à la manière des romans de science-fiction, le processus et la démarche photographique. Ainsi le rôle de l'inventeur fou voulant créer une nouvelle espèce parfaite est-il tenu par le photographe tandis que celui de l'être humain qui se transforme en une machine pensante est incarné par le modèle ; celui du système de transformation — la machine infernale — est concrétisé par l'appareil à diapositives, que je me plais à nommer « diapofractaire ». Le couloir est la pièce d'expérimentation. L'inspiration vient des romans *Fictions* des années 70, *Du meilleurs des mondes* d'Aldoux Huxley, mais également du film *Alphaville* de Jean-Luc Godard, de ses dialogues et de ses images saccadées par le va et vient lumineux distillateur d'angoisse. Je retiens cette image de la fin où l'on voit Ana Karina derrière la vitre avec, posé sur la poitrine le recueil de Paul Eluard : *Capital de la douleur*. Ainsi cette série décrit-elle le cheminement de la création, depuis le choix du modèle jusqu'à la négation de son existence dans l'image photographique :

« Je l'avais choisi pour sa pâleur [...] Je l'avais mise en scène et elle se révélait telle qu'elle était vraiment. Les machines obéissent, elles ordonnent le monde à leur image. Or pour elle, un être dont l'identité est factice, rien ne semble prévu [...] La distance que j'avais instaurée entre elle et moi lui avait permis de rêver ; l'approche de la réalité destituait l'imaginaire de toutes ses dimensions, n'en laissant qu'un corps factice [...] Ils arrivèrent trop lentement et bien trop tard [...] Rien dans le code génétique n'indiquait autre chose qu'un gène défectueux. J'aurais dû me méfier du gène de la folie. Il avait tout oublié

¹⁶ J. Carlos Somoza, *Clara et la pénombre*, Acte Sud, 2001 pour la première édition, 2003 pour la traduction française, p.72.

pour la laisser vivante. J'avais pourtant entièrement réécrit son biodisque dans le but manifeste de camoufler cette chose que l'on se plaisait à nommer Humanité. Une amnésie totale aurait bien mieux valu. Après avoir truqué son identité, elle l'avait perdue définitivement. Elle raisonnait cependant de tous ses multiples. Elle s'étirait, à l'image d'une tension infinie entre le monde et tous les mondes qu'elle se plaisait à vomir. Elle se vidait de toute cette peine. Le diapeaufractaire seul lui répondait.

Tout fut noir... Elle était devenue terriblement normale alors qu'elle n'était plus rien »¹⁷.

L'homme parfait, bien ancré dans son temps, aurait désormais un pouvoir illimité sur sa biologie, sa maladie ; il aurait le pouvoir d'abolir la douleur, de se doter d'une beauté et de capacités physiques et mentales surhumaines pour peu qu'il en ait le désir et l'argent ; il serait aussi capable de ralentir, voire de stopper son vieillissement. Nous sommes liés au monde par la culture, ce qui nécessite un apprentissage variable selon les époques et nous permet de répondre à la question « Qui suis-je ? ». Le rapport existant entre sciences biologiques et nature du corps humain soulève la question de savoir si la science ne risque pas d'effacer ou de nier notre condition humaine pour lui préférer l'immortalité génétique et biologique, ou si elle ne pourrait pas réactiver une identité, celle que nous pourrions choisir, sans vendre notre âme, sans cesser d'être inventif et réactif, sans oublier ce qui nous fait vibrer, réfléchir : l'art, la philosophie, la nature, l'imagination.

- *Enfantillage (réf cat. Regards Imaginaires n°3)*

« Nous sommes assujettis, c'est-à-dire aussi constitués en tant que sujets par le pouvoir. C'est une chose de savoir que nous subissons la domination. C'en est une autre de découvrir que notre existence en tant que sujet découle de cette même domination. Nous nous opposons au pouvoir ; mais dans un même temps nous en dépendons. Bref, penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en terme de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister »¹⁸.

Judith Butler

¹⁷ Extrait de la plaquette intitulée *Fiction*, texte personnel réalisé dans le cadre de l'exposition *Actualités* à Bordeaux III en 2010, sous la direction de L. Pearl.

¹⁸ J. Butler, *Trouble dans le genre, le féminin et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte/poche, 2006, p. 15.

