



HAL
open science

De l'image documentaire au tableau photographique. Pour une photographie compréhensive

Olivia Gay

► **To cite this version:**

Olivia Gay. De l'image documentaire au tableau photographique. Pour une photographie compréhensive. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2023. Français. NNT : 2023NORMC028 . tel-04402292

HAL Id: tel-04402292

<https://theses.hal.science/tel-04402292>

Submitted on 11 Mar 2024

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.

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité **ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE**

Préparée au sein de l'**Université de Caen Normandie**

**De l'image documentaire au tableau photographique. Pour une
photographie compréhensive**

Présentée et soutenue par

OLIVIA GAY

Thèse soutenue le 30/11/2023

devant le jury composé de :

M. PHILIPPE BAZIN	Chercheur HDR - ENSAE	Rapporteur du jury
M. JEAN KEMPF	Professeur émérite - UNIVERSITE LYON 2 LUMIERE	Rapporteur du jury
M. PAUL EDWARDS	Maître de conférences HDR - UNIVERSITE PARIS 7 PARIS DIDEROT	Membre du jury
MME CAROLE MAIGNE	Professeur des universités - Université de Lausanne UNIL	Membre du jury
M. JEROME LAURENT	Professeur des universités - Université de Caen Normandie	Président du jury
MME ANCA CRISTOFOVICI	Professeur émérite - Université de Caen Normandie	Directeur de thèse
MME TANIA VLADOVA	Enseignant à l'école ESADHAR - ESADHAR - Ecole Supérieure d'art et design Le Havre-Rouen	Co-directeur de thèse

Thèse dirigée par **ANCA CRISTOFOVICI** (Equipe de recherche interdisciplinaire grande-bretagne, irlande, amerique du nord (Caen)) et **TANIA VLADOVA** (ESADHAR - Ecole Supérieure d'art et design Le Havre-Rouen)

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier Tania Vladova, pour sa foi en ce projet bien avant qu'il ne se transforme en thèse et Anca Cristofovici, pour ses précieux conseils qui m'ont aidé à le réaliser. Je remercie les membres du jury pour leur intérêt à l'égard de ce travail et plus particulièrement Philippe Bazin et Jean Kempf d'avoir accepté d'en être les prérapporteurs. Je remercie également Raphaële Bertho et Carole Maigné d'avoir accepté de suivre le déroulement de cette thèse. Enfin, je remercie toutes les personnes impliquées au sein du doctorat Radian - artistes, enseignant.e.s, encadrant.e.s - d'avoir contribué à l'élaboration de la réflexion comme de la création.

Je remercie les personnes et les institutions qui ont soutenu ce projet en me confiant une mission - résidence, atelier ou séminaire - ainsi que celles qui se sont investies dans le processus de réflexion ou de création. Leur soutien m'a permis d'enrichir mon regard et de clarifier ma pensée.

J'exprime mon infinie gratitude à toutes les personnes qui ont accepté d'être photographiées au cours de ces trois années, au travail, chez elle, ou dans leur environnement immédiat. Je les remercie de m'avoir offert du temps et confié leur image.

Je remercie mes amies, Hermine Bourgadier, Claire Durand-Ruel, Milena Jakvic, France Keyser, Delphine Piovant, pour leur fidélité et leur précieuse contribution à la création de cet ouvrage.

Enfin, je remercie ma famille, mes enfants, Marius et Rose, pour leur soutien et leur choix de *Vivre selon leurs valeurs*, et bien sûr Eric, pour ses *Jours Incertains* et son amour qui m'ont conduit sur le chemin d'une photographie *compréhensive*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
LE PROJET D'UNE PHOTOGRAPHIE COMPRÉHENSIVE	8
Genèse	8
Sources	11
Objectifs	14
LA PHOTOGRAPHIE COMPRÉHENSIVE AU PRISME DE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE	19
Fondements	19
Décadrages	30
Regard féminin	36
DE L'APPROCHE DOCUMENTAIRE A L'ENGAGEMENT PICTURAL	45
L'héritage des maîtres anciens	45
Peinture et photographie	47
Du reportage social à la photographie picturale	58
PARTIE I : TRAVERSER LE TERRITOIRE	73
Fabriquer son terrain	75
Partir en mission	81
Regarder les images	92
<i>Brigitte à Rocroi</i>	94
<i>Safaa et Soumya, Cité des coteaux à Mulhouse</i> <i>& Melek et Albina, Château de Schlossberg à Forbach</i>	101
<i>Hélène à Magstatt-le-Haut</i>	106

PARTIE 2 : ACCUEILLIR LE SOIN	113
Préparer son geste	114
Approfondir la recherche	124
Regarder les images	136
<i>Claudine dans le miroir chez Mr. F. À Labastide-Rouairoux</i>	137
<i>Estelle et Mr Oughazman dans la cuisine, Labastide-Rouairoux</i>	144
<i>Henriette dans les bras de son auxiliaire de vie Liliane</i>	150
PARTIE 3 : SE SITUER DANS LA RECHERCHE	161
Chercher à voir	162
Se faire une image	164
Sortir du cadre	170
CONCLUSION	176
ÉPILOGUE	181
<i>REVENIR AU NOIR</i>	
BIBLIOGRAPHIE	187
RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES	195

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire. C'est le sentiment de la lumière. (...) C'est l'intelligence morale de votre sujet. C'est ce tact rapide qui nous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la dernière portée du dernier savant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable. La ressemblance intime.

Exposé des motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar, 13 avril 1856.

INTRODUCTION

Cette thèse est née du désir de donner du sens à ma pratique photographique que je définis comme « compréhensive », au croisement de la démarche documentaire et de la tradition picturale. La photographie compréhensive consiste à tisser du lien entre des éléments et des sujets disparates, voire antithétiques, avec la volonté aussi de réduire l'asymétrie qui caractérise si souvent la relation entre le photographe et son sujet.

La « photographie compréhensive » puise en ce sens sa source dans la sociologie de Max Weber qui place l'analyse des interactions sociales au centre de sa démarche scientifique. Pour décrypter le monde social, nous dit Weber, il importe de comprendre les actions des individus du point de vue du sens et des valeurs qui les orientent. Photographier en plaçant le sujet au cœur de ma recherche, tel est le but que je me suis donnée.

Dans cette introduction, j'énoncerai les principes de la photographie compréhensive et décrirai en quoi la photographie documentaire et picturale a influencé ma pratique, avant de revenir sur les différentes étapes de mon parcours de photographe.

LE PROJET D'UNE PHOTOGRAPHIE COMPRÉHENSIVE

GENÈSE

Les interactions entre sujet photographié et sujet photographiant sont rarement livrés ; comme si l'image allait de soi¹.

La « photographie compréhensive » est un concept que j'ai forgé au fil du temps et de différentes expériences menées sur le terrain depuis une vingtaine d'années. Elle est née de la nécessité de *faire* des images *avec* un sujet dans le but de partager le mode de vie de mes contemporains.e.s.

Bien que le mot « sujet » signifie étymologiquement « soumis, subordonné² » je décide malgré tout de l'employer pour désigner la personne photographiée, mais au sens d'un « acteur social ». En effet, dans l'approche photographique compréhensive, la relation avec le « sujet » est au cœur du processus de recherche et de création. Ainsi, le « véritable acteur³ » de la photographie compréhensive est la « relation⁴ » entre le sujet photographiant et le sujet photographié, et son objet est la *co-production* d'images photographiques : *composer* une image *avec* plutôt que *poser* un regard *sur*.

L'idée de conceptualiser cette approche est née à la suite de multiples et diverses expériences de terrain, et plus spécifiquement au cours de *l'atelier de soi*⁵, un atelier de pratique artistique mené auprès de femmes détenues en maison d'arrêt. Malgré l'interdiction de révéler le visage des participantes en raison du « droit à l'oubli⁶ », *l'atelier de soi* est devenu un espace pour repenser

¹ Gilbert Beaugé, Jean-Noël Pelen J, *Photographie, ethnographie, histoire. Présentation*. Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie, n°2-4/1995. pp. 7-17.

² Du lat. class. *subjectus* « soumis, assujetti ».

³ Céline Bonicco, « Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive », *Philonsorbonne*, 1 | 2007, p. 31-48.

⁴ Du lat. *relatio* « lien, rapport ».

⁵ « L'atelier de soi » est le nom que j'ai donné à un atelier de pratique photographique qui s'est déroulé pendant cinq années dans les maisons d'arrêt de Caen et Rouen. Il s'agit d'une proposition de recréer, au sein de la prison, un espace de partage dédié à la revalorisation de l'image de soi des femmes détenues.

⁶ Ce droit, qui est en réalité un concept, vise à protéger les personnes détenues en suspendant leur droit à l'image le temps de leur incarcération.

le voir et l'être vu.e dans un lieu de privation et d'invisibilisation tel que la maison d'arrêt. Cet espace est devenu le terreau d'une photographie *compréhensive*, en résonance avec les pratiques artistiques contemporaines basées sur la collaboration et la question du soin. Il s'agit d'une réflexion sur l'action de la lumière produite à partir de la « boîte noire » de l'appareil photographique comme métaphore de la prison.

« La boîte noire qu'est l'appareil photographique enferme une image du monde de la même façon que le psychisme enferme les représentations, les affects et les états des corps mis à une situation inassimilable (...) Faire une photographie, c'est toujours penser à ceux à qui elle sera montrée et avec qui elle pourra être commentée⁷ » écrit Serge Tisseron. Ainsi, dans l'antre de la maison d'arrêt et au fil du temps, se sont dessinés les contours d'une photographie *compréhensive* qui trouvera son aboutissement avec le doctorat recherche et création RADIAN.

« Arrêtez de photographier ⁸! »

La découverte de l'exposition « La boîte de Pandore - Une autre photographie par Jan Dibbets⁹ » présentée au Musée d'art moderne en 2016 marque le point de départ d'une réflexion sur le sens de la pratique photographique documentaire aujourd'hui. Selon Jan Dibbets, les premières expérimentations scientifiques en lien avec la photographie sont bien plus intéressantes que son « versant plasticien¹⁰ » car elles interrogent le « comment », c'est-à-dire la partie créative du médium, et non pas le « quoi », c'est-à-dire la narration ou la description.

Affichée dans l'exposition, l'injonction « Arrêtez de photographier ! » formulée par Jan Dibbets en raison d'une « hyperinflation des pratiques

⁷ Serge Tisseron *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, Paris, 1996, p.167.

⁸ Jan Dibbets, *La Boîte de Pandore : une autre photographie par Jan Dibbets* (25 mars-17 juillet 2016), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

⁹ Antonio Guzman, « La Boîte de Pandore : une autre photographie par Jan Dibbets », *Critique d'art*, 2017.

¹⁰ Jan Dibbets, *ibid*, p.19.

photographiques¹¹ » m'amène à prendre conscience de l'urgence de réfléchir à ma pratique photographique à l'ère de la « photo numérique¹² ». Je souhaite m'interroger sur le sens de mes activités afin d'être certaine de ne pas participer pas à cette hyperinflation des productions visuelles. Comme l'écrivait déjà Susan Sontag dans son livre *Sur la photographie* :

Les images sont plus réelles que nul ne l'aurait cru. Et du fait même que les ressources en sont inépuisables, que le gâchis de la consommation ne peut en venir à bout, il s'impose d'autant plus de leur appliquer une politique de sauvegarde. S'il peut exister une autre façon pour le monde réel d'englober celui de l'image, il y faudra une écologie appliquée non seulement aux choses réelles mais encore aux images¹³.

C'est un fait, la « photo numérique » a transformé le monde dans lequel nous vivons : « en moins de deux siècles, du daguerréotype à la photographie numérique, ce médium a connu une évolution sans précédent dont l'effet sur le comportement individuel et social est l'un des plus profonds de l'histoire¹⁴ ». Il y a cinquante ans, la photographe Gisèle Freund écrivait déjà dans sa thèse *Photographie et société*¹⁵ : « la photographie est inséparable d'une histoire sociale et politique. » Quel est son rôle aujourd'hui ?

¹¹ Jan Dibbets, *ibid*, p. 18.

¹² André Rouillé, *La photo numérique, une force néolibérale*, Editions L'Echappée, Paris, 2020.

¹³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, 10/18, Editions du Seuil, 1983, p. 209.

¹⁴ Jan Dibbets, *ibid*, p. 11.

¹⁵ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

SOURCES

Pour expliquer cette approche, j'ai choisi d'utiliser le cadre théorique de la sociologie compréhensive développée par Max Weber¹⁶ à la fin du XIXème siècle. Bien qu'il soit « difficile », selon le philosophe Raymond Aron, « de définir exactement la compréhension¹⁷ », nous pouvons retenir que la principale caractéristique de la sociologie compréhensive est de placer le *sujet au centre* de la recherche. Pour Weber, l'individu est un « agent qui construit des significations à partir de la place qu'il occupe dans le monde¹⁸ » et non pas à partir des déterminismes sociaux qui pèsent sur lui. La sociologie compréhensive a donc pour intention d'accéder à une « compréhension des rôles sociaux et des interactions sociales à partir du sens subjectivement visé par les individus¹⁹ ». Ainsi, « comprendre veut dire retrouver le contenu de sens que le sujet social vise par sa conduite²⁰ ».

J'ai découvert au cours de cette recherche que l'approche compréhensive a été utilisée par les scientifiques Gaston Bachelard et Erving Goffman. La démarche d'Erving Goffman, dont les travaux portent sur l'étude des interactions au sein des organisations sociales, me semble la plus cohérente à citer dans le contexte de cette recherche car elle induit l'idée de « relation ». Car la démarche de Goffmann, « mi-empirique, mi-théorique », critiquée par ses pairs pour son « manque de rigueur²¹ », se rapproche de la *photographie compréhensive* en ce sens qu'elle tient compte de l'intuition et l'expérience vécue du sujet comme du chercheur :

¹⁶ Max Weber, *Économie et société, tome 1 : Les catégories de la sociologie*, Editions Pocket, Paris, 2003.

¹⁷ Gonthier, Frédéric. « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 116, no. 1, 2004, pp. 35-54.

¹⁸ Charmillot, Maryvonne, et Laurence Seferdjeli. « Démarches compréhensives : la place du terrain dans la construction de l'objet », Madelon Saada-Robert éd., *Expliquer et comprendre en sciences de l'éducation*. De Boeck Supérieur, 2002, pp. 187-203.

¹⁹ Frédéric Gonthier, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 116, no. 1, 2004, p. 46.

²⁰ Thierry Rogel, *Introduction impertinente à la sociologie compréhensive*, Editions Liris, Paris, 2004.

Frédéric Gonthier, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 116, no. 1, 2004, pp. 35-54.

²¹ Anne. Gotman, A. Blanchet et al., « Les techniques d'enquête en sciences sociales », *Les Annales de la recherche urbaine*, N°38, 1988. Villes et Etats. p. 114.

Pour Erving Goffman, la sociologie compréhensive se présente, avec autant de modestie que d'exigence, comme une invitation à regarder ce que l'on ne fait que voir *grosso modo*, en se servant des différents paradigmes proposés comme d'une loupe (...) le « véritable acteur des sciences sociales est la relation²². »

Pour Gaston Bachelard, le plus important à retenir est l'utilisation de « l'entretien de recherche », outil que je vais également utiliser au cours de cette recherche afin « de construire l'activité scientifique à partir des questions que se posent les acteurs en relation avec leurs savoirs concrets, plutôt qu'à partir des questions que le chercheur se pose²³. »

Enfin, des études plus récentes réalisées par les chercheuses Maryvonne Charmillot et Laurence Seferdjeli²⁴ m'ont également aidée à appréhender le sens de la démarche compréhensive proposée par Max Weber. La méthodologie construite par Weber est basée sur une relation triangulaire entre « compréhension », « interprétation » et « explication ». Ce sont ces trois phases que je vais utiliser ici comme « cadre » théorique pour réfléchir et penser le travail photographique, dans le but de concevoir au final une édition.

Dans la phase « compréhensive », le.la chercheur.euse développe une attitude empathique avec *son sujet*, sans chercher encore à interpréter ce qui est observé. Dans le cadre d'une *photographie compréhensive*, cette première étape de travail en *compréhension* signifie la préparation du terrain et la consolidation du lien social avec le sujet.

²² Céline Bonicco, *ibid.*

²³ Anne Gotman, *ibid.*

²⁴ Charmillot, Maryvonne, et Laurence Seferdjeli. *ibid.*, pp. 187-203.

Afin d'adopter une « distance objective » pour ne pas projeter ses opinions et ses croyances personnelles sur l'objet d'étude scientifique, Max Weber élabore des outils théoriques tels que le « rapport aux valeurs²⁵ » et la « neutralité axiologique²⁶ ». Ces outils théoriques sont également utilisés par des photographes de la Nouvelle Objectivité²⁷ tels que Walker Evans ou August Sander - nous le verrons dans la partie consacrée à l'héritage de la photographie documentaire. Mais l'atteinte, pour le.la chercheur.euse, d'une « objectivité » du regard est-elle réellement possible ? Chercher (à voir) sans projeter son jugement ou ses affects, autrement dit sa subjectivité, afin de restituer une étude au plus juste de la réalité, est-ce véritablement faisable pour le chercheur en sciences comme pour le photographe ? Selon Nathalie Heinich, « il n'y a pas de position « neutre » dans une posture consistant à neutraliser l'affect : toute neutralisation est déjà en soi une prise de position²⁸. » Et quelle différence entre la « neutralité » et « l'objectivité » ? Car pour Danièle Meaux, « la neutralité n'est pas l'objectivité. Elle constitue un style, aussi artificiel que n'importe quel autre style ; elle ne se présente pas non plus comme un résultat formel que l'on constaterait, mais comme une tendance, une aspiration²⁹. »

C'est lors de la deuxième phase - « l'interprétation » - que le.la chercheur.euse entreprend l'objectivation du sens identifié durant la première phase afin de dégager des concepts qui lui seront utiles pour analyser la situation. Dans le cadre d'une photographie compréhensive, cette étape d'interprétation signifie l'étude et l'analyse des productions réalisées au cours de l'étape de compréhension. C'est donc pendant cette deuxième étape que l'artiste peut à la fois regarder et interpréter le sens de ses actions opérées lors de la première étape, à partir du sens produit par les images.

33 Kuty, Olgierd. « Chapitre 2 - Les valeurs dans la sociologie de Max Weber », , *Les valeurs dans la sociologie de Montesquieu et de Max Weber*. sous la direction de Kuty Olgierd. OK Éditeur, 2020, pp. 59-102.

²⁶ Max Weber, *Le savant et le politique*, 1919.

²⁷ Le courant de la Nouvelle Objectivité naît en Allemagne dans les années vingt au XXème siècle et trouve son emblème avec *Le monde est beau*, le livre du photographe Albert Renger-Patzsch (1897-1966). Celui-ci met en avant un style de photographies caractérisées par des gros plans, une extrême netteté et un travail de précision technique.

²⁸ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 12.

²⁹ Danièle Meaux, *Géo-Photographies, une approche renouvelée des territoires*, Filigranes Edition, 2015, p. 36.

Enfin c'est lors de la troisième phase - « explicative » - que le.la chercheur.euse, ou ici le.la photographe, restitue les faits étudiés et rend compte de son activité auprès du milieu scientifique et du public. Dans le cadre d'une photographie compréhensive, cette phase correspond à l'explication de la photographie compréhensive auprès de la communauté scientifique, objet de cette thèse.

OBJECTIFS

C'est la suite de mon expérience de photographe pigiste pour la presse pendant une dizaine d'années, de la fin des années 1990 jusqu'à la fin des années 2000, que j'ai commencé à m'interroger sur le sens du métier et l'utilité des images produites. Car dans le milieu du photojournalisme, c'est avant tout *l'image*, le résultat, qui compte. Par ailleurs, le rythme de travail imposé par le marché de la presse, qu'il s'agisse d'un quotidien, d'un hebdomadaire ou d'un mensuel, impose au photographe de travailler vite, sans possibilité de *prendre du recul* ni de créer du lien avec les sujets photographiés.