La série « Enfantillages » est une série résolument ironique et dramatique sur l'actualité diffusée autour de nous. Les images projetées proviennent des livres pour enfants ayant pour héroïne la petite Martine¹⁹. Les images extraites de *Martine fait du camping*, *Martine fait du théâtre*, etc. sont la représentation de faits divers qui ont pris plus d'importance, dans l'information, que les événements essentiels qui ont marqué le monde. Nous entrons dans l'univers de la fiction, de la télé-réalité et de l'information tronquée. Ces images nous montrent donc les choses sans distanciation, sans priorité d'importance ; personne n'y croit plus et cependant, tout le monde y adhère. Il n'y a plus de vérité, seulement de l'anecdotique. Le propre de cette série est de relativiser.

Elle aborde aussi l'ancrage que constitue la culture, ce par quoi nous nous construisons dès l'enfance. La reprise de cette littérature enfantine n'est pas anodine. Anecdotiques et décalés ils méritent attention tant les histoires qu'ils racontent sont mièvre. La moralité simpliste et normative, l'absence d'imaginaire en font des récits exaspérants.

Cette série photographique est une facétie, voire un divertissement aussi ironique qu'esthétique. En effet, ce que nous voyons des informations — ou du manque d'informations et de moralité télévisuelle et politique — provoque le même effet que les textes de Martine : l'insipide et le ronronnant diffusés comme mode de pensée sociétale. Ce que produit le détournement, le processus de plaisanterie dans une image plastique, c'est la recreation par provocation d'une sorte de jubilation qui nous reconnecte à l'enfance et aux souvenirs. Comme le pensait l'écrivain tchèque Milan Kundera, la plaisanterie est essentiellement une histoire d'amour — je pense ici à son roman *La plaisanterie* et à la fameuse lettre dans laquelle il ironise sur les propos de Karl Marx dans le Prague d'après-guerre : « L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit saint pue la connerie, vive Trotski ! »²⁰. Cette lettre, destinée à la femme qu'il aime et qui le dénoncera au parti, lui vaudra la prison.

Les "enfantillages" qui sont projetés font tous référence à l'enfance. L'enfant rentre parfaitement dans le rôle qu'il se donne. Lorsqu'il enfile un costume, il devient son propre personnage et développe son imaginaire, se plaçant directement dans un futur où il a généralement tous les droits. L'enfant constitue la base de toute société à venir. Il incarne l'apprentissage des règles :

¹⁹ Martine est l'héroïne d'une série homonyme de livres pour enfant qui compte soixante albums publiés entre 1954 et 2014 par la maison d'édition Casterman. Les histoires sont écrites par Gilbert Delahaye, puis après la mort de celui-ci par Jean-Louis Marlier, sont illustrées par Marcel Marlier. La série a pris fin à la mort du dessinateur mais continue néanmoins à être publiée.

²⁰ M. Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 55.

« Quels que soient le lieu et le temps de sa naissance, les conditions sociales de ses parents, l'enfant est originellement disposé à intérioriser, et à reproduire les traits physiques particuliers de n'importe quelle société humaine [...] A sa naissance, l'enfant est une somme infinie de dispositions anthropologiques que seule l'immersion dans le champ symbolique, c'est-à-dire la relation aux autres, peut lui permettre de déployer. Il lui faut des années avant que son corps, dans ses différentes dimensions, soit réellement inscrit à l'intérieur de la trame de sens qui cerne et structure son groupe d'appartenance [...] Le corps, en effet, en tant qu'il incarne l'homme, est la marque de l'individu, sa frontière, la butée en quelque sorte qui le distingue des autres »²¹.

Avoir projeté sur un corps adulte de telles représentations d'enfants rappelle que nous existons avant tout par notre corps, lequel se modifie. Il est ce lieu où vont s'agréger les significations individuelles et collectives : « le corps est une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque, mais l'effet d'une élaboration sociale et culturelle »²². L'homme est donc un animal politique et social, dont le propre est de vivre dans la cité et d'en incorporer les règles. Cela signifie que c'est le corps, le plus à même de supporter le pouvoir. Je peux me libérer du pouvoir par la pensée mais le corps reproduit les règles du pouvoir par lesquelles j'ai été élevée. C'est ce que tend à figurer les poses du modèles, le visage toujours caché ou baissé, soumis au regard du spectateur, « il n'y a pas de corps sans institutions et l'institution du corps est la condition même de l'existence »²³.

Cartomancie (réf cat. Regards Imaginaires n°4)

« Dès que l'enfant entre dans la pièce, tout le monde se sauve. Elles en ont peur, il sent encore l'inconnu, il vient de l'autre côté, tu comprends. Les ventres des filles, c'est rien qu'une antichambre ! »

Carole Martinez²⁴

²¹ D. Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2008, p. 4-8.

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ P. Baudry, « Le corps défait », in *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, sous la direction de Lydie Pearl, 1998, p. 256.

²⁴ C. Martinez, *Le cœur cousu*, Paris, Gallimard, 2007, p. 90.

Les cartes de voyance, la Mort, la Roue de la Fortune, L'étoile, la Force, la Maison de Dieu etc., représentent symboliquement la vie qui se développe dans ce corps de femme. C'est au septième mois d'attente d'un enfant que furent réalisées les photographies, sept correspondant aux jours de la semaine, aux planètes, aux degrés de perfection. Ce chiffre marque le sens d'un changement et d'un renouvellement ainsi que le passage du connu vers l'inconnu. Chaque carte porte en elle une symbolique forte, destinée à l'existence.

Le ventre de la mère annonce la création de l'être, c'est le passage du néant à la concrétisation de la matière. La femme enceinte tient, en son être, la somme des possibilités humaines. Future mère, elle est le laboratoire des matrices de la vie, dans lesquelles vie et mort sont corrélatives. Elle relie et soutient l'univers, engendre le microcosme et le macrocosme. Elle est la conscience du moi et de la totalité. Elle inspire l'art, les poètes et les gens de science par son pouvoir universel de donner vie et sa béatitude divine. Enfin, la femme enceinte est aussi messagère de l'autre monde²⁵.

Lorsque l'enfant naît, il sort du corps maternel, de la « mer » ; lorsqu'il mourra, il retournera à la terre. La femme est donc à la fois mer et terre, elle assure la descendance et la continuité de l'espèce, l'expérience de la vie qui vient avec la création, le maintien et le dépérissement.

Les cartes de tarot, utilisées principalement pour prédire l'avenir, fonctionnent au plein régime de leur symbolique. La chiromancie est censée maintenir l'ordre dans le désordre de la vie humaine. Elle nous oblige symboliquement à interroger notre vie passée, présente et future. Elle interprète les cycles de la vie et assure le lien entre le monde des vivants et celui des morts. Chaque carte revendique une signification bien précise dans les photographies, à laquelle se rajoute le symbolisme de la femme enceinte. Ainsi, dans *La Maison-Dieu* (réf. cat. *Regards Imaginaires* n°4, p. 17), la mère incarne la tour, la maison. C'est la confrontation physique aux réalités du changement du corps et de l'accouchement douloureux, mettant au monde un nouveau-né qui sera fatalement soumis aux réalités bien concrètes de la vie. Cette carte met en avant la construction de l'homme lui-même via une mutation inattendue, un arrêt du destin dans le passage du matériel au spirituel. *La Mort* (réf. cat. *Regards Imaginaires*, n°4, p. 3), représente le passage et le changement brutal vers l'inconnu, le basculement et le renouveau. C'est le cours cyclique de l'activité humaine, le passage à un autre état, la mort par excellence.

²⁵ Voir le *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Par J. Chevalier et A. Gheerbrandt, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

Ainsi chaque carte projetée sur ce corps en changement est une annonce de la vie et de l'existence qui se poursuit avec sa part de hasard, de destiné et de liberté.

Nébuleuses (réf cat. Regards Imaginaires n°6 et 7)

- " Une hallucination est une image de quelque chose, qui n'est pas complètement réelle "

- " Tu devrais dire une image irréaliste ? "

- " Non, car toutes les images sont réelles puisqu'elles peuvent être perçues par la vue, ou par l'imagination... " .