La photographie compréhensive, c'est prendre le temps de composer des « *tableaux photographiques* » en relation avec « *son sujet* ». Elle est, de fait, l'antithèse de la photographie de presse car elle n'a pour objet ni de répondre aux exigences d'un marché ni de restituer une image informative ou descriptive du monde. Le but de la photographie compréhensive n'est donc pas de raconter une histoire ni de proposer un « sujet » comme dans le cadre d'un reportage de presse, mais d'engager, par l'immersion et l'échange, un processus de relation avec le sujet. Ce positionnement *avec* et *dans* plutôt qu'*au-dessus* permet au photographe d'élaborer un point de vue qui n'est ni misérabiliste, ni intrusif, ni surplombant, ni condescendant, ni exploitant. Il ne s'agit pas pour autant d'un point de vue *neutre* ni même *objectif* c'est-à-dire un point de vue qui ne refléterait aucune subjectivité, car le point de vue est toujours le reflet d'un regard et donc d'un « *Ego* ». Comme l'écrit Françoise Héritier : « Le regard suppose un *Ego*, quelqu'un qui regarde, et ce quelqu'un, ce peut être une

personne, un groupe, un collectif, une société tout entière, mais cela suppose toujours une focale particulière³⁰ ».

Mais qu'est-ce que, réellement, « la photographie » aujourd'hui ? Et quel sens donne-t-on encore aujourd'hui à cette *activité*, née au milieu du XIX^{ème} siècle d'un croisement entre une technique scientifique et un objet artistique, et qui pourtant peina à se hisser au rang de l'art ? À être reconnue tant pour sa valeur artistique que pour ses qualités techniques, scientifiques ?

Selon l'historien Michel Frizot, « la photographie » se définit avant tout par sa production : c'est-à-dire des photographies ou « un ensemble très hétéroclite d'images ayant pour point commun d'être engendrées par l'action de la lumière sur une surface sensible³¹ ». Son invention est officiellement proclamée le 7 janvier 1839 par François Arago à l'Académie des Sciences de Paris. Issue du principe de la formation de l'image dans la chambre noire, *camera obscura*, la photographie doit son existence aux expérimentations scientifiques du chimiste Nicéphore Niépce³² qui parvient pour la première fois à fixer une image sur un support extérieur à la chambre noire en 1827³³. Son pouvoir de restitution d'une image fidèle et précise de la réalité effraie les peintres. En atteste cette célèbre phrase prononcée par le peintre Paul Delaroche : « Aujourd'hui la peinture est morte !³⁴ ». Par la suite, Niépce, homme de science, va s'associer à Daguerre, homme de théâtre, qui mettra au point en 1838 le premier procédé photographique avec développement : le « daguerréotype ».

³⁰ Françoise Héritier, « Le sens du regard », *Regard et anthropologie*, Communication, 75, 2004, p. 97.

³¹ Michel Frizot (dir), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Editions Larousse, Paris, 2001, p. 11.

³² Nicéphore Niépce, *Point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Varenes 1827*. En appliquant sur une plaque d'argent une solution réactive à la lumière, le bitume de judée, qu'il expose à la lumière du soleil pendant environ 60 h, il obtient le premier négatif en noir et blanc. Cette expérience marque la naissance de la première photographie officielle.

³³ Niépce Nicéphore, *Point de vue du Gras*, Collection du Harry Ransom Center à Austin (Texas), 1827.

³⁴ Meyer Shapiro, « La peinture abstraite aujourd'hui », 1957, in *L'Art abstrait*, trad. P. Falguières et J.-M. Luccioni, Paris, Carré, Coll « Arts et esthétique », 1996, pp. 57-79.

La photographie va alors rapidement devenir un outil pour la société industrielle qui l'utilise pour développer ses nouvelles valeurs sociales et économiques en lien avec l'industrie, le commerce et la science. De fait, elle est davantage considérée comme un outil servant à « capter » plutôt qu'à « représenter³⁵ » et se trouve associée au monde industriel plutôt qu'à celui de l'art. Mais le combat mené par les artistes photographes pour faire entrer la photographie dans le champ des Beaux-arts se poursuit. Ainsi, le photographe Gustave Le Gray³⁶, dont les photographies qualifiées de « produits de la science » sont exclues du Salon de 1851, proclamera dans son *Traité* paru en 1852 cette phrase devenue célèbre : « J'émetts le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art³⁷ ».

Selon moi, la *photographie* entre dans le monde des *images* lorsqu'elle sort de son espace technique, de sa boîte noire qu'est l'appareil. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le scientifique John Herschel, sortant de chez Louis Daguerre après avoir vu les premiers daguerréotypes, écrit à son ami Fox Talbot qu'il avait vu « toutes ses *images* sur argent » et non pas ses « daguerréotypes » ni ses « photographies³⁸ ». Pour l'artiste David Hockney, la photographie trouve sa place dans « une histoire des images qui commence dans les grottes et s'achève sur un iPad³⁹ ». L'historien de la photographie Michel Poivert situe également la photographie du côté des *images* car elle répond à la définition même du terme image :

La photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé). Dans cette contraction

³⁵ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, Editions Gallimard, 2005, p. 38.

³⁶ Gustave Le Gray (1820-1884) est un photographe français. Il a introduit en France l'usage des plaques au collodion humide permettant des temps de poses rapides. Il sera l'un des cinq photographes membres de la Mission héliographie, première mission française qui a pour but de recenser les monuments du territoire. Les autres photographes sont : Edouard Baldus, Auguste Mestral, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard).

³⁷ Dominique De Font-Réaux, *Photographie et peinture, les enjeux d'une rencontre*, Flammarion 2020, p. 316.

³⁸ David Hockney et Martin Gayford, *Une histoire des images. De la grotte à l'écran d'ordinateur*, Solar Editions, Paris, 2017, p. 11.

³⁹ David Hockney et Martin Gayford, *ibid*, p. 19.

des deux conceptions de l'image, on peut dire que la photographie est une « image⁴⁰ ».

Ainsi, la fabrication d'une *image* photographique relève à la fois d'un geste technique, scientifique, mais aussi intuitif. Car je ne sais pas réellement ce que je vois lorsque je photographie. Ce n'est qu'au moment du *développement* de l'image - que ce soit sur un capteur, un écran ou encore une impression - que je peux véritablement *voir ce que j'ai alors vu*. Pour David Hockney, « nous voyons avec la mémoire⁴¹ ».

Photographier signifie *jouer* et réunir des éléments disparates contenus dans un espace visuel, visible et saisissable, mais aussi dans un espace invisible, intérieur. C'est le lien entre ces deux espaces - visible et invisible - qui constitue le terrain de jeu du photographe dans le but d'atteindre, me semble-t-il, *l'aura*, selon sa propre définition de ce mot, de l'image. Qu'est-ce que l'aura ? Pour la philosophe Françoise Proust, le terme « *aura* » révèle à la fois la beauté et la vérité d'une œuvre :

L'aura, disait Benjamin, est « ce pouvoir qu'à l'image de faire lever les yeux ». Entendons : elle force à voir, à regarder, à scruter, à s'écarquiller le regard sur ce que nous savons être la vérité. L'aura d'une œuvre, si ce terme doit être conservé, n'est autre que son effet de vérité. (...) L'aura n'a donc rien de l'air mélancolique ou de la touche nostalgique qu'on attribue ordinairement à la photographie. Elle est la beauté qui naît de toute œuvre présentant une vérité⁴².

Tout photographe crée son propre *style visuel*, établit une écriture photographique. « Reconnaître un style, c'est toujours reconnaître la présence

⁴⁰ Michel Poivert, « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* 2016.

⁴¹ David Hockney et Martin Gayford *ibid*, p. 19.

⁴² Françoise Proust, « Impressions », *La Recherche Photographique, Printemps 1994*, n16, Maison européenne de la photographie, p. 85.

du photographe dans l'image du monde qu'il a fixée⁴³ » écrit Serge Tisseron. Sur mes photographies, ce *style* est reconnaissable par la référence à la tradition picturale, par une attention à la lumière naturelle et aux couleurs, et un attachement au *sujet*. C'est cette combinaison d'éléments visuels disparates qui forme une « image » esthétique. Je photographie pour révéler la beauté, là où elle semble improbable. Selon moi, la beauté d'une image émane de la lumière, sa valeur ajoutée. Car « la lumière est au premier plan de toute photographie. C'est souvent le choc provoqué par une certaine qualité de lumière qui est à l'origine du désir de photographier. Et pour beaucoup de photographes, c'est elle qui est le but principal de la photographie⁴⁴ » écrit Serge Tisseron.

⁴³ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, 1996, p. 49.

⁴⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, 1996, p.61.

LA PHOTOGRAPHIE COMPREHENSIVE AU PRISME DE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

FONDEMENTS

Au départ, le terme « documentaire » désigne principalement « la valeur scientifique ou *archivable* des images mais aucunement une valeur artistique⁴⁵ ». Art et document sont alors deux « catégories s'excluant l'une de l'autre⁴⁶ » car la photographie documentaire, écrit le peintre et photographe Edward Steichen, sert « à décrire une photographie impersonnelle, hostile à la narration et à la propagande, plus tournée vers les motifs prosaïques et insignifiants que vers l'humain⁴⁷ ». Cette idée d'un document photographique sans valeur d'expression disparaît progressivement à partir des années vingt et à mesure que naît une photographie sociale, humaniste. La section photographique créée dans le cadre du programme de la « Farm Security administration » ou « F.S.A⁴⁸ » - un programme mis en place en 1937 par le gouvernement F. Roosevelt en 1937 pour témoigner des conditions de vie défavorisées des Américains au moment de la Grande Dépression américaine - va « contribuer d'une part à américaniser considérablement l'histoire de cette tendance, d'autre part, et surtout à identifier la photographie documentaire au reportage social⁴⁹. » Pour ces raisons, et parce que le terme « documentaire » renvoie à son origine, c'est-à-dire à un document dénué de subjectivité et d'expression personnelle, l'économiste Roy Stryker, alors en charge de la

⁴⁵ Olivier Lugon, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Editions Macula, 2017, p.25.

⁴⁶ Olivier Lugon, *ibid*, p. 25.

⁴⁷ Olivier Lugon *ibid*, p. 21.

Edward Steichen (1879-1973) est un photographe et peintre luxembourgeois. Il est l'un des maîtres du mouvement pictorialiste et crée en 1903 la revue *Camera Work* avec Alfred Stieglitz. Il crée la célèbre exposition « The Family of Man » en 1955 au Musée d'art Moderne de New-York qui réunit Il est également l'auteur de l'une des plus célèbres photographies ; *The Pond-Moonlight*, 1904. Devenu directeur de la photographie au MoMa, il organise sa dernière exposition en 1962 « The Bitter Years » consacrée à l'oeuvre des photographes de la F.S.A.

⁴⁸ La F.S.A. est un programme mis en place par le gouvernement F. Roosevelt en 1937, à la suite de la Grande Dépression américaine, dans le but d'aider les fermiers les plus pauvres touchés par la crise. Une section photographique est alors créée afin de « documenter » les conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Elle est dirigée par Roy Stryker, économiste et photographe américain, qui va confier plusieurs missions territoriales à des photographes comme Lewis Hine, Walker Evans, Dorothea Lange ou encore Russell Lee.

⁴⁹ Olivier Lugon, *ibid*, p. 17.

mission, propose alors de remplacer ce terme par celui de « réalisme ». Car selon Stryker, le terme « documentaire » ne convient pas pour désigner la nature de travaux photographiques réunissant engagement et recherche esthétique tels que chez Lewis Hine, Dorothea Lange, Walker Evans ou encore Russell Lee⁵⁰. Le « réalisme » désigne, étymologiquement, la représentation d'une chose « conforme à sa définition, authentique, véritable⁵¹ », sans recherche d'effet ni idéalisme. Le photographe américain Walker Evans, père du « style documentaire » et engagé dans la mission, évoque l'influence que l'œuvre de l'écrivain français Gustave Flaubert, figure marquante du mouvement réaliste littéraire, a sur son travail et sa quête d'une représentation « non subjective⁵² » du monde. Dans un entretien avec Leslie Katz publié dans un petit livre intitulé *Le secret de la photographie*, il explique :

Je crois avoir incorporé la méthode de Flaubert presque inconsciemment, mais en tout cas je m'en suis servi de deux façons : d'une part son réalisme et son naturalisme, de l'autre son objectivité de traitement; la non-apparition de l'auteur, la non-subjectivité⁵³.

Dans la suite de l'entretien, Walker Evans donne son point de vue sur le sens du terme « documentaire ». Selon lui, il s'agit d'un « mot très sophistiqué et trompeur. Et pas vraiment clair. Il faut avoir une oreille sophistiquée pour l'entendre. L'expression exacte devrait être « style documentaire ». (...) Un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style⁵⁴. »

À l'époque de la F.S.A., entre les années 1937 et 1943, le contexte du marché de la photographie est principalement lié à une photographie pictorialiste, centrée sur la valeur esthétique des images. Les productions

⁵⁰ Olivier Lugon, *ibid*, p. 20.

⁵¹ Du latin *res* « chose, objet, être, fait, réalité; ce qu'on possède, bien, avoir ».

⁵² Walker Evans, *Le secret de la photographie*, Entretien avec Leslie Katz, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2017, p. 24.

⁵³ Walker Evans, *ibid*, p. 24.

⁵⁴ Walker Evans, *ibid*, p. 31.

photographiques de cette époque, comme celles d'Alfred Stieglitz et sa célèbre photographie « The Steerage⁵⁵ » (L'Entrepont), placent la recherche formelle, esthétique, avant le sujet. Cette pratique photographique se caractérise par l'emploi de mises en scène chez les portraitistes professionnels, l'utilisation de la retouche chez les pictorialistes, ou encore l'expérimentation artistique chez les avant-gardes⁵⁶. Elle contraste avec le projet revendiqué par Roy Stryker et se situe aux antipodes du réalisme des photographies réalisées pour la F.S.A. telles que celles de Lewis Hine⁵⁷ qui ont pour but de sensibiliser le public à des questions sociales importantes, en restituant une image fidèle de la réalité quotidienne vécue par les ouvrier.e.s et paysan.n.e.s, et marquée par une crise économique sans précédent.

Lewis Hine, photographe sociologue

Sensibiliser le public, dénoncer des conditions de vie ou de travail déshumanisantes, tel est le projet du photographe américain Lewis Hine (1874-1940). Formé à l'école de Chicago, il est d'abord sociologue avant de devenir photographe, et travaille comme reporter pour des revues sociologiques américaines telles que *Survey*, dans le but « d'humaniser une population immigrante ou de dénoncer des conditions de travail déshumanisantes⁵⁸ ». Pour Allan Sekula, Lewis Hine est un « artiste dans la tradition de Millet et Tolstoï, un réaliste mystique. Son réalisme correspond au statut de la photographie comme reportage, son mysticisme correspond au statut de la photographie comme expression spirituelle. Ce double niveau de connotation indique les deux rôles tenus par cet artiste⁵⁹ ». De ce fait, les photographies de Hine ont à la fois valeur de « témoignage » et de « voyance⁶⁰ ». Dans le texte « Social Photography ; How the Camera May Help in the Social Uplift⁶¹ », Hine décrit la beauté de celles et ceux qu'ils

⁵⁵ Alfred Stieglitz, « The Steerage », 1915, héliogravure, H. 33,4 ; L. 26,6 cm.

⁵⁶ Olivier Lugon, *ibid*, p. 27.

⁵⁷ Sekula Allan, « Sur l'invention du sens dans la photographie », *Ecrits sur la photographie*, Editions Beaux-arts de Paris, 2013, p. 71.

⁵⁸ Miles Orvell, « Lewis Hine, The art of the commonplace », *History of photography*, Vol 16, number 2, summer 1992, Taylor & Francis LTD, p. 90.

⁵⁹ Allan Sekula, *ibid*, p. 93.

⁶⁰ Allan Sekula, *ibid*, p. 93.

⁶¹ Lewis W. Hine, « Social Photography; How the Camera May Help in the Social Uplift » 1909, ed. Alexander Johnson.

photographient permet de saisir la puissance de son engagement envers ses *sujets*. Ce texte a été une inspiration pour mon travail, raison pour laquelle je retranscris ici un passage.

Paint us an angel, if you can, with floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us a Madonna turning her mild face upward, and opening her arms to welcome the divine glory, but do not impose on us any esthetic rules which shall banish from the reign of art those old women with work-worn hands scraping carrots, those heavy clowns taking holiday in a dingy pothouse, those rounded backs and weather-beaten faces that have bent over the spade and done the rough work of the world, those homes with their tin pans, their brown pitchers, their rough curs and their clusters of onions. [end page 358] "It is needful we should remember their existence, else we may happen to leave them out of our religion and philosophy, and frame lofty theories which only fit a world of extremes. Therefore, let art always remind us of them; therefore, let us always have men ready to give the loving pains of life to the faithful representing of commonplace things, men who see beauty in the commonplace things, and delight in showing how kindly the light of heaven falls on them⁶² .

Pour Allan Sekula, « le discours de Hine affiche une position politique manifeste et une esthétique seulement implicite⁶³ ». Ses photographies en noir et blanc de femmes, d'hommes ou d'enfants au travail, employé.e.s dans

⁶² Lewis W. Hine, *ibid.*

« Peins-nous, si tu le peux, un ange avec une robe violette flottant dans les airs, et le visage blanchi par la lumière céleste; peins-nous une Madone tendant son doux visage vers le haut, et ouvrant ses bras pour accueillir la gloire divine, mais ne nous impose donc aucune règle esthétique qui écarte du règne de l'art ces vieilles dames aux mains usées par le travail en train de gratter des carottes (...) ces dos bossus et ces visages burinés par le vent qui se sont trop longtemps penchés sur les pelles pour faire le rude travail du monde (...) Il est nécessaire que nous nous souvenions de leur existence, sans quoi nous prendrions le risque de les laisser en dehors de notre religion et de notre philosophie (...) Espérons donc qu'il y ait des hommes prêts à vêtir d'amour et de souffrances de la vie la représentation fidèle dans les choses banales, et qui prennent le plus grand plaisir à montrer avec quelle bonté la lumière des cieux tombe sur ces dernières ». Traduit par mes soins depuis l'anglais :

⁶³ Allan Sekula, *ibid.*, p. 88.

l'industrie du textile, de l'imprimerie, du verre ou encore dans la téléphonie, révèlent le caractère à la fois sincère et authentique du lien qu'il tisse avec ses sujets. L'esthétique est classique, inspirée du mouvement réaliste du XIX^{ème} siècle sans recherche d'effet. La lumière est diffuse, les cadrages sont frontaux, les compositions classiques montrent avant tout son désir de porter son attention au sujet photographié. Pour Serge Tisseron, le regard que pose Hine sur ses contemporain.e.s est un regard « sympathique » qui témoigne d'une relation entre photographe et sujet. Les regards des sujets convoquent ceux du public. Le point de vue de Hine témoigne d'une implication dans la vie des personnes.

Lewis Hine pensait que les photographies les plus aptes à toucher un public sont celles dans lesquelles le sujet photographié regarde son spectateur. (...) Il attendait de cette rencontre entre le regard du modèle et celui du spectateur la naissance d'une sympathie⁶⁴.

Son travail qui s'inscrit dans un temps long et une démarche compréhensive avec ses sujets. Pour Elisabeth McCausland (1899-1965) « journaliste et critique oubliée de l'histoire de la photographie⁶⁵ », « la différence entre l'approche de Lewis Hine et celle des photographes documentaires contemporains réside dans le fait que les travailleurs les plus jeunes intègrent *consciemment* les éléments sociaux et esthétiques. Avec Hine l'objectif social était primordial ; les qualités esthétiques semblent être apparues presque par hasard⁶⁶. »

« *Let us now praise famous men* »

En 1929, Walker Evans, alors jeune photographe, est envoyé en mission dans le Sud des Etats-Unis avec le journaliste James Agee pour enquêter sur les conditions de vie de famille de métayers appauvris par la crise de 1929. Cette

⁶⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, 1996, p.89.

⁶⁵ Laetitia Barrère, « Dialogues sur la photographie documentaire », *Études photographiques* Printemps 2014.

⁶⁶ Laetitia Barrère *ibid.*

épopée commune dans les profondeurs du réel, unique dans l'histoire du reportage, aboutit à la création d'un livre historique, *Let us now praise famous men* traduit en français par *Louons maintenant les grands hommes*. Le livre s'ouvre avec la publication des photographies « vernaculaires⁶⁷ » réalisées par Walker Evans et présentées sans légende. Ici la photographie n'est pas au service du texte, elle n'a pas valeur d'illustration ni d'information.

Contrairement à la tendance répandue dans le milieu du journalisme et du reportage, ces photographies n'ont pas pour objet de restituer des faits ou de relater un événement. Alors que la photographie est utilisée, depuis ses débuts, comme une auxiliaire du texte, de l'art ou de la science, elle est ici représentée pour son caractère singulier, une image photographique, l'enregistrement d'une image sur une surface lumineuse.

À la relecture de cet ouvrage au début de ma recherche, je ressens avec émotion l'humanisme et la sincérité de ces deux auteurs face à leur difficulté de restituer une réalité qu'ils ne feront que *traverser*. Plus qu'une enquête journalistique, les auteurs proposent une interprétation *compréhensive* de leur expérience. Ils ne cherchent pas à poser un regard condescendant sur les sujets mais à se situer au plus proche de ce qu'ils ont vécu par l'immersion. La démarche *compréhensive* menée par James Agee et Walker Evans leur permet de tisser un lien *solide*, sincère. Dans la postface de l'ouvrage, Bruce Jackson, l'éditeur, résume ainsi le projet :

Louons maintenant les grands hommes est un chef-d'œuvre d'écriture ethnographique ; C'est également un chef-d'œuvre de méthodologie ethnographique. Voulez-vous savoir combien il est difficile de comprendre la situation d'un autre humain dans le monde ? C'est ici qu'il faut commencer. Voulez-vous

⁶⁷ « Le terme « vernaculaire » est le sujet photographique de Walker Evans. Ce terme vient du latin *vernaculus* (indigène) et désigne ce qui est confectionné en interne, dans une communauté, par opposition à ce qui est échangé ; la langue vernaculaire est parlée seulement à l'intérieur de la communauté ; "aux États-Unis, le vernaculaire définit des formes d'expressions populaires ou communes employées par des gens ordinaires à des fins utilitaires ; c'est tout ce qui se crée en dehors de l'art et des circuits de production principaux et finit par former une culture spécifiquement américaine ».

voir comment l'humilité face aux faits peut aider à comprendre l'infiniment complexe ? C'est ici qu'il faut commencer⁶⁸.

Le lien crée entre les images et le texte donne à voir le détail de ces vies *infimes, ignorées* - une chaise, un regard, le décor, un décor, un objet. Il révèle une attention particulière, un soin porté à l'observation et à la description car selon lui, « les mots peuvent seulement décrire⁶⁹ » :

Il est extrêmement difficile d'écrire sur ce travail, en particulier à cause de ce qu'il a d'ordinaire et de recommencer sans fin (..) Comment concevoir que les mots puissent exprimer ce qui se passe dans le fait, le vécu, et concevoir en mots le poids accumulé de ces actes sur elle-même ; et ce que cette accumulation a fait de son corps, et de son esprit et de son cœur, de son être. Et comment faire qu'à vous qui lisez, cette réalité soit assez réelle, qu'elle vous atteigne et marque durablement d'une profonde anxiété et culpabilité, dans votre existence, pour ce que vous êtes ce que vous êtes, et qu'elle est ce qu'elle est, et que pas un moment vous ne pouvez changer de place avec elle ni elle avec vous⁷⁰ (...)

Walker Evans se retrouve également confronté aux limites du médium photographique. Le photographe ne peut donner à voir autre chose que la relation établie avec le sujet à partir d'une *distance objective*, pour ne pas imprégner les images d'une vision trop subjective et sentimentale. Le « style documentaire » de Walker se caractérise par des cadrages frontaux et une grande netteté. Walker Evans utilise ainsi des *outils* proches de la démarche *compréhensive* tels que la *neutralité ou l'objectivité* (sur lesquels je reviendrai dans le chapitre consacré au cadre théorique de la thèse, la sociologie *compréhensive*). Le projet du photographe Walker Evans n'est pas, contrairement à celui de Lewis Hine, de *dénoncer* des conditions mais de

⁶⁸ James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Terre Humaine Poche, Editions Plon, Paris, 1972, p. 470.

⁶⁹ James Agee, Walker Evans, *ibid.*, p. 237.

⁷⁰ James Agee, Walker Evans, *ibid.*, p. 314.

révéler un point de vue ni misérabiliste ni dominant dans la lignée d'une approche *compréhensive*. Pour autant, le travail de Walker Evans ne situe pas dans le champ d'une photographie compréhensive car ce n'est pas la relation qui se trouve au centre mais le document. Le projet d'Evans place l'œuvre avant la relation avec le sujet.

Sur les photographies d'August Sander, figure emblématique, tout comme Walker Evans, du courant artistique de la « Nouvelle-Objectivité⁷¹ », la relation et la collaboration entre le photographe et le sujet apparaît *sur* l'image. Le regard du sujet « fixé » vers l'objectif mais aussi la verticalité des corps, leur « tenue », dans les deux sens du terme : les sujets se tiennent droits, vêtus dans des tenues professionnelles ; ils font face au photographe. Leur portrait reflète leur rôle social, leur statut d'être humain. Dans l'exposition au Musée Georges Pompidou, intitulée « / Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander /⁷² », nous avons pu voir ou revoir la grandeur et la richesse du travail accompli par le photographe August Sander dans son pays, à partir de 1920. Son grand projet *Hommes du XXème siècle* est construit sous la forme de sept portfolios contenant environ sept photographies chacun et répartis en sept rubriques et quarante-sept groupes⁷³. Les sept portfolios révèlent des typologies de figures telles que « le paysan, l'artisan, la femme, les catégories socioprofessionnelles, les artistes, la grande ville » ou encore « Le dernier des hommes ». Chaque portfolio donne à voir des personnes dans le contexte de leur métier ou dans le cadre de leur fonction sociale. Pour autant, son œuvre ne cherche pas à « figer » des stéréotypes car il tentera sans cesse de dissocier les images d'un portfolio à l'autre, afin de montrer que chaque individu fait partie de la société dans son ensemble.

L'originalité du projet de Sander tient dans le choix des sujets et des espaces qu'il représente. Car il fait le choix de photographier le milieu de la campagne à une époque où la modernité est avant tout urbaine. Il sillonne sa région

⁷¹ Olivier Lugon, *ibid*, p. 11.

⁷² Centre Georges Pompidou, Paris, */Allemagne/Années 1920/Nouvelle Objectivité/August Sander/*, du 11 mai au 5 septembre 2022. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/dEOe6u0>

⁷³ Cardé, François, « August Sander et le modèle visuel », *La nouvelle revue du travail*, 2017.

natale, la Westerwald, située en Rhénanie, pour aller à la rencontre de travailleurs.euses - ouvriers, bouchers, artisans, artistes, etc. - de toutes conditions. Il réalise alors le célèbre portrait « Trois jeunes agriculteurs, 1914⁷⁴ ». Les sujets *posent*, regards fixés vers l'objectif du photographe, signifiant ainsi qu'ils participent à la construction de leur image. Leurs attitudes comme leurs tenues, gestes, révèlent les signes visibles de la classe sociale ou du milieu dans lesquels ils s'inscrivent. Il y a dans ces portraits une référence à la fois sociologique et esthétique, la combinaison d'un point de vue documentaire et d'une recherche esthétique. Tout, dans ces corps, exprime la dignité et la grandeur de l'humain, du sujet révélé par le fond, et dont le décor constitue l'appartenance à un *milieu*. C'est ce milieu qui apparaît en toile de fond et devant lequel le sujet évolue et se révèle au monde. Pour Sander, photographier est un processus qui s'accomplit en trois étapes : « Voir, penser, comprendre », « c'est dire combien la photographie était pour lui *cosa mentale*⁷⁵ » écrit François Cardi dans un article qu'il consacre à son œuvre. Il ajoute : « En termes de méthodologie sociologique, on dirait que la photographie de Sander recherche le caractère significatif des personnages bien davantage que leur caractère représentatif⁷⁶ » En cela, la démarche de Sander se situe dans le champ d'une photographie compréhensive. Car elle situe le sujet au centre de l'œuvre à partir d'un travail en collaboration, dans le but de fabriquer une image significative pour le sujet.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai souhaité créer un dialogue entre une photographie « concernée » - terme employé par Cornell Capa pour désigner les travaux des photoreporters⁷⁷ présentés lors de l'exposition « The Concerned Photographer » qui s'est tenue à New-York en 1967.

⁷⁴ François Cardi, *ibid.*

⁷⁵ François Cardi, *ibid.*

⁷⁶ François Cardi, *ibid.*

⁷⁷ Werner Bischof, Robert Capa, Leonard, Freed, André Kertész, David Seymour, Dan Weiner.

Pour Cornell Capa, la photographie concernée est une photographie « empathique⁷⁸ ». Elle s'oppose au courant de la « Nouvelle Objectivité », fondé dans les années vingt en Allemagne, puis aux Etats-Unis, et qui se caractérise par la recherche d'une forme de neutralité dans la description visuelle du monde. Nous l'avons vu avec ses deux figures emblématiques : l'allemand August Sander et l'américain Walker Evans, inventeur du « style documentaire ». À la « neutralité » visée par les acteurs de la photographie objective, Cornell Capa oppose le positionnement engagé et *emphatique* du « photographe concerné » :

In October 1967, The Concerned Photographer exhibit first opened, presenting an antidote to the then - accepted bland notion equating the « objectivity » of a photographic image with dispassionate neutrality. The work of the six photographers - Werner Bischof, Robert Capa, Leonard Freed, André Kertész, David Seymour (« Chim ») and Dan Weiner - selected for this exhibition demonstrated, instead, the intense empathy and involvement of each of this fellowman and the world in which we lived⁷⁹.

À propos de cette expression de « photographie concernée », Robert Adams écrit qu'il n'existe pas d'autre photographie que concernée car chaque photographe est à sa manière concerné par son sujet.

The use of the expression « concerned photography » - a photography that deals directly with social ills - has been supported by few photographers. They know firsthand that all art is the product of concerned. They believe as a consequence that it has a social utility - it is designed to give us courage⁸⁰.

⁷⁸ Cornell Capa (dir), *The concerned photographers*, Volume 2, Thames and Hudson, London, 1972.

⁷⁹ Cornell Capa (dir), *ibid.*

⁸⁰ Robert Adams, *Beauty in photography, Essays in defence of traditional values*, Aperture, 1996, p. 70.

Selon Cornell Capa, dans le cadre d'une photographie concernée, les photographes s'engagent à transmettre, par l'éducation à l'image, leur pratique et à accompagner le public dans la compréhension de ce qu'ils.elles voient. Il ne s'agit donc plus seulement *d'exposer* son travail photographique mais aussi de *l'expliquer*. En cela, la démarche « concernée » se rapproche de la photographie compréhensive car l'explication est la troisième étape, nous le verrons, de la méthodologie compréhensive.

Transmission et éducation à l'image sont deux notions essentielles car elles permettent de rendre le monde des images *compréhensibles*. En cela, le projet de « The Concerned Photography » s'inscrit dans la lignée d'une photographie compréhensive et *humaniste* qui place l'être humain au centre de la réflexion. Mais il s'en distingue aussi, nous le verrons plus loin, par le traitement des images conçues dans un style *photo-journalistique* - et non pas picturales comme dans une approche compréhensive. Dans son texte, Cornell Capa revient sur le lien qui unit la photographie et l'« approche humaniste » :

Humanism in photography has a long and noble tradition - from Mathew Brady, Jacob Riis, Dorothea Lange, Lewis Hine (...) to those contemporary practitioners who use their cameras as a tool of social conscience and a means of expressing their reverence and affirmation of life (...) Images at their passionate and truthful best are as powerful as words can be. If alone they cannot bring change, they can, provide and undistorted mirror of man's actions, thereby sharpening human awareness and awakening conscience⁸¹.

Les photographies « concernées » ne peuvent pas « changer le monde » explique Cornell Capa mais elles peuvent et changer le point de vue - dominant, condescendant, exploitant - que nous posons sur le monde.

La photographie compréhensive participe à ce projet : dans le mouvement entre le dehors et le dedans, le bord et le milieu - à l'image d'une *traversée* et d'un *accueil* - et la construction d'une relation avec le sujet.

⁸¹ Cornell Capa, *ibid.*

C'est pourquoi les « tableaux photographiques », produits dans le cadre de la photographie compréhensive, ne restituent pas seulement une valeur documentaire mais aussi une valeur relationnelle, signe d'une implication entre photographe et sujet.

DÉCADRAGES

En cherchant à situer ma pratique photographique dans le courant d'une histoire de la photographie documentaire, j'ai pris conscience de la nécessité de réinterroger le statut de certaines photographies *iconiques*. Dans un contexte qui tend à « décentrer » ou à « décadrer » les regards - je fais ici référence à deux expositions présentées à Paris en 2022 et 2023, « Décadrage colonial⁸² » et « Ouvrir l'album du monde, Photographies (1842-1911)⁸³ » - il m'est apparu important de me poser ces questions : *comment* je vois ? Et en quoi mon travail photographique est-il original et non pas seulement une reproduction de modèles du passé ? Dans les deux expositions citées, l'objectif est de réinterroger la construction d'un point de vue occidental qui domine le reste du monde, « tenter de rééquilibrer une histoire de la photographie trop souvent centrée sur l'Europe et les États-Unis⁸⁴ ». Les photographies réalisées lors de la célèbre mission photographique F.S.A. sont aujourd'hui encore considérées comme des icônes de l'époque de la Grande Dépression américaine. Elles sont à l'origine, nous l'avons vu, du mythe de la photographie documentaire qui se perpétue encore aujourd'hui.

⁸² *Décadrage colonial*, Georges Pompidou, Paris, 7 novembre 2022 au 27 février 2023.

⁸³ *Ouvrir l'album du monde, Photographies (1842-1911)*, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 3 avril 2023 au 2 juillet 2023.

⁸⁴ *Ouvrir l'album du monde, Photographies (1842-1911) ibid.*

Dans son texte « In, around, and afterthoughts (On documentary photography) » l'artiste féministe américaine Martha Rosler⁸⁵ s'intéresse à l'histoire d'une photographie de la F.S.A. devenue *iconique* : « The migrant Mother », réalisée par Dorothea Lange en 1936. Cette photographie en noir et blanc, l'une des plus reproduites au monde, révèle l'image d'une figure féminine entourée de ses trois enfants. Le cadrage resserré autour des quatre personnages et l'attitude des enfants, qui tournent le dos tourné à la photographe, renforcent le caractère fermé et dramatique de la scène. Par le geste de la main portée au coin de la bouche, la photographie personnifie une figure féminine maternante, symbole de courage et de vertu dans une Amérique pieuse.

Marta Rosler s'interroge : « En quoi ces photographies ont-elles contribué à améliorer les conditions de vie de ces « Américains pauvres » ? Et quels effets ont-elles eus sur la vie des personnes photographiées ? Retrouvée quelques années plus tard, Florence Thompson, photographiée par Dorothea Lange, alors ouvrière saisonnière et mère de six enfants, s'étonne de ne jamais avoir touché un centime avec *son* image : « Alors que cette photographie a été publiée partout en Amérique, dans tous les manuels scolaires, quel bien m'a-t-elle fait ?⁸⁶ ». Florence Thompson n'a donc jamais été directement impliquée par l'effet produit par *sa* photographie. Dorothea Lange⁸⁷ a souvent raconté l'histoire de cette photographie qu'elle a failli ne pas *prendre*. Car c'est après avoir *aperçu* cette femme, alors qu'elle conduisait, qu'elle décida, vingt kilomètres plus loin, de faire demi-tour pour revenir et la photographier avec ses enfants. À la suite de brefs échanges, elle prend quelques vues et réalise une photographie qui s'inscrit dans l'histoire. C'est l'exploitation de cette image « documentaire » de Florence Thompson que Martha Rosler questionne : « Are photographic images, then, like civilization, made on the backs of the

⁸⁵ Martha Rosler, « In, around, and afterthoughts (On documentary photography) », *Decoys and disruptions, Selected writings, 1975-2001*, p. 185.

⁸⁶ Martha Rosler, *ibid.*

⁸⁷ Milton Meltzer, *Dorothea Lange, A photographer's life*, Farrar Straus Giroux Editions, New-York, 1978.

exploited ?⁸⁸ » Autrement dit, existe-t-il une autre façon de photographier qui ne relève pas de l'exploitation du sujet ?

Dans l'exposition et le livre intitulés « Médiations », et présentés à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris en 2018, Susan Meiselas⁸⁹ revient sur sa première expérience photographique : « 44 Irving Street, 1971 ; Porch Portrait (1974) » est un projet réalisé avec les habitant.e.s d'un immeuble dans lequel elle vit.⁹⁰ Avec ces personnes, la photographe tisse un lien qui dépasse la relation *photographe-sujet*. Elle cherche à expérimenter la valeur de médiation des images, c'est-à-dire la possibilité de créer du lien à partir du médium photographique, dans une démarche compréhensive. La photographe propose à chaque personne d'écrire un court texte dans lequel chacun.e « décrit la façon dont elle se perçoit à travers l'image⁹¹ ». Il n'est pas seulement question de prendre des photographies mais de partager aussi un temps de réflexion autour des images : pour Meiselas, « nouer une relation avec ses modèles lui permet d'explorer visuellement le rapport que chacun entretient à ce lieu⁹² ». À propos de son utilisation du médium photographique, Meiselas explique : « l'appareil photographique est un prétexte pour se trouver dans un endroit où l'on n'a normalement rien à faire. Pour moi, il est à la fois un point d'ancrage et un point de séparation⁹³. »

Son travail s'est progressivement détaché du milieu du photojournalisme en créant une autre voie parallèle, tout en restant dans le milieu de la presse, un milieu extrêmement masculin et compétitif. Dans le livre « Médiations », Carlos Guerra écrit :

Allant au-delà du protocole par lequel elle s'efforce de réparer et de compenser la pernicieuse tendance de la photographie moderne à exploiter les sujets, la photographe les considère

⁸⁸ Martha Rosler, *Ibid.* « Les images photographiques sont-elles donc, comme la civilisation, faites sur le dos des exploités ? » Traduit par mes soins.

⁸⁹ Susan Meiselas est née à Baltimore, USA en 1948. Elle rejoint l'agence *Magnum* en 1976.

⁹⁰ Susan Meiselas *Médiations*, Editions Daminiani, New-York, 2018.

⁹¹ Susan Meiselas, *Médiations*, Jeu de Paume, Paris, 2018, Dossier documentaire, p.9.