August Strindberg²⁶

Puisque la photographie permet de dépasser les apparences de l'être et du visible, elle pourrait sans doute être apte à prendre et à comprendre, non plus le monde, mais l'univers au sein duquel l'homme s'épanouit. *Les nébuleuses* sont inspirées de photographies astronomiques pour mieux ouvrir les vannes de la rêverie. Les corps émettent des planètes, des étoiles, anthropomorphes, nébuleux et poétiques. C'est une manière subjective d'intégrer l'univers et la dimension cosmique au corps – écran pour y inviter le monde – figurer la nécessité de prendre conscience du grand tout auquel nous appartenons. Au profit d'une mémoire et d'une tentative de définition identitaire, il s'agit ici de montrer ce qui nous fait tel que nous sommes : un otage à durée déterminée, entre ciel et terre, parmi poussière stellaire. Les tirages produits impulsent la rêverie de l'infini et du néant, de la particule et de l'élémentaire, une méditation sur les relations des éléments qui nous enveloppent. Il est question d'une écriture céleste, d'un ordre du silence qu'il s'agit de décoder, lire, un ordre propre à la nature, une émanation de l'infini :

« Dans cette région tout est silence en attendant la brillance des jeunes étoiles. Les jeux de lumières et de gaz se préparent au plus beau spectacle du ciel, cliché d'une formation qui ne doit pas occulter désormais ce phénomène banal et qui sera étouffé au sein des nuages denses et opaques, laissant dépérir ce champ si riche d'étoiles dirigé par les anges »²⁷

²⁶ A. Strindberg, *Drapeaux noirs*, Stockholm, Éditions Björck & Börjesson, 1907, p. 294-296. D'après la traduction française de P. Morizet et E. Ahlstedt, Arles, Actes Sud, 1984

²⁷ Texte personnel écrit pour la photographie Du fond de l'infini. Voir catalogue Regards Imaginaires n°7, p. 13.

Invitation à pratiquer l'art de l'interprétation, ces effigies cosmiques ouvrent sur autant de visions intérieures, de mystères qu'il faut non pas déchiffrer mais interroger.

Spectres (réf. cat. Regards Imaginaires n°8)

« Je ne savais que penser de ce que je voyais ; mais ce qui me restait à voir était encore bien plus extraordinaire »

Théophile Gauthier²⁸

La série des spectres est la seule réalisée en noir et blanc. Ce choix est né d'une volonté de mettre en avant l'aspect fluidique et immatériel des corps. Elle explore le corps de disparus, elle met en scène des apparitions fantastiques et tente de retenir les morts qui laissent, parfois, deviner les raisons de leurs retours, entre douleur et extase, solitude, tristesse et décomposition. Il s'agit d'affirmation de l'existence et négation du temps. Tenant du fantôme et du cadavre, ils hantent au travers d'images mentales, l'esprit du vivant frôlant la matérialisation. La photographie est bien « cette image qui produit la mort tout en voulant conserver la vie »²⁹.

- *Symbolisme et photographie: l'imaginaire photographique*

« Nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue ».

G. Didi Huberman³⁰

L'acte de voir — de ce que nous voyons — prend parfois son plein sens lorsque nous fermons les yeux, pour qu'apparaisse dans le noir quelque chose qui nous regarde, nous touche. L'acte de photographier atteint sa densité et son sens dans le temps d'obscurité où nos yeux, qui se ferment, se rouvrent pour mieux voir, mieux discerner. D'une part, ce que nous photographions nous regarde toujours, d'autre part ce que nous voyons dans l'image

²⁸ T. Gauthier, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 57.

²⁹ R. Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 145.

³⁰ G. Didi Huberman, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Paris, les éditions de minuit, 1992, p. 11.

photographique est toujours une surprise prenant un sens nouveau, une manière de voir inédite qui nous concerne directement ou indirectement, qui constitue et sollicite un imaginaire de sensation et de signification.

La série la "Liseuse" (ref. cat. *Regards Imaginaires* n° 9) conclura ce préambule. "La liseuse" est un corps sur lequel est projeté des pages de livres. Chaque passage a été choisi minutieusement et interroge la difficulté d'écrire sur l'identité. Ce passage d'*Héroïne* (réf. cat. *Regards Imaginaires* n°9, p.13) de Claude Cahun fut, par exemple projeté sur le corps :

« Qu'est ce que ça prouve. Simplement que j'avais raison : l'art, la vie : ça se vaut. C'est à qui sera le plus loin du rêve-et même du cauchemar. Je veux bien qu'il y ait des sots sur qui ça fait beaucoup d'effet. Moi ça me laisse froide. Si je vibre d'autres vibrations que les vôtres, fallait-il conclure que ma chair est insensible ?»³¹.