⁹² Susan Meiselas, *ibid.*

⁹³ Susan Meiselas, *ibid.*

comme les premiers récepteurs de son travail (...) Ces nouvelles exigences confèrent à sa pratique le caractère d'un dialogue ouvert, inachevé (...) loin d'être un témoignage objectif, cet art, compris comme une gouvernance sui generis, a un impact sur les individus.⁹⁴

Le point de vue développé par la photographe s'inscrit dans une approche compréhensive car il cherche avant tout à créer une cohésion avec le sujet photographié. Le terme « médiation » signifie étymologiquement « division par deux⁹⁵ ». Il suppose un intermédiaire, un lien entre deux éléments. En plaçant la photographie du côté *du lien*, Susan Meiselas ouvre le champ à une photographie de l'intervention et de l'immersion dans l'esprit d'une photographie compréhensive.

Dans son ouvrage autobiographique *Hold Still*, la photographe américaine Sally Mann affirme que « l'exploitation est à la racine de tout portrait (...) car la photographie se situe toujours du côté de l'invasion » :

Exploitation lies at the root of every great portrait, and all of us know it. Even the simplest picture of another person is ethically complex, and the ambitious photographer, no matter how sincere, is compromised right from the git-go (...) Taking the picture is an invasive act, a one-sided exercise of power, the implications of which, when considered in historical perspective, are unsettling. Photography is always invasive (...) ⁹⁶

Dans son livre *Sur la Photographie*, Susan Sontag partage aussi l'idée que « toute utilisation de l'appareil photographique est implicitement une agression.⁹⁷ » Selon moi, la photographie transgresse son pouvoir intrusif

⁹⁴ Carlos Guerra, « Une fois dépassée l'effet de la mémoire immédiate », *Susan Meiselas, Médiations*, Editions Daminiani, New-York, 2018. p. 73.

⁹⁵ XII^{ème} s. « division par deux »

⁹⁶ Sally Mann, *Hold Still, A memoir with Photographs*, Little Brown and Company, New-York, 2015, p. 292.

⁹⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Collection 10/18, Editions du Seuil, 1974. p. 20.

lorsqu'elle se questionne sur son point de vue et qu'elle prend autant soin de la relation avec son sujet que de son *image*. Autrement dit, pour développer une photographie compréhensive, il faut s'extraire d'une relation « verticale » inhérente, comme l'explique Sally Manny, au regard photographique.

Pour le philosophe et photographe israélien Aim Deuelle Luski⁹⁸, la photographie se caractérise presque toujours par sa « verticalité », soit « un système qui fait que le monde extérieur s'inscrit sur une surface sensible verticale via un objectif frontal, et de ce fait, un système qui sépare, dans l'espace et dans le temps, celui ou celle qui est devant l'appareil de celui ou celle qui est derrière : le but de l'appareil photo est simplement de produire une photographie dans ce contexte, reflétant ce dispositif de pouvoir⁹⁹ ». Pour évincer ce rapport de pouvoir, Aim Deuelle Luski propose le concept de photographie « horizontale¹⁰⁰ » dans lequel la personne photographiée n'est plus l'objet du regard mais un acteur du regard.

Dans l'exposition intitulée « Cinq femmes du pays de la lune¹⁰¹ » présentée en 2014 au Mac Val, l'artiste photographe Valérie Jouve révèle les limites de la création photographique dans un contexte très particulier, celui des territoires palestiniens. Habitée à photographier le lien entre les corps et le territoire occidental, la photographe Valérie Jouve se retrouve confrontée, en Palestine, à une situation nouvelle. Face à ces difficultés, elle propose aux femmes de participer au projet et de devenir elles-mêmes des photographes. C'est donc une photographie plurielle et partagée du territoire qui nous est restituée. Une photographie qui s'adapte au contexte et ne cherche pas à s'imposer si à forcer les choses, pleinement dans l'esprit d'une photographie compréhensive.

⁹⁸ Ariella Azoulay, *Aim Deuelle Luski, and Horizontal Photography*, Leuven University Press, 2014.

⁹⁹ « un système (...) qui fait que le monde extérieur s'inscrit sur une surface verticale via un objectif frontal, et de ce fait, un système qui sépare, dans l'espace et dans le temps, ce (ou celui) qui est devant l'appareil et celui qui est derrière : le but de l'appareil photo est simplement de produire une photographie dans ce contexte, reflétant ce dispositif de pouvoir ».

¹⁰⁰ Ariella Azoulay, *ibid.*

¹⁰¹ Valérie Jouve, « Cinq femmes du pays de la lune » Avec Rana M.S Abukharabish, Suha Y.M Abusharar, Yasmin M.M Abu Awad, Jamila I.M Thalja, MACVAL, Vitry-sur-Seine, du 14 juin 2014 au 4 janvier 2015.

Il est difficile de photographier en tant que femme blanche occidentale, le monde musulman. Car les « règles du regard¹⁰² », dans la culture musulmane, sont strictes. Les femmes ne disposent pas des mêmes droits que les femmes occidentales et il est donc difficile de créer des images qui sortent du cadre imposé et contrôlé par les hommes. J'ai souvent expérimenté ces questions lors de projets photographiques menés à l'intérieur de résidences, foyers, quartiers tels que le Palais de la femme à Paris ou encore chez des habitantes de deux camps de réfugiés palestiniens¹⁰³ en Palestine où j'ai été accueillie en 2015 puis en 2016. Face à la complexité de photographier dehors, dans l'espace public, j'ai fait le choix de photographier ces femmes avec leur famille, dans leur espace intérieur dont elles prennent grand soin. Contrairement à Valérie Jouve, et certainement parce que le temps a fait défaut, je n'ai pas cherché à réaliser un travail de médiation comme au sein du Palais de la femme en 2013. En Palestine, j'ai partagé et photographié le quotidien de ces familles : les repas, les temps scolaires, les sorties, telle une *personne accueillie*. Je me suis reconnecté au plaisir de l'immersion, à la joie de vivre avec les personnes tout en étant consciente d'incarner la figure de l'étrangère. Alors que Valérie Jouve révèle le dispositif qu'elle met en place pour chercher à produire une approche compréhensive avec ces femmes, montrant ainsi tout autant leurs images que les siennes, introduisant également leur parole et leur voix ; je choisis, au regard du temps qui m'est imparti (environ quinze jours dans chaque famille) de ne retenir que les photographies picturales, des « tableaux photographiques » de la vie quotidienne de ces femmes. C'est cette recherche en rapport à la peinture, nous le verrons, qui élève le statut de la photographie documentaire vers celui de compréhensive.

¹⁰² Khâlid Ibrahim Al-Saq'abî, *Les règles du regard*, Collection Essentiels; Hadithéditions, Bruxelles, 2009.

J'ai acheté ce tout petit livre il y a quelques années sur un marché oriental à Alençon, intriguée par le texte figurant au dos : « Quelle est la part du regard qui est permise et quelle est celle qui est interdite? Telle est la question centrale à laquelle cette petite étude jurisprudentielle tente de répondre. Selon les différentes situations et les personnes en présence desquelles ils se trouvent, le Musulman et la Musulmane sont tenus de contrôler leur regard. IL est en effet des personnes que l'on peut regarder, dans une certaine mesure, et d'autres que l'on ne peut pas sans réelle nécessité. Regarder chacune de ces deux catégories a ses propres règles et ses limites clairement définies en Islam. »

¹⁰³ Dans le cadre du projet « Habiter un bord de monde » réalisé avec le collectif La Forge et les habitant.e.s des camps de Al Arroub, Askar, Dheishah, Al Maghazi, Qadoura.

REGARD FÉMININ

La critique de cinéma et théoricienne des images Laura Mulvey¹⁰⁴ invente, dans les années 1970, le concept de « male gaze », traduit en français par « regard masculin ». Selon Laura Mulvey le regard masculin est marqué par le désir de posséder et de contrôler l'image des femmes. Comme l'écrit Abigail Salomon dans son livre *Chair à canons*, « l'image de la femme, précisément en tant qu'image, est fonction des projections, des peurs, des désirs et des fantasmes masculins¹⁰⁵ ». En 2015, certaines femmes actrices de cinéma, concernées par leur image et la question de la domination du regard masculin au cinéma, prennent la parole collectivement et publiquement pour dénoncer les abus et actes de violence commis sur elles dans le cadre de leur métier. C'est la naissance du mouvement « #metoo¹⁰⁶ » et le début de « l'affaire Weinstein¹⁰⁷ ». Pour les femmes, il n'est plus question de se taire, d'étouffer des affaires relevant du domaine public. La parole se libère sur les réseaux sociaux. En seulement quelques jours, des dizaines de milliers d'internautes s'expriment et témoignent de situations de viols ou de harcèlements vécues dans la lignée de celle de l'actrice. Ce mouvement social féminin marque un tournant dans la vie des femmes et encourage la prise de parole en public. Cet événement marque un tournant dans l'histoire des femmes et dans la relation des femmes à leur image. À ce titre, « Paroles de femmes¹⁰⁸ » un festival organisé dans le cadre du « Très court international film festival » est un bon indicateur. Comme l'explique Perrine Dufourcq, coordinatrice de cet événement : « On a reçu beaucoup plus de films autour de cette question-là et beaucoup plus de films réalisées par des femmes, qui ont osé, et ont mené des combats de leur côté. Il y a une libération de la parole tout comme une libération de la caméra¹⁰⁹. »

¹⁰⁴ Laura Mulvey, *Visuel Pleasure and Narrative Cinema*, Indiana University Press, 1989.

¹⁰⁵ Abigail Salomon, *Chair à canons, Photographie, discours, féminisme*, Éditions Textuel, 2016, p.233.

¹⁰⁶ Pauline Croquet, « #MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXIème siècle », *Le Monde*, 14 octobre 2018.

¹⁰⁷ Pauline Croquet, *ibid.*

¹⁰⁸ Isabelle Mourgère, Terriennes, TV5 Monde, Paroles de Femmes : "Il y a une libération de la parole tout comme une libération de la caméra », 24 décembre 2021.

¹⁰⁹ Isabelle Mourgère, *ibid.*

Dans le domaine de l'image, une question se pose : qu'est-ce qui change lorsque c'est une femme qui regarde ? Dans le film *Artistes femmes*¹¹⁰ présentée au Centre Pompidou lors de l'exposition de la peintre Shirley Jaffre, je retiens cette phrase prononcée par l'artiste :

J'ai toujours pensé que les hommes et les femmes voient la même chose : les rues, les immeubles, les gens... Est-ce qu'il y a vraiment quelque chose qui fait que les femmes et les hommes ne verraient pas de la même façon ? Je ne sais pas, personne ne sait...

Lors d'une conversation avec la photographe Beatrix Van Conta¹¹¹ au moment où nous réalisons la « mission photographique Grand Est » (expérience sur laquelle je reviendrai dans le chapitre Premier de cette thèse), nous échangeons autour de ce sujet « sensible ».

Je l'ai compris au cours de ce travail de recherche, le regard féminin peut être tout aussi dominant et exploitant que le regard masculin. Il importe donc, à tous et à toutes, de s'interroger sur la nature de notre regard, sur la construction de nos points de vue, que nous soyons homme ou femme. Il me semble ici intéressant d'ajouter que j'ai choisi de réaliser cette thèse introspective - à partir d'un travail photographique sur l'image des femmes - à un moment où le genre, comme la photographie, se fluidifie. C'est-à-dire un moment où le monde est passé de la matière - argentique - au virtuel - numérique. C'est la raison pour laquelle je souhaite, par la présente thèse, clore un long chapitre centré sur le sujet féminin et ouvrir de nouvelles perspectives. La photographe Beatrix Von Conta, née en 1949 en Allemagne, exprime ainsi son point de vue sur ce sujet :

Le tout premier critère concernant une photographie a toujours été pour moi sa pertinence, sa force visuelle, ce

¹¹⁰ Chloé Permuter, *Artistes femmes*, 52 minutes, 2009.

¹¹¹ Beatrix Von Conta, « La question du genre, la discrimination sociale et culturelle sont un problème de société », ELLES X PARIS PHOTO- , Galerie Le Réverbère, 9-12 novembre 2023.

qu'elle pouvait évoquer, suggérer, mettre en lumière. Que l'auteur soit une femme ou un homme m'était, et m'est, indifférent. Je ne m'étais jamais posé la question d'un potentiel regard "féminin". Dans mes sujets et engagements j'adopte toujours une posture qui "fait face". Qui, sans juger, donne à voir : "Vois-là / Voilà"¹¹².

Le milieu de la photographie, comme celui du cinéma, a longtemps été dominé par le regard masculin. Dans une interview, l'artiste Nan Goldin¹¹³ revient sur ses débuts difficiles en expliquant que longtemps, la photographie et l'art étaient le fait des hommes :

À la fin des années 80, j'ai été traitée d'une façon horrible par les hommes. Mais ma génération a grandi avec ça, c'était la norme. Une partie de ces attaques visait mon travail. On me disait qu'il n'existait pas de bonne artiste femme. Je me suis fait « défoncer » dans les festivals parce que je faisais ce genre de photos alors que j'étais une femme. La photographie, c'était en noir et blanc et c'était parfaitement cadré. Il n'y en avait que pour l'appareil photo. Les hommes photographes surtout parlaient de leur équipement sans arrêt. Et ce que je faisais était tellement scandaleux. Ce n'était absolument pas accepté dans le monde de la photo. Et donc sociologiquement ça a ouvert un nouveau champ je suppose. C'est une lutte contre le pouvoir¹¹⁴.

Dans cette interview, Goldin affirme qu'elle a construit son travail dans un processus « en lutte contre un pouvoir » et en réaction à la réalité de son époque. C'est aussi certainement mon cas. Car si depuis mes débuts au milieu des années 1990 je me concentre sur l'image de femmes « invisibilisées » ou

¹¹² Beatrix Von Conta, *ibid.*

¹¹³ Nan Goldin, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/nan-goldin-pourquoi-photographier-l-intimite-n-a-rien-de-banal-6615334>

¹¹⁴ Nan Goldin, *ibid.*

« occultées voire effacées¹¹⁵ » de l'histoire, ce n'est pas sans lien avec la réalité de cette époque et l'emprise du regard masculin. Car les femmes sont alors objet du regard et non pas sujet de leur image.

Le livre récent *Une histoire mondiale des femmes photographes*¹¹⁶ permet de redécouvrir des travaux de femmes photographes jusque-là inconnus, et de comprendre la relation singulière que les femmes entretiennent avec le médium photographique depuis ses débuts. Dans l'introduction, les codirectrices expliquent :

Dans le domaine de la photographie, très peu de femmes ont accédé à la notoriété, et rares sont celles dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Le panthéon des photographes est encore essentiellement masculin : de Félix Nadar à Richard Avedon en passant par Eugène Atget, André Kertész, Robert Capa, Robert Doisneau ou Robert Frank et Henri Cartier-Bresson, pour ne citer que ces noms familiers au lecteur français¹¹⁷.

Mais le regard féminin, nous l'avons vu, n'échappe pas à l'intrusion et à la domination. Pour l'écrivaine Paula Hawkins¹¹⁸, « le regard masculin est présent chez toutes les femmes ». Dans quelle mesure une femme qui regarde a-t-elle un regard « pur » ? L'artiste Martha Rosler a écrit « The clarification of vision is a first step toward reasonably and humanely changing the world¹¹⁹ » ou « La clarification de la vision est un premier pas vers un changement raisonnable et humain du monde ». Cette clarification concerne tous les êtres humains.

Dans son livre *Le regard féminin*¹²⁰, Iris Brey théorise le concept de *female gaze* au regard du concept de *male gaze* théorisé par Laura Mulvey dans les années 70. Le regard féminin se définit selon Brey comme « un regard qui

¹¹⁵ Abigail Salomon, *ibid.* p.232.

¹¹⁶ Luce Lebart, Marie Robert (dirs), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Editions Textuel, 2021.

¹¹⁷ Luce Lebart, *ibid.* p. 11.

¹¹⁸ Paula Hawkins, *Celle qui brûle*, Editions Sonatine, Paris, 2022.

¹¹⁹ Jennifer M.Kruglinski, « Martha Rosler's Screened Surveillance », *Kritikos*, an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image, Volume 18, Winter 2021/2022.

¹²⁰ Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Editions Points, 2020.

donne une subjectivité au personnage féminin¹²¹ », c'est-à-dire un regard qui n'est pas enfermé dans la recherche de l'accomplissement de son propre désir ou l'exercice d'un pouvoir. Donner une subjectivité au sujet féminin, c'est tout le projet de la photographie compréhensive, c'est-à-dire une photographie qui s'effectue dans le consentement et la compréhension de la vie d'autrui.

Le travail effectué par la photographe américaine Mary Ellen Mark dans les années 90 auprès de travailleuses du sexe à Bombay publié dans le livre *Falkland road ; Prostitutes of Bombay*.¹²² m'est toujours apparu comme un *modèle* de photographie compréhensive. Mary Ellen Mark a été une photographe influente et inspirante pour moi, je pourrai même dire une sorte de « *role model* »¹²³. C'est en découvrant ses photographies en couleur des *femmes prostituées* de Bombay lors de mes études de photographie à Boston que je décide de photographier les *Jineteras*, ces jeunes femmes travailleuses du sexe à La Havane, Cuba (1997).

Les photographies du livre *Falkland road ; Prostitutes of Bombay*.¹²⁴ révèlent des images de la vie intime des femmes : les moments de travail avec les clients comme les moments de vie privée avec les enfants, les repas, la toilette, les temps de latence aussi. La vie privée se mêle à la vie collective et il ne semble plus y avoir de frontière entre ces temps ni entre les espaces. Ce qui trouble le regard c'est l'entremêlement de toutes ces temporalités que la photographe a su figer, et relier. Ce sont des photographies aux couleurs vives et très saturées, des cadrages dynamiques en plongée ou en contre-plongée, des plans larges, resserrés. Des photographies osées pour cette époque car la couleur n'est pas considérée comme *sérieuse*. Les *grands* photographes de cette époque - tels qu'Henri Cartier-Bresson - travaillent en noir et blanc. Mary Ellen Mark est également une *grande* photographe, reconnue dans son pays, elle réalise des portraits de personnes en marge et travaille habituellement en

¹²¹ Iris Brey, *ibid*, p. 36.

¹²² Mary Ellen Mark, *Falkland road; Prostitutes of Bombay*, Steidl, 2005.

¹²³ Un ou une « *role model* » est une personnalité dont le comportement, l'exemple ou le succès est (ou peut être) imité par des tiers, notamment par des personnes plus jeunes. Le terme *role model* émane du sociologue Robert King Merton, qui a inventé cette expression au cours de sa carrière.

¹²⁴ Mary Ellen Mark, *ibid*.

noir et blanc. Il y a d'une certaine façon la volonté de choquer ou de perturber l'ordre des choses en proposant une vision colorée d'une réalité déconsidérée, le travail du sexe dans un quartier pauvre.

En introduction du livre, la photographe explique le long travail d'approche nécessaire pour gagner la confiance d'une, puis de deux, et enfin de trois femmes, qui vont lui permettre progressivement d'entrer en immersion dans leurs vies :

For ten years I tried to take photographs on Falkland Road and each time met with hostility and aggression. The women threw garbage and water and pinched me. Crowds of men would gather around me. Once a pickpocket took my address book; another time I was hit in the face by a drunken man¹²⁵.

Ce que révèle Mary Ellen Mark dans ce texte c'est d'abord son désir d'accéder, coûte que coûte et malgré l'accueil hostile, à l'intérieur de ce lieu. De ce fait, les aptitudes qu'elle développe pour atteindre son but sont avant tout la patience et la force de sa détermination. Être une femme, dit-elle, facilite son approche dans cet univers hostile dans lequel peu de photographes ont travaillé jusqu'alors.

En 1910, le photographe américain Ernest J. Bellocq¹²⁶ a réalisé des photographies en noir et blanc de femmes travailleuses du sexe à Storyville, le « quartier rouge » de la Nouvelle Orléans. Sur les photographies en noir et blanc - qu'il n'exposera jamais de son vivant - les femmes posent avec légèreté et amusement dans leur environnement de travail mais sans la présence de client. Elles regardent le photographe en souriant, en affichant une certaine

¹²⁵ « Pendant dix ans, j'ai essayé de prendre des photos sur Falkland Road et je me suis à chaque fois heurtée à l'hostilité et à l'agression. Les femmes jetaient des ordures et de l'eau et me pinçaient. Des foules d'hommes se rassemblaient autour de moi. Une fois, un pickpocket a pris mon carnet d'adresses ; une autre fois, un homme ivre m'a frappé au visage », traduit par mes soins.

¹²⁶ Ernest J. Bellocq, (1873-1949) est un photographe américain de la Nouvelle-Orléans. En 1910 il réalise une série de photographies sur les prostituées de Storyville, le quartier rouge de la ville, qu'il n'exposera jamais de son vivant.

connivence avec lui. Ces photographies théâtrales aux cadrages classiques et aux compositions picturales font écho à La Grande odalisque peinte par Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Cette exposition d'un jeu ou d'une forme de théâtralité - mais avec plus de gravité - entre le photographe et son sujet est aussi au cœur du travail du photographe brésilien Miguel Rio Branco¹²⁷. Photographe des corps, de l'obscurité et du *sang*, de l'autre du monde et de la proximité, ses photographies réalisées avec des femmes travailleuses du sexe du quartier du Pelourinho, à Salvador de Bahia, Brésil révèlent le caractère dramatique, la gravité de ces vies humaines. Mais Miguel Rio Branco ne documente pas le quotidien des travailleurs.euses du sexe, il s'imprègne de leur monde, s'immerge dans les bas-fonds pour tisser sa toile de photographe comme un peintre saisirait son pinceau. Il retranscrit la chaleur et parfois même l'étouffement de ces scènes qui semblent sans aucune issue. C'est une interprétation très expressive et personnelle que le photographe puise dans ces mondes obscurs, plus tragique et grave que celle d'Ernest J. Bellocq ; mais les deux visions révèlent une forme de relation intime entre le photographe et son sujet.

Mais sur les photographies de Mary Ellen Mark à Falkland road, il ne s'agit pas d'une théâtralité mais plutôt d'un regard misérabiliste empreint de regard masculin, *male gaze*. La photographe n'a peut-être pas connaissance de la théorie de Laura Mulvey et ignore qu'elle reproduit mécaniquement le regard masculin ou *male gaze* qui a influencé le regard des femmes. Moi-même il m'a fallu beaucoup de temps pour comprendre où se situait ma part de *male gaze* et entamer un processus de déconstruction. Car sur les photographies que je réalise à Cuba en 1997, les femmes sont photographiées, du moins au début, avec ce même point de vue misérabiliste. Ce n'est que lorsque ce photographe américain me fera sa remarque que je prends conscience, progressivement, que le regard des hommes exerce une influence que mon propre regard.

¹²⁷ Miguel Rio Branco, *OEUVRES PHOTOGRAPHIQUES, 1968-1992*, Le Bal Tolouca Editions, Paris, 2020.

Pratibha Parmar¹²⁸, réalisatrice britannique, revient sur la position de « contrôle et de pouvoir » véhiculée dans ces images réalisées par la photographe Mary Ellen Mark. Dans un article consacré aux images de femmes asiatiques véhiculées par les médias, elle écrit :

The use of photographs to construct exotic oppression images which are then presented as revelations for the viewer to gaze at with abject fascination and/or horror is very much the tradition in which Mary Ellen Mark's photographs of prostitutes in Falkland Road, Bombay, have to be situated. Her photographs raise pertinent political questions about representations of oppressed groups by those in positions of control and power (...) As a white person documenting Indian women's sexuality, her vision is informed by her commonsense racism, but as a woman photographing other women, one would expect her to be more sensitive and aware of the contradictions of her project¹²⁹.

Cette relecture du travail de Mary Ellen Mark à Falkland Road m'a amené à me questionner sur ma propre pratique photographique, centrée sur le sujet féminin depuis vingt-cinq ans¹³⁰. Je comprends aujourd'hui que mon désir de photographier s'est construit en résistance contre la domination du regard masculin développé dans le cadre de la société patriarcale, et que d'une certaine façon, je me suis peut-être enfermée dans le *sujet* des « femmes ». Mais mon intention visait moins à dénoncer qu'à recréer du lien dans le sens d'une « sororité »¹³¹.

¹²⁸ Pratibha Parmar, « Hateful contraries : media images of Asian women », *Looking on : Images of femininity in the visual arts and media*, Rosemary Betterton, Pandora, London and New-York, 1987. p101.

¹²⁹ Pratibha Parmar, *ibid.*

¹³⁰ J'ai évoqué ces motifs personnels des choix dans la société dans un film « The fairest of them all » réalisé en collaboration avec la journaliste Mariane Pearl en 2017.

¹³¹ *Sororité*, sous la direction de Chloé Delaume, Edition Points Documents, Points Féministe, 2021.

Le terme « sororité » désigne une « relation, qualité de sœur » entre femmes ou une « communauté de femmes ».

L'écrivaine Leonora Miano¹³² définit le positionnement féministe comme « un impérialisme » qui rend les femmes victimes de la domination masculine. Son travail s'intéresse avant tout aux « valeurs positives du féminin ». Ses derniers ouvrages portent sur la conversation entre femmes du monde. Selon elle, les femmes parlent une autre langue, qui les définit, non comme des subalternes mais comme des êtres souverains. La question fondamentale que pose Léonora Miano : « Comment être libre ? Comment exister librement en tant que femme ? ». Ce sont aussi ces questions que je souhaite poser à travers ma pratique photographique. Comment exister librement en tant que femme et sujet, et en quoi la photographie peut-elle contribuer à cette action ?

¹³² Léonora Miano, *L'Autre Langue des femmes*, Essai et documents, Grasset, 2021.

DE L'APPROCHE DOCUMENTAIRE A L'ENGAGEMENT PICTORAL

L'HÉRITAGE DES MAÎTRES ANCIENS

Nous le savons, le peintre Johannes Vermeer (1632-1675), figure emblématique du Siècle d'or néerlandais¹³³, dispose « d'un œil photographique instantané¹³⁴ ». Sa maîtrise des principes optiques de la *camera obscura*¹³⁵, la « chambre noire » lui permet de peindre à partir d'une perspective réaliste. Selon Daniel Arasse, historien de l'art, la perspective se définit comme un « objet d'une vision claire qui pose son objet à distance et permet de *faire voir de loin*¹³⁶ ».

Dans les œuvres intimes et peu nombreuses de Vermeer, la « théâtralisation de l'espace permet au moindre geste, à l'action la plus simple, la plus humble, d'acquiescer une noblesse et une beauté surprenantes dans le lieu où elles s'accomplissent¹³⁷ ». L'art de Vermeer imprègne parfois certaines photographies telles que *Hannan au foulard bleu*¹³⁸ - une évocation au tableau *La jeune fille à la perle*¹³⁹, ou *Jeune fille au turban*, réalisé en 1665 par le peintre. Cette photographie, *Hannan au foulard bleu*, est extraite de la série *Mirabilia*, a été réalisée en 2011 avec des habitantes du quartier du Mirail à Toulouse. Sur cette image, le regard du sujet est tourné en direction du photographe, comme sur le tableau. Ce regard signifie la présence de l'artiste, la relation entre eux. Car la jeune fille au turban bleu est une jeune servante qui travaille chez le peintre. Elle est donc connue par le peintre et sa famille. La représentation picturale du regard est essentielle dans les œuvres de Vermeer.

¹³³ « L'expression « Siècle d'or néerlandais » – également utilisée pour la peinture – désigne la période de remarquable prospérité économique et culturelle que vont connaître les Pays-Bas (alors appelés « Provinces-Unies ») de la fin du XVIe au début du XVIIIe siècle, faisant alors de ces derniers l'une des principales puissances écrivant la marche du monde. »

¹³⁴ Pierre Sterckx, *Les mondes de Vermeer*, Editions PUF, Lignes d'art, 2009, p. 44.

¹³⁵ La camera obscura a été inventée au 16^{ème} siècle par le scientifique Giovanni Battista della Porta qui vont contribuer à la naissance de l'appareil photographique en 1839.

¹³⁶ Daniel Arasse, *Décors italiens de la Renaissance*, Editions Hazan, Paris, 2009, p. 62.

¹³⁷ Pierre Le Cop et Pierre-Eric Laroche, *Vermeer ou l'action de voir, Ante Poste*, Bruxelles, 2007, p. 49.

¹³⁸ Olivia Gay, série *Mirabilia*, 2011.

¹³⁹ Johannes Vermeer, *La jeune fille au turban ou Jeune fille à la perle*, (44,5 × 39 cm), v.1665.

C'est la raison pour laquelle son œuvre m'a inspiré, car je cherche toujours à voir le regard du sujet. Photographier le regard c'est questionner le sens même de regarder - objet de la photographie - mais aussi, encore et toujours, chercher à tisser du lien entre celui.celle qui voit, celui.celle qui est regardé, et celui.celle qui verra l'image. La photographe de guerre Catherine Leroy expliquait qu'« elle cherche d'abord les yeux¹⁴⁰ » quand elle photographie un sujet. Car le regard implique l'attente d'une réponse par le regard d'autrui, il est relation. Dans le livre *Vermeer ou l'action de voir*, les coauteurs écrivent : « A chaque tableau de Vermeer semble correspondre une question : que regardent-ils ? Que lisent-ils ou qu'écrivent-ils ?¹⁴¹ »

Dans la série *Les ouvrières de l'Aigle*¹⁴² et *Les dentellières de Calais*¹⁴³, les regards sont concentrés à la tâche - tristes selon certain.e.s. La photographie *Sabrina, ouvrière sur fond gris*¹⁴⁴, montre une jeune femme ouvrière photographiée debout, à son poste de travail, le regard levé, évasif, et le geste suspendu. La figure semble s'être détachée de sa réalité, éveillée à la lumière présente par l'apaisement de la couleur gris clair. La couleur crée du lien entre la lumière, le sujet, l'environnement. Elle est un liant. Chez Vermeer, la couleur est utilisée de façon modérée, pour *tisser du lien* entre la figure et son environnement. La couleur sert à révéler l'intériorité du sujet pour atteindre sa profondeur. La couleur n'est ni *apparence* ni divertissement ni surface. Pour le peintre Paul Klee, la couleur est le « cœur des choses¹⁴⁵ ». Même s'il est « difficile d'expliquer la couleur¹⁴⁶ » nous pouvons dire que la couleur a un pouvoir d'action sur notre *état intérieur*. Autrement dit, « la couleur est un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses¹⁴⁷ », écrit Kandinsky dans son livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en*

¹⁴⁰ Catherine Leroy(1944-2006), « Un regard oublié », France Culture, 6 août 2023.

¹⁴¹ Pierre Le Cop et Pierre-Eric Laroche, *ibid*, p. 74.

¹⁴² Olivia Gay, *Les ouvrières de l'Aigle*, 2007.

¹⁴³ Olivia Gay, *Les dentellières de Calais*, 2010.

¹⁴⁴ Olivia Gay, « Sabrina, ouvrière sur fond gris », *Les ouvrières de l'Aigle*, 2007.

¹⁴⁵ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Colorado*, Edition de Minuit, Paris, 2015, p. 43.

¹⁴⁶ J'ai entendu cette phrase prononcée par l'artiste contemporain Daniel Buren dans une interview à la radio il y a quelques années mais je n'ai pas noté la provenance exacte de cette source.

¹⁴⁷ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Editions Denoël 1989, p. 112.

particulier. L'art, comme la couleur, rend visible le principe de la « nécessité intérieure¹⁴⁸ » pour l'artiste d'entrer *en contact* avec l'âme humaine. Dans le domaine photographique, la couleur est réfléchiée par l'action de la lumière colorée. Elle est avant tout le reflet de la lumière présente, une forme d'interprétation d'une longueur d'onde, soit une chose non matérielle, présente dans l'espace.

PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE

L'insertion des valeurs d'interprétation picturale dans l'art photographique prend son essor avec le mouvement pictorialiste qui débute en France en 1892 et domine pendant près d'un demi-siècle en Europe et aux Etats-Unis¹⁴⁹. Dès son origine, les artistes photographes cherchent à élever la photographie, un art mécanique, à « l'idéal artistique des Beaux-Arts ¹⁵⁰». Malgré certains obstacles et rejets - nous l'avons vu avec Gustave le Gray qui voit ses œuvres refusées au Salon de 1892 - les artistes photographes cherchent à imposer leur art qu'ils considèrent avant tout comme « une symbiose *machine-main*¹⁵¹ ». Contrairement au courant de la « photographie pure » ou *Straight Photography*, le *pictorialisme* place au centre de toutes ses préoccupations la valeur d'interprétation de l'œuvre. Autrement dit, pour les artistes photographes tels que Constant Puyo ou Leonard Mission : « le sujet n'est rien, l'interprétation est tout » ou encore « le sujet n'est rien, la lumière est tout¹⁵² ». Mais en faisant le choix de placer les valeurs de l'interprétation au centre de ses préoccupations, les photographes artistes évacuent la question du réalisme.

¹⁴⁸ Kandinsky, *ibid*, p. 19.

¹⁴⁹ André Rouillé, *ibid*, p. 330.

¹⁵⁰ André Rouillé, *ibid*, p. 336.

¹⁵¹ André Rouillé, *ibid*, p. 338.

¹⁵² André Rouillé, *ibid*, p. 335.

Julia Margaret Cameron, une photographe « révolutionnaire »

La photographe Julia Margaret Cameron, considérée comme une pionnière de la photographie picturale au XIX^{ème} siècle, est pour moi source d'inspiration et d'élévation. Par les valeurs victoriennes qu'elles transmettent, comme la vérité, l'élévation par l'art, ou la recherche de la beauté, les photographies de Cameron offrent un espace de sensation plus qu'un espace de réflexion. La sensation de l'art, qui peut s'expliquer par des mots, n'atteint pas la pensée mais le cœur, l'être. C'est dans cette voie que je vais moi aussi chercher à m'engager, après avoir découvert son travail, il y a déjà longtemps.

Mon double espoir est d'ennoblir la photographie et de lui conférer le caractère et les usages du Grand Art en y mêlant le réel et l'idéal sans rien sacrifier de la Vérité, par un attachement sans faille à la Poésie et à la Beauté¹⁵³.

Julia Margaret Cameron est née à Calcutta en 1815. Elle s'installe en Angleterre pour faire ses études avant de revenir s'installer en Inde avec son époux, Charles Hay Cameron, fonctionnaire de l'administration des Indes. Mère de six enfants, elle découvre la photographie en Angleterre et commence à pratiquer tardivement, à l'âge de 48 ans, grâce à l'une de ses filles qui lui offre son premier appareil photographique, un boîtier coulissant au format 10x12. Du jour au lendemain elle déploie une activité photographique intense et commence assez rapidement à enregistrer ses œuvres auprès du bureau britannique du copyright - aujourd'hui *Intellectual Property Office*. Ce geste signifie qu'elle a pour ambition de devenir une professionnelle de la photographie et non une amatrice. Elle exerce la photographie pendant environ douze ans et réalise environ 1200 négatifs au total, essentiellement des gros plans de visages d'hommes, de femmes et d'enfants, des sujets religieux, des tableaux vivants qui révèlent son attachement à la culture et aux valeurs victoriennes - l'élévation par l'art, la vérité, la beauté. Elle trouve son inspiration chez les maîtres anciens, dans la Bible, la littérature classique et moderne, la poésie, ainsi que dans le courant artistique de son époque, l'art

¹⁵³ Citation provenant du site AWARE consacrée aux artistes femmes.

préraphaélite (je reviendrai sur ce courant dans la troisième partie de la thèse consacrée à la recherche). Les sujets photographiés comptent parmi les membres de sa famille ou son cercle de connaissance.

Le procédé technique qu'elle utilise est le négatif au collodion humide. C'est un procédé délicat et coûteux qui consiste à appliquer sur un carreau de verre soigneusement nettoyé et poli une couche de collodion - un mélange de cellulose traité avec des acides et dissous dans l'alcool. Ce verre est ensuite trempé dans un bain de nitrate d'argent photosensible avant d'être introduit dans un appareil posé sur un pied. La manipulation technique se faisait donc avant la prise de vue et limitait considérablement le geste : une fois la plaque installée dans l'appareil il fallait régler le temps d'exposition - entre 3 et 8 minutes - puis retirer et procéder au développement du négatif immédiatement.

Mais Cameron ne se laisse pas impressionner par les exigences techniques. Son désir de photographier n'a pas de limite. Elle veut « révolutionner la photographie¹⁵⁴ » et « remporter un succès critique et financier sans compromettre sa vision artistique »¹⁵⁵. Elle ne cherche pas à nier les imperfections de l'image, que ce soit au moment de la prise de vue ou durant le développement du négatif ou du tirage. Au contraire, les imperfections - le surplus de lumière sur une plaque comme les tâches de produits chimiques - *rehaussent et* valorisent l'épreuve finale. Elles révèlent la présence de la main de l'artiste, le signe de l'humain. L'art de Cameron est l'expression de sa liberté, celle d'une « vérité intérieure¹⁵⁶ » qui donne à ses images un caractère presque *sacré*. Les cadrages resserrés sur le visage, la lumière théâtrale et le flou artistique ont pour effet de dissoudre la tension entre « portrait et allégorie, réalisme photographique et idéalisme poétique¹⁵⁷ ». Mais la photographie de Cameron ne bascule jamais dans l'artificiel ni dans l'apparence.

¹⁵⁴ Julia Margaret Cameron, « Annals of my glass home », 1874, dans Mrs. Cameron's Photographs, Londres, Camera Gallery, 1889.

¹⁵⁵ Patrizia Di Bello, « Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde », in *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Editions Hazan, Paris, 2015, p.74.

¹⁵⁶ Patrizia Di Bello, *ibid.*

¹⁵⁷ Patrizia Di Bello, *ibid.*

La beauté qui émane de ses images *sincères* nourrit mon art depuis mes débuts. Face aux images intemporelles de Cameron, et malgré l'absence de sourires - lui poserait-on la question comme on me la pose à chaque présentation : « pourquoi vos sujets ne sourient-ils jamais ? » - je me sens inspirée. Car bien que l'œuvre de Cameron ne se situe pas dans aucune autre revendication politique, elle agit en faveur de l'action des femmes. Elle révèle l'autonomie et la force de créativité d'une photographe qui souhaite transmettre l'importance de la *beauté comme vérité intérieure*. Par ailleurs, en devant une photographe professionnelle, Cameron ouvre le chemin de l'autonomie financière et de l'accomplissement de soi aux femmes de sa génération et aux suivantes. Car « dans l'Angleterre du XIXème siècle, femmes et photographies se situent aux marges de la créativité et de l'expression artistique ». Les sujets photographiés ne décrivent pas le réel de son époque, elles évoquent des figures allégoriques issues de la littérature, de la Bible ou de la mythologie. Ce sont des « images idéalisées et poétiques de jeunes filles stoïques et mélancoliques dont le destin est défini par les hommes¹⁵⁸ ». De ce fait, Cameron ne témoigne pas de la condition féminine de son époque mais elle glorifie malgré tout la présence et l'activité des femmes par l'élévation du regard. Son œuvre découle d'un processus créatif intuitif qu'elle ne cherche pas à théoriser ni à rationaliser.