Travailler sur la transformation de soi, c'est peut-être se projeter dans le monde, tenter de trouver une identité dans la société et mu par le besoin de remettre en cause le système en place. Faire du corps le siège de l'expression de l'intime, c'est interroger notre existence.

Ma recherche découle d'un besoin de comprendre les méandres qui nous habitent, de fouiller au plus profond des entrailles pensantes de notre corps, de ce que l'on ressent sans pour autant l'appréhender visuellement. Pourquoi la mémoire retient-elle cette phrase, cet événement, ce livre ou cette musique qui prennent tout leur sens une fois les yeux fermés et activent notre imaginaire ? Souvent l'explication rationnelle ne suffit pas. Il faut alors chercher ailleurs, ne pas écarter la pensée irrationnelle, au cœur de l'imaginaire qui nous est propre. L'image photographique est toujours tremplin à l'imagination, et en cela pleinement constitutive de notre être au monde ; elle nous convainc de notre existence. Photographier, c'est toujours créer avec le réel et composer avec l'imaginaire, c'est nous constituer en image, c'est faire de nous les acteurs d'une histoire qui n'existe qu'en nous-même. Chaque chose que nous voyons dans l'image photographique, aussi neutre soit-elle, trouble le sens de la vision, ne nous offre pas seulement un reflet mais aussi, pour peu que l'esprit soit disponible, autre chose. Autour de brides et d'éléments marquants, au vu d'une certaine réalité, vient se greffer un imaginaire en mouvement, prêt à l'action, apte à la narration.

³¹ C. Cahun, « Salomé la sceptique », in *Héroïnes*. Paris, Mille et une Nuit, 2006. Édition original, Mercure de France, n°639, Février 1925, p. 59

Photographier c'est donner forme à l'imaginaire. Le médium photographique s'essaie avec excellence à la recherche. C'est une manière de laisser sortir, de nous pousser à projeter au dehors ce qui nous touche ou nous ronge intérieurement, d'interroger l'identité. Comme Lewis Carroll l'a si bien exprimé, « je suis tout à fait de votre avis ; et la morale de ceci, c'est : Soyez ce que vous voudriez avoir l'air d'être, ou, pour parler plus simplement : Ne vous imaginez pas être différente de ce qu'il eût pu sembler à autrui que vous fussiez ou eussiez pu être en restant identique à ce que vous fûtes sans jamais paraître autre que vous n'étiez avant d'être devenue ce que vous êtes »³².

Reconnaître à la photographie son aptitude à la production de symboles, c'est conforter ce qui, au départ n'était qu'intuition, ressenti, pressentiment, et lui donner sens. Ce va-et-vient entre photographie, Symbolisme et imaginaire, articulation de notre thèse, endosse une double mission : interroger un travail photographique et l'éclairer par des recherches théoriques. Ces dernières enrichissent à leur tour la signification des images et permet d'écrire sur un trouble, sur une étrangeté de l'image et de la pensée afin d'assouvir le besoin de questionner l'imaginaire photographique. Pratique artistique et recherche théorique ont, au cours de ces quatre dernières années, évolué de concert pour tenter de démontrer que Photographie et Symbolisme se sont mutuellement influencés à la fin du XIXe siècle. Cette réciprocité a tiré son énergie et son originalité d'une pratique expérimentale de la photographie, les symbolistes étant sans cesse à la recherche d'une tension entre imaginaire et individualité, rêve et définition identitaire. Dès lors, le corps devenait lieu d'expression de l'intime, source d'inspiration autant que support de méditation sur la vie intérieure. A travers la revendication de l'imagination les symbolistes interrogeaient la relation de l'homme au monde et le principe d'existence. Or, nous retrouvons aujourd'hui, dans la photographie contemporaine, des affinités d'attitudes, prospectives ou critiques.

Il est alors apparu nécessaire de méditer et d'écrire sur le rapport entre Symbolisme et photographie, dans la mesure où mon travail photographique se fonde lui-même sur la transformation des corps. C'est à travers lui que je suis parvenue à cerner une relation voire une corrélation entre les concepts opératoires des symbolistes et l'imaginaire photographique.

³² L. Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, Flammarion, 1977, p. 221.