La beauté de son œuvre se situe également dans la forte croyance en son travail. Cameron est convaincue par son geste, elle croit en sa photographie. Et c'est en cela qu'elle va me servir de guide. Malgré l'absence de regard critique sur le monde et sur le statut des femmes en particulier, je trouve dans l'œuvre de Cameron une source d'inspiration qui m'amène à adopter une attitude non pas neutre et objective mais compréhensive au sens d'une relation entre le pictural et l'engagement. En ce sens, l'œuvre de Cameron se situe dans le champ de la photographie compréhensive, car elle invite les femmes à agir et à s'inscrire dans le domaine artistique.

¹⁵⁸ Anne McCauley, « Brides of Men and Brides of Art », *Études photographiques*, novembre 2011.

Les « tableaux photographiques » de Jeff Wall

La photographie compréhensive s'inscrit dans le genre du *tableau photographique*, ou *photo-tableau* instauré par Jeff Wall, qui trouve son accomplissement dans les années 1990.¹⁵⁹ La référence à l'histoire de l'art est la caractéristique essentielle du travail du photographe américain Jeff Wall, dont l'œuvre est définie par Jean-François Chevrier comme : « une tentative post-conceptuelle de reconstruction d'une tradition picturale à l'ère des médias¹⁶⁰ ». Pour Jeff Wall, toute image est une fabrication et interroge notre représentation du réel. L'artiste explique à propos de son travail qu'il se situe « proche du documentaire », « en relation étroite avec le reportage » mais qu'il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, à l'image de la différence qui existe entre « la prose et la poésie¹⁶¹ ».

Des images comme *Housekeeping* ou *Cyclist* sont proches du documentaire, mais elles n'en sont pas. Elles sont en relation étroite avec le reportage, mais elles n'en sont pas. Et cette petite différence, ce petit écart me semble très grand. J'ai souvent fait le rapprochement avec ce qui sépare la prose et la poésie en prose (une invention parisienne, chez Baudelaire ou Mallarmé essentiellement). Quand vous lisez un poème en prose de Baudelaire, vous avez parfois l'impression qu'il commence par essayer de produire le compte rendu d'une expérience. Par exemple, dans les « Yeux des pauvres », être assis dans un restaurant, regarder à travers la vitre des gens qui n'ont pas les moyens d'y manger et qui nous observent. Imaginons que Baudelaire a commencé d'écrire un compte rendu en prose, sur le mode du reportage. Dans un processus que nous ne pouvons vraiment définir, dans le processus même de l'écriture, le compte rendu se transforme en poème. C'est la

¹⁵⁹ Jeff Wall, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.

¹⁶⁰ Jean-François Chevrier, *Jeu, drame, énigme*, Catalogue Jeff Wall, Paris : Ed. du Jeu de Paume, 1995. p.11-15 (eng), p. 16-21(fre)

¹⁶¹ Jeff Wall, *Le presque documentaire*, entretien avec Jean-François Chevrier, 2011, Communications n°79, p. 192.

meilleure analogie que je puisse trouver pour définir le petit espace entre le reportage et ce que j'essaie de faire.

La double lecture de Jeff Wall se situe « dans la conjonction de l'éphémère et du permanent, de l'instantané et de l'Histoire, de l'image et du tableau »¹⁶². Le mot « tableau » désigne ici un « ensemble d'images qui évoque une représentation picturale¹⁶³ ». Les tableaux de Jeff Wall sont des œuvres monumentales, présentées sous la forme de caissons lumineux, et vendues extrêmement cher.

Ce *soin* porté au cadre et à l'apparence de l'image plutôt qu'au *sujet* me dérange. Les *sujets* de Jeff Wall - des non-professionnels - jouent le jeu de la représentation mais ne sont pas situés au cœur de l'intention. Ils sont utilisés comme les figurants d'une pensée. C'est la raison pour laquelle les œuvres monumentales et précieuses de Jeff Wall, me laissent froides, elles ne me *traversent* pas. Pourtant, je reconnais son importance et apprécie l'érudition de son travail qui a contribué à élever la photographie. Et cela bien que, selon l'artiste, la photographie n'agisse pas sur le plan discursif. Mais il me semble que, contrairement aux œuvres de Julia Cameron, sa photographie se situe du côté de la connaissance et de la raison plus que du côté de l'intuition et de l'émotion. Cela dit, ces deux pratiques associées embrassent l'esprit d'une photographie compréhensive qui a pour objet de réunir art et science.

Jeff Wall a également réalisé des photographies *plus petites* et « plus accessibles que les grands tableaux réservés à des collectionneurs fortunés¹⁶⁴ ». La série *Smaller pictures*, que l'artiste définit comme « des petites errances » menées depuis 1969 jusqu'à aujourd'hui, m'intéresse davantage. Dans l'édition *Smaller Pictures*¹⁶⁵, une photographie me touche plus particulièrement. Intitulée *After « Spring snow » , by Yukio Mishima, chapter 34, 2000 - 2005*, elle représente une figure féminine assise sur une banquette, photographiée de

¹⁶² Katia Arfara, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective*, 2007.

¹⁶³ Etymologie 1559 « ensemble d'images qui évoque une représentation picturale » .

¹⁶⁴ Jeff Wall, *Smaller pictures*, Textes de Jean-François Chevrier, Edition Xavier Barral, p. 14.

¹⁶⁵ Jeff Wall, *ibid*, p. 15.

dos. Son corps est penché vers l'avant et elle tient dans sa main un soulier blanc qu'elle semble regarder dans une gestuelle suspendue. Elle est vêtue d'une robe blanche et coiffée d'un chignon. Le blanc de la robe contraste avec la tonalité sombre de l'image, dont la couleur dominante est le brun foncé. Cette photographie est une évocation à l'œuvre littéraire *Neige de Printemps* de l'écrivain japonais Yukio Mishima. Bien qu'elle semble avoir été réalisée sur l'instant, cette photographie de *plus petit format* a nécessité un long travail de préparation, la construction d'un décor et le recours à une mise en scène méticuleuse. Mais l'image *After « Spring Snow »* attire et retient mon regard par sa délicatesse et une forme de *soin* dans la vision de J. Wall. Une attention plus intime, intérieure et moins spectaculaire.

Les photographies de J. Wall sont de véritables dispositifs de connaissance, aux références historiques et culturelles multiples. Elles nous apprennent à regarder la photographie du point de vue de l'histoire de l'art. Mais que nous *disent-elles* réellement ? L'artiste cite le philosophe Hegel pour expliquer que son œuvre se situe avant tout dans la recherche d'une *essence du geste* :

Mon œuvre vise essentiellement la représentation du corps. En photographie, cette représentation se fait à partir de la combinaison de gestes expressifs qui peuvent avoir une valeur emblématique. « L'essence doit apparaître » dit Hegel et dans le corps représenté, celle-ci apparaît par le geste qui sait qu'il n'est qu'apparence¹⁶⁶.

Mais le geste n'est-il réellement qu'une apparence ? S'il l'est, la photographie de J. Wall n'est-elle que pure *apparence* ? Pour le philosophe Michel Guérin¹⁶⁷, le geste est le lieu de « l'entre-deux » (entre l'âme et le corps) « l'essence du contact ». C'est toujours le signe ou la trace de ce *contact* entre le sujet et l'artiste photographe qui représente l'essence de la

¹⁶⁶ Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001, p. 37.

¹⁶⁷ Michel Guérin, *Philosophie du geste, Essai philosophique*, Actes Sud, 2011, p. 24.

photographie compréhensive. Une photographie qui place le sujet au centre de l'œuvre.

Un mouvement actuel : de la photographie vers la peinture

Mais le mouvement s'inverse et va de la photographie vers la peinture. Au cours de cette recherche, j'ai découvert l'existence d'un mouvement pictural récent qui consiste à utiliser la photographie comme *modèle*. Pour Bernard Utudjian, directeur de la Galerie Polaris¹⁶⁸ qui représente depuis ses débuts des artistes photographes dont le travail s'inscrit en dialogue avec la peinture, cette « nouvelle peinture » est « ennuyeuse » car elle reproduit voire elle copie d'après photographie des scènes de vie d'une jeunesse qui s'ennuie. L'exposition *Immortelle*, présentée récemment au « MO.CO.PANACÉE¹⁶⁹ » à Montpellier, souligne cette tendance. L'exposition présente des artistes emblématiques de la « vitalité de la jeune peinture figurative française ». Dans l'introduction du livret, elle s'annonce d'emblée comme « une exposition de combat » qui prône l'immortalité de la peinture figurative. Sur l'une des œuvres exposées, intitulée *Vertige* et réalisée par l'artiste Thomas Lévy-Lagne¹⁷⁰, l'empreinte de la photographie est évidente. L'artiste utilise la technique de la peinture à l'huile pour « parler¹⁷¹ » de l'époque actuelle. Cette peinture, comme d'autres, représente un « moment de vie » de notre temps. Un moment de vie de solitude et d'isolement, « d'ennui » comme le dit Bernard Utudjian. La présence de la photographie semble devenue si évidente qu'il n'est pas nécessaire de l'évoquer.

¹⁶⁸ Bernard Utudjian, Galerie Polaris, 15 rue des Arquebusiers, Paris. <https://www.galeriepolaris.fr/>

Le galeriste a intégré dans sa galerie dès les années 1990 une génération d'artistes photographes qui possèdent selon lui « une culture picturale » : Eric Aupol, Eric Larrayadiou, Stéphane Couturier.

¹⁶⁹ *IMMORTELLE*, une exposition présentée au MO.CO.PANACEE, du 11 mars au 7 mai 2023.

¹⁷⁰ Thomas Lévy-Lagne, *Vertige*, 2017, 2016, 150 x 200, Huile sur toile, Courtesy de l'artiste et de la Galerie Les filles du calvaire, Paris.

¹⁷¹ MO.CO PANACEE, *IMMORTELLE*, exposition présenté du 11 mars au 7 mai 2023.

« *Women at work* » de Caroline Walker & les « *New Paintings* » d'Aleah Chapin

La peintre Caroline Walker¹⁷² s'inscrit dans ce mouvement actuel qui va de la photographie vers la peinture. J'ai découvert son travail grâce à un scientifique biologiste anglais rencontré à la Fondation des Treilles, clin d'œil d'une union encore active entre l'art et la science. Le scientifique, en voyant mes photographies, m'a immédiatement parlé de l'œuvre de Caroline Walker car elle peint essentiellement des femmes au travail. Elle ne cache pas que sa peinture - centrée sur la représentation des femmes au travail - est essentiellement réalisée d'après photographie. Des photographies qu'elle « prend » le soir dans les rues de Londres, à l'abri du regard des sujets. *Le faire* arrive donc après la *prise*. Mais l'artiste n'entre *presque* jamais en relation avec ses sujets. Elle est avant tout une « observatrice passive et bienveillante » qui « tire sa perspective de son statut de femme¹⁷³ ». Pour Caroline Walker la peinture est le seul médium qui permet d'obtenir ce mélange « de réel, de mémoire et d'illusion ». Ce qu'elle *dit* à propos de son travail semble se situer dans la continuité d'une approche photographique compréhensive :

The paintings aren't just about documenting the unseen but also about trying to give voice and agency to those women. In some ways, it's actually become more of a celebration of this work that we all recognise much more now, this unseen women's work¹⁷⁴

L'expression « to give voice and agency » utilisée par Caroline Walker signifie que sa peinture *donne voix et corps* à ces femmes peintes, c'est-à-dire qu'elle leur donne une capacité « d'agir dans une situation donnée¹⁷⁵ ». Le concept « d'agency » - qu'« aucun mot français ne parvient à évoquer¹⁷⁶ », est

¹⁷² Caroline Walker, <https://www.bewaremag.com/caroline-walker-au-nom-des-femmes/>

¹⁷³ Caroline Walker, *ibid.*

¹⁷⁴ Ruth Millington, "Caroline Walker Shines a Light on Women's Work", <https://ruthmillington.co.uk/caroline-walker-womens-work/>

¹⁷⁵ Fanny Gallot, « *L'agency* : un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires », *Écrire l'histoire*, 2021.

¹⁷⁶ Caroline Mackenzie, « *Agency* : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, 2012.

un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires. Il a d'abord été élaboré par E. P. Thompson dans son projet d'« *histoire par en bas* (1963) en relation avec l'expérience des acteurs et des actrices pour replacer le sujet au centre¹⁷⁷ » écrit Fanny Gallot. Autrement dit, « l'agency place le sujet au cœur et se réfère à la capacité d'agir des femmes¹⁷⁸ ».

Du fait qu'elle n'entre pas en *relation* avec le sujet, qu'elle peint d'après des photographies prises *à la volée*, la peinture de Caroline Walker ne peut produire un effet d'« agency¹⁷⁹ ». De fait, la peinture de Caroline n'agit pas mais reproduit l'image imposée par les normes sociales. Il ne modifie pas le regard masculin, *male gaze*, et n'agit pas en faveur d'une transformation du regard porté par la société patriarcale sur les femmes. Mais pour quelle raison les peintures de Caroline Walker ne m'inspirent-elles pas ? Est-ce parce qu'elles sont trop photographiques ou bien parce qu'elles ne me troublent pas autant qu'un tableau de Gérard Richter ou d'Aleah Chapin, une artiste américaine que j'ai découvert en 2019 dans une exposition à New-York et dont les œuvres m'habitent encore.

Le trouble et la sensation ressentie devant ses grands formats hyperréalistes peints avec soin disent la maîtrise du geste mais aussi l'attention portée par l'artiste et une forme d'élévation par l'art. Il s'agit de l'exposition *New Paintings*¹⁸⁰ présentée à la Galerie New Flowers¹⁸¹ à New-York. Une œuvre me touche plus particulièrement.

Elle s'intitule *Our Voices are Still Singing on the Margins*. Elle représente un cercle de femmes nues réunies au milieu de la nature, dans un environnement épuré. Autour d'elles il y a le ciel au-dessus de leur corps, et il y a la terre sous leurs pieds. Chacune d'elles se tient la main, et compose avec son corps un mouvement personnel, singulier. Elles sont plurielles mais

¹⁷⁷ Fanny Gallot, *ibid.*

¹⁷⁸ Fanny Gallot, *ibid.*

¹⁷⁹ Fanny Gallot, *ibid.*

¹⁸⁰ Aleah Chapin, *New Paintings*, Galerie Flowers Gallery, New-York en septembre 2019.

¹⁸¹ Aleah Chapin, *ibid.*

chacune est singulière. Les corps ne sont pas lisses, ils sont réels, abîmés par la vie, mais libres et bienveillants. Dans le ciel, la lumière perce en deux endroits et éclaire ces figures d'une lueur mystique, bleutée. En regardant cette œuvre je suis troublée à la fois par la beauté mais aussi par le sujet : c'est cette symbiose qui me touche. Ce tableau de *peinture-photographie* est ancré dans ma mémoire, depuis que je l'ai découvert à New-York. L'empreinte de cette image ressortira, à un moment donné, dans l'une de mes photographies.

Je prends conscience en relisant les premières lignes de cette thèse que je n'ai pas évoqué le lien avec les images cinématographiques qui ont pourtant beaucoup compté dans mon travail. En cherchant à expliquer ou à situer mon travail photographique du côté de la peinture et du pictural, j'ai oublié de regarder du côté d'une inspiration importante. Il aurait été intéressant d'évoquer en quoi le cinéma m'a conduit à faire des « tableaux photographiques », soit des images fixes en couleur. Avant de clore ce chapitre sur l'héritage ou les influences, je voudrais citer quelques-unes de ces inspirations cinématographiques : Carl Dreyer pour sa lumière et la spiritualité, Ingmar Bergman pour les images féminines et la mélancolie, mais aussi Robert Bresson, Alain Cavalier ou encore Aki Kaurismäki pour son contenu social et esthétique. Car ce cinéaste finlandais est un véritable conteur de l'époque moderne qui compose, selon moi, des *scènes tableaux filmiques*. Il dit à propos de la trace de ses inspirations dans son œuvre :

Je n'aime pas parler de références. C'est l'affaire des critiques qui font ça plutôt mal. Mais je vole tout le temps, et je n'essaie pas de me cacher. Il n'y a que les imbéciles pour camoufler. Je rends hommage à Dreyer dans le film que je suis en train de tourner [Aki Kaurismäki, *J'ai engagé un tueur / I Hire a Contract Killer*, 1990], dans les dialogues, son influence est forte. J'aime aussi Bresson, Buñuel, Ozu et Alexander Mackendrick. J'adore les comédies de Lubitsch¹⁸².

¹⁸² Isabelle Ruchti, « Propos volés à Aki Kaurismäki », *Positif*, n° 352, juin 1990.

Dans un article qu'il consacre au « *cinéaste-cinémathèque* », le chercheur Aymeric Pantet¹⁸³ explore la place de l'archive filmique dans l'œuvre de l'Aki Kaurismäki. Il semble que la présence d'œuvres cinématographiques emblématiques soit au cœur de son travail. Cet héritage visuel ou plutôt ce dialogue avec d'autres images, d'autres visions, me semble également se situer au centre d'une démarche photographique compréhensive. Une façon de relier une histoire personnelle et subjective, un regard intérieur, et notre histoire collective : le *voir-ensemble*.

DU REPORTAGE SOCIAL VERS LA PHOTOGRAPHIE PICTURALE

En 1996, alors que je suis étudiante à la New England School of Photography à Boston, Etats-Unis, je découvre les travaux en couleur du photographe américain Alex Webb¹⁸⁴ sur Cuba. Je décide alors de partir à La Havane pour chercher comme lui à *enregistrer* la lumière et les couleurs de l'île. Mais en guise de lumière, je découvre la réalité et l'existence des *Jineteras*¹⁸⁵, postées de jour comme de nuit à la sortie des restaurants et des bars, le long du Malecon, dans l'attente de rencontrer un touriste étranger. Ces jeunes cubaines attendent, seules ou en petits groupes, vêtues de tenues moulantes aux couleurs flashy de rencontrer un touriste étranger dans le but de les accompagner le temps de leur séjour à Cuba, pour gagner quelques dollars. La vision de cette « réalité » transforme mon regard et la nature de ma présence. Je décide d'entreprendre mon premier travail documentaire sur la vie quotidienne des *Jineteras*¹⁸⁶.

¹⁸³ Aymeric Pantet, « Aki Kaurismäki, un cinéaste-cinémathèque », *Nordiques* [En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 17 février 2022, consulté le 20 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/3741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nordiques.3741>

¹⁸⁴ Alex Webb, *Violet Isle : A duet of Photographs from Cuba*, Radius Books, 2009 et *The Suffering of Light*, Thames and Hudson, Londres, 2021.

¹⁸⁵ Le terme *Jinetera* signifie « cavalière » dans la langue espagnole. C'est le surnom donné aux jeunes cubains qui se prostituent avec des touristes étrangers dans le but de gagner des dollars.

¹⁸⁶ La bourse *Défi-Jeunes* est un programme mis en place par le gouvernement français dans les années 90 pour « faire décoller les projets des jeunes ».

Les Jineteras de Cuba, 1997

À La Havane, je travaille directement sur le terrain, au contact des femmes, en allant les rencontrer et en discutant avec elles pour faire connaissance. Je leur explique mon projet en leur montrant des photographies réalisées lors de mon premier séjour à Cuba mais aussi ailleurs, en France, des photographies de femmes essentiellement. Au départ, portée par un profond désir de justice et d'égalité, j'ai l'intention de « révolutionner » le regard porté sur ces *femmes-objets* dans le but d'abolir le tourisme sexuel et plus généralement la domination masculine. Je photographie à la volée, en cachette, dans les bars ou dans la rue, dans l'optique de dénoncer une réalité que personne ne semble voir. Mais je comprends rapidement qu'une photographie « prise à la volée » ne permet pas d'entrer au cœur des choses, ni de voir au-delà de ce qui m'est *donné de voir*. C'est à ce moment que je décide d'aller voir le hors-champ, invisible depuis l'espace public, c'est-à-dire l'intimité de la vie des *Jineteras*, plus que la visibilité de leur « métier ». Dans un bar de La Havane, je fais la connaissance de Farah, une jeune femme assise au comptoir, seule. Nous avons alors le même âge, 25 ans. Je lui expose mon projet. Deux jours plus tard, alors que je la revois par hasard dans la rue, Farah m'invite à venir chez elle pour rencontrer sa famille. Elle me présente sa mère Esther, son compagnon Gustavo, son fils Javier, et sa sœur Beatriz. Tous ensemble, ils vivent dans un petit appartement de la « Calle Luz » - *rue Lumière* - dans le quartier de la « Havana Vieja » - *la Vieille Havane*. La famille vit avec très peu de moyens et dort dans deux chambres séparées. Malgré ces conditions difficiles, les deux femmes, Esther et Farah, insistent pour que je vienne habiter chez elles le temps de mon *reportage*. J'hésite en prétextant qu'il serait sans doute mieux, vu l'étroitesse du lieu, que je loue une chambre à proximité. Mais le lien qui se tisse d'emblée avec Farah et sa famille m'amène à accepter leur proposition.

Cette expérience cubaine marque le début du travail *en immersion*, au sens d'une « plongée » dans une autre réalité. C'est *en voyant et en partageant* la vie de cette famille et de son entourage que je comprends ce que signifie *vivre à la cubaine* : dans le temps long et suspendu, l'absence de consumérisme et la

recherche de besoins vitaux quotidiens¹⁸⁷, mais aussi, le tissage de liens sociaux. Car les Cubains vivent une vie collective et non pas individualiste. Sur cette île, le *vivre ensemble* est partout présent.

De retour aux Etats-Unis, je montre ces premières photographies à un photojournaliste américain habitué du terrain cubain qui me renvoie en retour sa *critique* : « Si tu veux photographier des *putes*, tu dois les montrer telles qu'elles sont ! ». Autrement dit, selon lui, photographier ces femmes *Jineteras* comme d'autres femmes, dans leur vie quotidienne, ne produit aucun sens journalistique sur le *sujet* de la prostitution. À ce moment je n'ai pas connaissance du concept de « regard masculin » ou « male gaze », théorisé par Laura Mulvey¹⁸⁸ dans les années soixante-dix. Je n'ai pas conscience que la parole de ce photographe exprime un regard masculin pontifié par la société patriarcale et fondé sur la domination masculine. Toutefois, je suis déterminée à poursuivre mes recherches selon des principes qui visent avant tout à tisser du lien avec un *sujet* et non pas à produire un sujet journalistique. Le contexte d'une société soumise au regard masculin a certainement influencé mon choix de photographier essentiellement des femmes *invisibilisées* dans le but de leur attribuer un rôle de *sujet* et non plus d'*objet* et le début d'un long cheminement vers une *photographie compréhensive*.

Le travail mené auprès de travailleuses du sexe se déroule pendant environ sept années, en immersion dans la durée à Buenos Aires en Argentine puis à Rio de Janeiro au Brésil, et enfin, en France. Ce long chapitre se clôt en 2002 par une commande de presse¹⁸⁹ dans la ville de Lyon, où l'arrivée d'un réseau de travailleuses du sexe provenant des pays de l'Est provoque des rivalités - *une guerre de territoire* - avec les travailleuses lyonnaises. Mais le temps court qui m'est imparti par le contexte de cette commande, trois jours, ne me permet

¹⁸⁷ Depuis 1963, le gouvernement de Fidel Castro a instauré *la libreta*, une carte de rationnement qui permet d'obtenir des produits de première nécessité dans les magasins d'État, comme du riz, du sucre, des haricots, mais pas de consommer d'autres produits tels que les oeufs ou de la viande, des produits d'hygiène, ou des vêtements. C'est la raison pour laquelle les *Jineteras* cherchent à obtenir des dollars.

¹⁸⁸ Laura Mulvey, *Visuel Pleasure and Narrative Cinema*, Indiana University Press, 1989.

¹⁸⁹ *Le Monde 2* est le supplément du journal *Le Monde* de 2004 à 2011. Il est désormais remplacé par *M. le Magazine Le Monde*.

pas d'établir une véritable relation avec ces femmes ni même d'élaborer un contenu de sens.

À la suite de cette première expérience immersive dans le milieu de la nuit, je décide de poursuivre la recherche sur le travail féminin « invisible » : au supermarché, à l'usine ou dans l'atelier de dentelle. Des lieux marqués par un éclairage froid, le néon, et une distance qui donnent aux images une texture lisse et nette, en contraste avec les photographies en couleur de la période cubaine. J'ai à l'esprit la photographie « 99 cents¹⁹⁰ » d'Andreas Gursky (1955) - une photographie en couleur et en grand format qui révèle l'absence de figure humaine dans un environnement dominé par la consommation de masse - je décide de photographier en premier lieu un métier peu considéré aux yeux de tous.tes : le métier de *caissière*.

Les caissières de Margon, 2005

Je saisis l'annonce de l'ouverture d'un nouveau supermarché Leclerc dans le journal local pour me rendre à l'évènement. À mon arrivée, le supermarché n'est pas encore ouvert. Des dizaines de personnes attendent devant, équipés de leur caddie neuf. Lorsque les portes s'ouvrent enfin, c'est la ruée. Le directeur est là, avec ses équipes, et se fait photographier par la presse locale. Je fais quelques photographies de la scène puis je me dirige vers les femmes installées à la caisse, leur poste de travail, dans l'attente de leurs premiers clients : Nadine, Christelle, Marie, Julie, Nadège. Certaines d'entre elles me racontent leur bonheur d'avoir enfin trouvé un CDD, comme Julie, 20 ans, qui se dit « soulagée » car dans ce monde incertain, réussir à avoir un CDD est rare.

Je vais ensuite à la rencontre du directeur pour lui demander l'autorisation de revenir photographier les caissières au travail, de la caisse à la salle de pause. J'obtiens son accord sans difficulté et reviens quelques jours plus tard pour commencer le travail avec les employées du supermarché. Au final, une

¹⁹⁰ Andreas Gursky, *99 Cent*, 2000, épreuve couleur sous Diasec au format 206,5 x 337 x 5,8 cm.

publication est réalisée et offertes à toutes les participantes. Je garde le contact avec certaines de ces femmes pendant plusieurs années. Récemment, l'une des photographies - Marie à la caisse - a été publiée en couverture de la revue Courrier International pour illustrer un article sur les métiers invisibles. L'occasion de retourner voir Marie qui travaille désormais au « Manège à bijoux ». Les photographies de la série « Les caissières de Margon » contrastent avec les couleurs chaudes et la texture des photographies en argentique réalisées en Amérique du Sud. L'absence de lien avec, mais aussi entre les femmes, et le passage récent à la technologie « numérique » que je ne maîtrise pas encore, produit des images distantes.

Les ouvrières de l'Aigle, 2007

La recherche de photographies *sur* le travail féminin en milieu rural se poursuit dans une usine de cartonnage, à L'Aigle : sans autre motif que le désir de tisser du lien et de photographier les gestes de travail. Le directeur de l'usine m'octroie le droit de photographier les ouvrièr.e.s dans le temps, sans imposer de contrainte. Au fil des jours pendant une année, à raison d'une fois par semaine, je photographie le lien qui se tisse avec les ouvrier.e.s. lors d'une pause-café le matin, d'une pause-cigarette l'après-midi, ou de la célébration des anniversaires, ou encore lors des pots de départ en retraite. Tous ces moments partagés enrichissent la relation et favorisent la confiance entre nous. Pourtant, sur les photographies de la série « Les ouvrières de l'Aigle », aucun sourire n'est présent, aucun regard ne fixe l'objectif. Le point de vue est frontal, distant, le cadrage est resserré sur les personnes concentrées à leur poste de travail. Parfois, un regard se lève, le geste se suspend. Les images révèlent une fusion entre ce que les *sujets* donnent à voir d'elles-mêmes dans ce *temps de travail* et ce que le regard photographique, nourri d'influence picturale, enregistre.

Ce travail aboutit à une exposition présentée à l'Espace Culturel des Tanneurs de la ville. Elle permet aux sujets de *se voir* au travail mais aussi de *se montrer* à leur famille, leurs amis : la plupart ne les ayant jamais vues travailler. Devant ces « tableaux photographiques », c'est une nouvelle dimension relationnelle qui s'ouvre et qui s'annonce tout aussi riche que l'expérience de l'image.

Les photographies de Lewis Hine ont nourri mes recherches au moment où je réalise le travail avec les ouvrières dans l'industrie textile (*Les dentellières de Calais, 2010*). Mais sur *mes* photographies, les sourires sont rares. Les regards sont graves et concentrés à la tâche ou parfois, au contraire, tournés vers un ailleurs, comme sur la photographie « Sabrina, ouvrière sur fond gris ». Bien que je me situe à une distance suffisante pour pouvoir *parler avec* elles, ces travailleuses semblent isolées du reste de la chaîne de travail. Aucun signe d'échange entre nous ni avec une autre figure de travail n'apparaît. Ce qui compte n'est pas de dénoncer les conditions de travail mais de figurer la présence de ces femmes à travers un lien invisible, tissé dans le temps et le hors-champ. Car nous avons partagé de nombreux moments ensemble, en dehors du travail : repas du midi, fêtes d'anniversaire, pause-cigarette, pause-café.

C'est dans ces moments de discussions et des échanges que se manifeste le lien. Ainsi, au moment des prises de vues, un protocole implicite, éclipsant les signes de notre relation, autorise la recherche commune de la création d'image. Pour ces femmes, être regardé au travail signifie être valorisé pour sa tâche. Plus que la pénibilité du travail, c'est le soin porté au geste, au savoir-faire industriel ou artisanal, que l'image tente de montrer. Car comment restituer photographiquement la difficulté du labeur, toutes ces heures passées debout, dans le bruit des machines et la lumière artificielle, à répéter inlassablement les mêmes gestes ? Pourtant, pour de nombreux spectateurs.trices, ces figures féminines travailleuses semblent « tristes ». Pour moi, ces photographies n'évoquent pas une tristesse mais d'avantage une certaine *gravité*. Face à elles, chacun.e peut s'interroger sur le sens et la valeur de son propre travail.

Les dentellières d'Alençon, 2009

À Alençon, c'est le geste d'un savoir-faire ancestral, inscrit en 2010 au patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO, reconnu et valorisé par huit dentellières, fonctionnaires, que je cherche à enregistrer. Il a fallu du temps et de la négociation avant d'obtenir l'accord de la part de l'employeur, Le Mobilier National, mais aussi de la part des femmes elles-

mêmes. Certaines sont très réticentes au médium photographique, associé selon elles à l'industrialisation et à la consommation. Le quotidien des dentellières *au point d'Alençon* ressemble à une bulle hors du temps, détachée des agitations du monde et de la réalité extérieure. Dans ce monde clos, le savoir et le vécu de chacune se partagent et donnent naissance à des « portraits tableaux ». Pour Bénédicte, dentellière depuis une vingtaine d'années, le sens de sa mission consiste avant tout à regarder en « détail » :

Les gens n'apprennent plus, ou peut-être moins à regarder. Ce n'est pas seulement voir quelque chose, c'est aussi s'arrêter et avoir un œil un peu plus perçant sur ce qui nous entoure. (...) Avoir un regard un peu plus aigu... C'est valable pour tout ce qui nous entoure. Et même sur ce qu'on peut entendre : entendre les informations, on peut se poser des questions, etc. Mais là, sur le côté visuel, de prendre le temps de s'arrêter... Il y a des petits détails. Nous, on travaille sur les détails. Si bien qu'on peut découvrir la même dentelle sur plusieurs jours, et en plusieurs fois. Parce qu'on ne perçoit pas obligatoirement tout dès la première approche¹⁹¹.

Les photographies réalisées dans une lumière douce et naturelle, les cadrages resserrés sur les visages et les gestes, donnent à voir l'intensité des regards concentrés à la tâche, le lien créé entre la main, l'aiguille et le fil. Cette recherche de lien par le *fil* - dont la symbolique est liée au temps - s'est poursuivie sur le site d'une usine de dentelle à Calais.

Les dentellières de Calais, 2010

À Calais, les dentellières sont devenues polyvalentes par nécessité. Elles travaillent désormais sur plusieurs « métiers », des métiers autrefois valorisés, aujourd'hui devenus rares : *wheeleuses*, *ourdisseuses*, *clippeuses*, *visiteuses* ou encore *raccommodeuses*. Les spectateurs sont souvent frappés par l'expression

¹⁹¹ J'ai noté cet échange avec Bénédicte, dentellière de l'atelier, lors de l'un de nos échanges lorsque je réalise le projet en 2009, dans mon carnet de bord. Elle montre que derrière *l'image* silencieuse et disciplinée de la « dentellière », se trouve une personne qui a un point de vue sur des questions telles que le regard. Nous avons très souvent des conversations de ce type lors des prises de vue mais je n'ai jamais pensé à réaliser des entretiens enregistrés.

de ces femmes qu'ils jugent « tristes » car elles ne sourient pas. Roland Barthes écrit : « lorsque je me sens photographié.e, je me transforme en image ». D'une certaine manière, je ne photographie pas *des femmes* mais *des images* de femmes ouvrières. Sur ces *portraits tableaux*, « le mystère de l'icône prend le pas sur une représentation sociologique¹⁹² ». Les images dévoilent en premier lieu la marque d'une tradition picturale : des références empruntées au clair-obscur de Georges de La Tour, à l'éclairage théâtral de Rembrandt ou encore à la peinture intime de Vermeer. Là encore, le geste est de magnifier par l'entrelacement de similitudes entre photographie documentaire et tradition picturale, sans idéaliser. Mais contrairement aux photographies de Lewis Hine, les sujets ne sourient ni ne regardent l'objectif du photographe. Car entre l'époque photographiée par Lewis Hine, le début du XX^{ème} siècle, et celle des dentellières de Calais, une révolution industrielle est passée par là « transformant en profondeur le rôle économique et social des femmes et du même coup, leur représentation » écrit Nathalie Giraudeau dans le catalogue *Photography meets Industry*.

Malmaisons, 2009

L'expérience en immersion dans un foyer d'hébergement d'urgence, situé rue Malmaisons à Paris dans le 13^{ème} arrondissement, est assez similaire. Dans le cadre d'un projet mené en collaboration avec le collectif La Forge¹⁹³, mon intention est de photographier des femmes résidentes du foyer afin de montrer les conditions d'accueil. Mais en raison de l'insalubrité du lieu, aucune femme ne souhaite participer ni être photographiée. L'une d'entre elles me pose alors cette question : « mais qu'est-ce que ça va changer à nos vies, vos photos ? » Question à laquelle je décide de répondre par l'action, en opérant un changement dans ma méthode de travail mais aussi dans mon intention. En cherchant d'autres espaces où photographier les femmes, je découvre, dans la salle de télévision du foyer, un petit espace propre avec un fond de mur gris et uni, placé près d'une fenêtre. Je propose alors à l'une des dames présentes de

¹⁹² Nathalie Giraudeau, « Les ouvrières de l'Aigle et les Dentellières de Calais », *Photography meets Industry*, Pinacoteca Nazionale, Damiani, Bologna, 2010.

¹⁹³ Collectif La Forge, <https://laforge.org/>

venir se placer là pour réaliser son portrait. Je lui suggère de regarder par la fenêtre et de respirer profondément. L'image qu'elle a vue (sur l'écran de mon appareil numérique) lui a plu immédiatement. Elle est alors allée en parler aux autres résidentes qui sont venues, les unes après les autres, se faire photographier. La série « Malmaisons » présente des bustes de figures féminines éclairés par une lumière naturelle venue de l'extérieur, telle une galerie de figures féminines qui se détachent d'un fond uni et neutre. Elles évoquent la peinture baroque hollandaise, et plus particulièrement les tableaux de Johannes Vermeer, peintre de « l'intériorité » et du quotidien.

Mirabilia, 2011

Au « Mirail », quartier situé en périphérie de la ville de Toulouse - où je suis *missionnée* - au sens ici d'*envoyée* - par la Galerie du Château d'eau de Toulouse¹⁹⁴ pour réaliser un projet¹⁹⁵ auprès d'habitantes - je n'ai pas réussi, malgré tous mes efforts, à créer un lien avec ces femmes sur le terrain. Alors que j'avais initialement comme intention de me rendre chez elles (dans l'esprit du projet mené à Cuba en 1997, où les contacts se sont faits directement dans la rue) pour les photographier, j'ai compris - contrairement à ce que Mary Ellen Mark a fait à Bombay - que je ne pouvais pas forcer les conditions d'entrée et qu'il me fallait modifier mon approche. Avec l'aide d'une association de quartier, j'installe - dans une salle de l'association qui dispose d'une belle lumière - un « studio » composé d'un fond brun avec l'appareil posé sur un pied. Puis, avec l'aide des travailleurs.euses sociaux.iales, nous avons proposé à des habitantes du quartier de venir se faire photographier « au studio ». Au final, les femmes du Mirail sont venues les unes après les autres et parfois ensemble pour se faire photographier *en studio*. L'espace de prises de vues est alors devenu un lieu d'échanges et de rencontres. Lors de l'exposition à la Galerie du Château d'Eau, lieu emblématique de la ville de Toulouse et dédié à la photographie, toutes ces femmes étaient présentes. Elles ont pris plaisir à partager ce moment et se sont laissées photographier de nouveau, devant leurs portraits exposés et encadrés.

¹⁹⁴ Galerie Le Château d'Eau, Toulouse.

¹⁹⁵ Olivia Gay, *Mirabilia*, Toulouse, Galerie du Château d'eau, 2011.

Devant ces figures féminines peintes ou photographiées sur un fond uni, sombre, le spectateur peut s'arrêter et prendre le temps de regarder. En imprégnant l'image du visage de *Hannan*, jeune Marocaine arrivée récemment en France, la référence a la valeur d'une œuvre d'art - celle de l'œuvre *La jeune fille à la perle*, nous l'avons vu - et devient en quelque sorte une *icône*. Avec l'icône c'est la question de la distance qui entre en jeu. Mais ce *déplacement* du réel ne satisfait pas tous les regards. Au moment de l'exposition « Envisagées¹⁹⁶ » présentée à la Maison européenne de la photographie à Paris, je rencontre la « correspondante de guerre et artiste plasticienne¹⁹⁷ » Christine Spengler à qui je présente ce travail. Sa réaction est vive, elle ne comprend pas ce geste « mensonger » ou faux qui ôte au réel toute sa valeur. Car en effaçant les signes visibles des contextes - un centre d'hébergement sale et austère ou un quartier stigmatisé, c'est toute la réalité que je transforme. Sa remarque me ramène à celle du photographe américain lorsque je montre les photographies des *Jineteras* et que s'offusquait de ne pas voir les signes reconnaissables, selon lui, du métier de « prostituée ». Et ça, dans le cadre de la photographie de reportage, documentaire, ce n'est pas acceptable. Leurs réflexions ont nourri la nécessité de réinterroger ces regards souvent intrusifs, empreints de *male gaze* : c'est-à-dire revenir sur des photographies réalisées antérieurement, les miennes mais aussi celles de photographes qui ont influencé ma pratique, dans le but de discerner les traces de ces empreintes.

Quartiers femmes, 2013-2018

La série *Quartiers femmes* réunit un ensemble de coproductions photographiques, dessins, peintures, carnets, réalisées dans le cadre d'ateliers de création et de médiation menés dans le cadre de programmes de réinsertion des maisons d'arrêt de Caen et de Rouen¹⁹⁸. Depuis 2009, une loi pénitentiaire oblige « toute personne condamnée (...) à exercer au moins l'une des activités

¹⁹⁶ Olivia Gay, *Envisagées*, Maison européenne de la photographie, Paris, du mercredi 07.03.2018 au dimanche 20.05.2018.

¹⁹⁷ Christine Spengler, « photographe de guerre et artiste plasticienne » <https://www.christinespengler.com/>

¹⁹⁸ Maison d'arrêt Bonne nouvelle - mené pendant quatre années consécutives (2014-2018)

qui lui sont proposées par le chef d'établissement et le directeur du service pénitentiaire d'insertion et de probation¹⁹⁹ ». L'objectif de cet atelier est de proposer aux femmes détenues de réfléchir à *leur image* - l'image de soi est souvent détériorée en prison - à partir d'activités plastiques : photographie, dessin, écriture, peinture. Une contrainte imposée par l'administration pénitentiaire m'interdit de montrer les visages en raison du « droit à l'oubli²⁰⁰ ». Ce droit, qui est en réalité un concept, vise à protéger les personnes détenues en suspendant leur droit à l'image le temps de leur incarcération. Mais sauf final, cette consigne a constitué le *terreau* de *l'atelier de soi* et fait l'objet de nombreuses discussions et mécontentements. Elle a favorisé la puissance d'imagination et de création de chaque participante y compris la mienne. Car comment *se montrer* sans montrer son visage ? L'activité se déroule dans une salle peu attractive et peu lumineuse, aménagée avec du mobilier de récupération. Quelques tables réunies au centre, quelques chaises disposées autour. À chaque séance nous réaménageons l'espace pour qu'il devienne convivial, inspirant, accueillant. L'éclairage provient d'un néon placé au-dessus des tables. Un peu de lumière du jour entre par une fenêtre grillagée ou par de petites lucarnes placées en hauteur. Malgré l'étroitesse, je propose de diviser l'espace en deux : d'un côté l'atelier de pratique artistique (dessin, collages, peintures, lectures et écriture poétiques...), de l'autre, l'espace studio constitué d'un fond noir devant lequel les participantes qui le souhaitent sont invitées à venir *se poser*. Les portraits sur fond noir sont réalisés avec un appareil posé sur un trépied, à partir de la même distance en raison du manque d'espace, et jusqu'à ce que l'image obtenue soit validée par le sujet photographié. Les images sont ensuite regardées et choisies ensemble sur

¹⁹⁹ Selon l'article L411-1 : « Toute personne détenue condamnée est tenue d'exercer au moins l'une des activités qui lui sont proposées par le chef de l'établissement pénitentiaire et le directeur du service pénitentiaire d'insertion et de probation dès lors qu'elle a pour finalité sa réinsertion et est adaptée à son âge, à ses capacités, à sa personnalité et, le cas échéant, à son handicap.

Lorsque la personne détenue intéressée ne maîtrise pas les enseignements fondamentaux, l'activité consiste par priorité en l'apprentissage de la lecture, de l'écriture et du calcul. Lorsqu'elle ne maîtrise pas la langue française, l'activité consiste par priorité en son apprentissage. L'organisation des apprentissages est aménagée lorsque la personne détenue exerce une activité de travail. »

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000045479956

²⁰⁰ Ce droit, je l'apprendrai plus tard, n'est pas en réalité un « droit » mais plutôt un concept qui prive les personnes détenues de leur droit à l'image le temps de leur jugement.

<http://www.justice.gouv.fr/justice-penale-11330/le-sens-de-la-peine-et-le-droit-a-loubli--28524.html>

l'ordinateur. Chaque atelier compte en moyenne huit à dix participantes²⁰¹ qui s'engagent sur une période de deux mois. Ce temps long permet de tisser des liens et de construire un projet commun dans la durée.

Au cours de l'atelier, les participantes échangent sur leur difficulté à vivre le quotidien : la répétition des tâches journalières obligatoires (ménage, repas, douche, parloirs, rendez-vous en lien avec leur « affaire », promenade...), le respect des règles disciplinaires ou encore l'absence de l'obscurité la nuit (car les lumières extérieures et intérieures sont allumées continuellement pour des raisons de sécurité). Elles racontent femmes ce vécu qui me semble *irréel* : elles passent vingt-deux heures sur vingt-quatre en moyenne enfermées dans une cellule partagée à trois ou quatre, avec deux heures de promenade dans la cour. L'écoute de leur parole nourrit les fondements de ce projet de photographie compréhensive et renforce le besoin de partager la vie des autres pour la comprendre. Au terme de l'atelier, une restitution est organisée dans la cursive du quartier femme, un long couloir qui mène à la salle d'activité et à la cour. La sélection finale des images tout comme le déroulement du vernissage se fait en concertation avec les détenues. Il peut s'agir d'une exposition seule, ou d'une projection, ou des deux, qu'elles vont accompagner de lectures ou de prises de parole. Les tirages sont exposés sur les murs de la cursive, sans cadre, fixés avec de la pâte adhésive. L'ensemble sera visible par toute personne qui entre dans cet espace, les surveillantes mais aussi les personnes intervenantes extérieures comme la coiffeuse, la psychologue, les enseignant.e.s. . Quelques personnes de l'extérieur sont autorisées à entrer pour assister au vernissage, avec l'accord de l'administration pénitentiaire. Ce moment de restitution au public est très important pour les participantes. Car l'espace de la prison se transforme et s'ouvre. C'est un *évènement* qui leur apporte une visibilité et une reconnaissance quant à leur capacité de *faire*. Mais c'est aussi un temps de séparation. Après avoir formé pendant quelques semaines une *communauté* d'humaines, chacune repart, enrichie par cette expérience collective, vers sa propre réalité.

²⁰¹ Depuis 2009, une loi pénitentiaire oblige « toute personne condamnée (...) à exercer au moins l'une des activités qui lui sont proposées par le chef d'établissement et le directeur du service pénitentiaire d'insertion et de probation », car ces activités culturelles, collectives, font parti intégrante des programmes de réinsertion des personnes détenues.

Faire connaissance, privilégier le dialogue

Dans tous ces projets - que ce soit à l'usine, au supermarché, dans l'atelier de la dentelle au point d'Alençon²⁰², au Palais de la femme, dans le foyer Malmaisons, ou encore en maison d'arrêt - il a fallu à chaque fois dialoguer avec des interlocuteurs.trices, puis avec les sujets, pour expliquer le sens et l'importance pour moi d'entrer dans ces lieux. Photographier « l'invisible », que ce soit le travail, les souffrances, ou le quotidien, nécessite de prendre le temps, de construire une méthodologie pour chaque nouveau terrain, en fonction des contextes comme des personnes. *Photographe* est un métier qui s'exerce dans la solitude, car contrairement au réalisateur de cinéma, il ne travaille pas en équipe. Mais s'il était possible de faire équipe avec les sujets photographiés ? Et de créer un échange, par la parole et l'image, avec des personnes impliquées par les sujets sur lesquels je choisis de travailler ? Ce temps destiné à faire connaissance fonde le projet à venir et consolide l'idée du groupe qui va se tisser, à partir de la photographie. Dans un premier temps, la présentation de différents travaux, montrés sur différents supports : tirages, catalogues, cartes postales, livres, portfolios... Ces objets circulent, se touchent, s'échangent. Certaines images retiennent l'attention plus que d'autres, soulèvent une question, une réflexion. Ce moment permet aux personnes de commencer à imaginer ou envisager leur « propre » représentation à partir de leur réalité. Lors de ces rencontres, je n'hésite pas à donner des informations personnelles sur ma vie : parcours, situation, objectifs, doutes, questionnements ou difficultés. Je n'hésite pas à laisser transparaître les signes de ma propre vulnérabilité.

Refus, obstacles, contraintes

Il y a parfois eu des refus, des contraintes, des obstacles, mais de façon générale, les portes se sont ouvertes. Il n'a jamais été question de « forcer » le passage mais bien de trouver des ouvertures. Tisser du lien, créer une image,

²⁰² Depuis plus de trois siècles, le Garde-Meuble royal, devenu Mobilier impérial puis Mobilier national, conserve, restaure et entretient environ 100.000 objets mobiliers et œuvres textiles destinés à l'ameublement des résidences présidentielles et des palais officiels.<https://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/nous-connaître/les-manufactures/dentelle-alencon>

malgré certaines contraintes comme l'interdiction de montrer les visages des femmes détenues, de photographier le personnel d'une fondation. La contrainte déclenche la résistance, force à chercher autrement La création est, à l'image de la science, « une entreprise de contournement » comme le dit Brigitte, mathématicienne et professeur émérite à l'Université de Caen-Normandie. Mon objectif est avant tout d'interroger, par l'action de la photographie, notre *compréhension* du monde en jouant des *déplacements* de l'extérieur l'intérieur, du visible vers l'invisible ou encore de l'image documentaire vers le tableau photographique.

La construction d'une réflexion théorique au regard du travail plastique

Dans la première partie, intitulée *Traverser le territoire*, je chercherai à voir comment se fabrique ce terrain à partir de la méthodologie compréhensive pour comprendre le sens de mes actions dans le cadre de mon activité de « photographe artiste auteur »²⁰³ et dans un contexte où, nous l'avons vu avec l'exposition de Jan Dibbets au Musée d'Art Moderne, l'hyperinflation des pratiques photographiques numériques mais aussi, plus récemment, l'intelligence artificielle menace à la fois le réalisme des images mais aussi le métier de photographe²⁰⁴.

Enfin, la troisième phase dite « explicative » correspond à une mise en lumière de la photographie compréhensive auprès de la communauté scientifique. Elle s'inscrit dans le cadre de la partie 3 - *Se situer dans la recherche* - développée auprès des femmes chercheuses en sciences de l'Université de Caen puis à la Fondation des Treilles.

Ce travail de recherche me permet de clore un long chapitre et d'ouvrir de nouvelles perspectives en lien avec le concept développé ici au fil de ces trois années : la photographie compréhensive. Ces nouvelles *perspectives* - au sens de l'étymologie du terme qui signifie « voir clairement » - se situent dans le tissage de liens entre photographie et peinture, forme et composition, lumière

²⁰³ Selon le terme employé pour définir le statut aorique des « photographes auteurs » ou « photographes artistes-auteurs ».

²⁰⁴ Claire Guillot, « Le photojournalisme face aux chimères des intelligences artificielles », 20 septembre 2023, Le Monde.

et couleur. L'objet final de cette thèse est une édition composée d'une introduction, des trois chapitres de la thèse dans lesquels seront intégrées des images réalisées antérieurement dans le but de tisser un lien entre différentes temporalités.

PARTIE 1 : TRAVERSER LE TERRITOIRE

Dans ce premier chapitre je vais explorer différentes façons de tisser du lien sur un « territoire ». Le territoire est ici envisagé comme espace géographique mais aussi comme un territoire photographique. Tout.e photographe est amené.e à définir son territoire de recherche dans lequel il.elle construit une approche ou méthodologie personnelle. Ces dernières années, mes recherches se sont essentiellement déroulées à dans des espaces clos, placés sous surveillance²⁰⁵ : à l'usine, dans des monastères, en maisons d'arrêt, dans des foyers d'hébergement sociaux ou encore dans deux camps de réfugiés palestiniens en Palestine. Le travail que je propose de regarder ici en détail - *chercher* - s'est effectué dans un espace ouvert, durant l'année de la crise sanitaire.

Le terme « territoire » vient du latin *territorius* et signifie « une zone conquise par l'armée romaine et gouvernée par une autorité militaire²⁰⁶ ». Le territoire renvoie au concept de limite, et implique les notions de contrainte, barrières, censures, ou de frontière. Il sous-tend l'existence d'une interdépendance entre des habitants et leur milieu. « Le territoire indique l'existence d'un espace de référence situé à l'intérieur de frontières naturelles (géographie physique) et / ou permettant à un groupe humain d'y vivre (géographie humaine, d'où une forme de référence à l'ethnicité)²⁰⁷ ». Il y a donc au cœur du *territoire* l'idée de lien entre des sujets ou des acteurs sociaux. La relation étant le point central de la photographie compréhensive, c'est à partir de cette question que j'envisage d'aborder la représentation du *territoire*.

²⁰⁵ Voir le texte d'introduction de l'exposition « Envisagées » «écrit par Jean-Marc Lacabe, directeur de la Galerie du Château d'Eau à Toulouse, en 2017.

²⁰⁶ c, 2014, p. 55-68.

²⁰⁷ Yvon Pesqueux, *ibid.*

Pour le géographe Armand Frémont²⁰⁸, l'espace géographique ne peut s'envisager sans la prise en compte des besoins et des réalités de l'être humain. Au cours de ses recherches, il développe le concept d'« espace vécu », notion que je lui emprunte pour définir mon projet qui s'intitule : « territoire vécu ». Ce nouveau cadre de travail me permet également de tisser du lien avec une autre photographe engagée dans la mission Grand Est et dont le projet intitulé intitulé « Dans le miroir des sources », s'inscrit dans l'esprit d'une photographie *compréhensive*. Beatrix Von Conta²⁰⁹, citée dans l'introduction de cette thèse, est une photographe née en 1949 à Kaiserslautern en Allemagne. Dans le texte qui accompagne son projet, elle écrit :

Toute rencontre physique avec un territoire se présente ainsi comme une invitation en terre étrangère. Elle impose l'abandon de certitudes l'oubli de toutes sortes de clichés croisés en amont. Sur le terrain je m'ouvre à l'imprévu, accueille la surprise, convoque un regard neuf qui est, pourtant, toujours nourri par une intense documentation avant le départ.²¹⁰

Cette explication donnée par la photographe de l'attitude qu'il convient d'adopter à l'arrivée sur un nouveau terrain de recherche s'inscrit dans une approche *compréhensive*. Ce moment d'abandon de toute certitude, de détachement de soi et de mise à disposition d'autrui mais aussi de la « surprise », correspond à la première étape de l'approche *compréhensive*, à savoir l'étape du travail en compréhension. Comme l'écrit Beatrix Van Conta, cette étape nécessite une ouverture totale de soi à l'espace d'autrui par l'abandon de ses propres certitudes d'une part, mais aussi l'implication dans le temps, par l'immersion, dans la vie d'autrui. En outre, photographier de manière *compréhensive* signifie en premier lieu - après avoir élaboré une

²⁰⁸ André Frémont, géographe normand, explique l'importance de considérer l'environnement à partir du vécu des personnes et impose l'expression d'« espace vécu » dans son livre « La région, espace vécu » publié en 1972.

²⁰⁹ Beatrix Von Conta est née en 1949 à Kaiserslautern (RFA) et s'installe en France en 1975 comme photographe.

²¹⁰ Beatrix Von Conta, *Des jeunes entre cité et la ville*, Catalogue de l'exposition itinérante « Passe le temps », 1986.

réflexion « nourrie par une intense documentation » - abandonner toute stratégie personnelle et parfois même déconstruire sa pensée. Accueillir le visible nécessite d'« adopter une posture qui « fait face », qui, sans juger, donne à voir : « Vois-là / Voilà²¹¹ » comme l'explique la photographe Beatrix Von Conta. La photographie *compréhensive* s'inscrit dans la lignée de ce positionnement face au monde qui nécessite également le regard sur soi au sens d'une *ré-interrogation* de ses actes.

FABRIQUER SON TERRAIN

Faire du terrain, c'est y séjourner, mais c'est aussi le faire, le fabriquer ; c'est créer un territoire à sa propre investigation, un objet, une unité d'observation. Même l'observation la plus attentive et la plus neutre, ne fournit jamais une photographie de la réalité sociale²¹².

Le nouveau cadre pour cette recherche est la *Mission photographique Grand Est*²¹³, une commande de la Région Grand Est passée à cinq photographes²¹⁴ dans le but de renouveler l'image du territoire « Grand Est », rebaptisé ainsi le 1er janvier 2016 suite à la fusion des anciennes régions administratives Alsace, Champagne-Ardenne et Lorraine. Le territoire du Grand Est s'étend sur une superficie totale de 57000 km² pour une population de 5,6 millions d'habitants. Il a la particularité d'être bordé par quatre frontières : la Suisse, le Luxembourg, la Belgique et l'Allemagne.

²¹¹ Dans un entretien paru lors de ELLES X PARIS PHOTO - Béatrice Von Conta, Galerie Le Réverbère, «La question du genre, la discrimination sociale et culturelle sont un problème de société. »

²¹² Martin La Soudière (de), « L'inconfort du terrain », *Terrain*, 11 | 1988.

²¹³ La Région est rebaptisée ainsi en 2016 suite à la fusion des anciennes régions administratives Alsace, Champagne-Ardenne et Lorraine.

²¹⁴ Deux structures implantées sur le territoire sont désignées pour accompagner les cinq photographes retenus : *Le cri des lumières*, une association implantée à Lunéville et *La chambre* à Strasbourg. Les cinq photographes sont : Lionel Bayol-Thémines, Beatrix Von Conta, Olivia Gay, Eric Tabuchi, Bertrand Stofleth.

Le projet *de la Mission photographique Grand Est* s'inscrit dans la continuité des grandes missions photographiques gouvernementales telles que la Mission héliographique ou la DATAR²¹⁵ (1984-1989) confiés à des photographes professionnels dans le but d'inventorier des bâtiments d'une part et de renouveler l'image du territoire rural français d'autre part.

C'est donc à partir d'un espace ouvert et étendu, mais aussi vécu et traversé par ses habitant.e.s, que je souhaite poursuivre l'exploration des possibilités comme des limites de la photographie compréhensive.

Avec cette mission, la Région aspire à partager « au grand public » des images photographiques pour « découvrir, identifier, réfléchir, aux contrastes comme aux traits communs inhérents au territoire ». Au final, les images réalisées feront l'objet d'expositions sur le territoire et au-delà, et d'une publication, et constitueront un fonds d'archives pour la Région Grand Est.

Pour les photographes, la mission représente un cadre de travail « officiel », ouvert et ancré dans la durée. Les photographies réalisées ont valeur à s'inscrire dans une histoire régionale, et donc à être utilisé pour évoquer les conditions de visibilité liées à une époque. Les photographies réalisées dans le cadre de mission sont destinées à durer, à faire partie d'une collection, et donc à être *vues*. Dans le cahier des charges, le nombre de photographies à restituer est fixé à vingt. Les images doivent être livrées sous forme de fichiers numériques haute définition et de tirages photographiques encadrés selon le format défini par le la photographe.

Au moment de l'annonce de la retenue de ma candidature - axée sur le lien social, l'humain - on me signale que je dois faire attention à ne pas porter un regard « misérabiliste ». Un regard misérabiliste signifie que le la photographe

²¹⁵ « A l'occasion de ses vingt ans, la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) lance une vaste commande artistique de photographies ayant pour objet de « représenter le paysage français des années 1980 ».

impose un point de vue surplombant sur une situation ou une personne. Quand on évoque une photographie en lien avec le « social », le mot *misérabilisme* surgit, comme si le social impliquait forcément une image négative. Ce sont des images d'une réalité que *la société* ne souhaite pas voir ou véhiculer car elles ne sont pas productives.

La photographie compréhensive met l'accent sur la beauté des images et le lien social. Son but est d'éviter tout regard misérabiliste, condescendant ou surplombant, sur les sujets. J'ai entendu la consigne donnée par cette personne impliquée dans le projet de la mission comme la crainte de voir se révéler une image négative du Grand Est, c'est-à-dire une représentation qui ne servirait pas l'attente de la Région. Mais cette crainte a rapidement été remplacée par une autre : celle de ne pouvoir mener à bien cette mission en raison de l'arrivée de la crise du Covid 19 dès le mois de mars 2020. Le pays a alors basculé dans un chaos qui rendait le projet photographique - et la création d'une image *positive, valorisante*, difficilement réalisable.

La mission est interrompue en raison du premier confinement, au début du mois de mars 2020. La mise en place des mesures de sécurité comme l'interdiction de dépasser le périmètre de son domicile, l'obligation d'être accrédité pour effectuer un déplacement au-delà de sa zone, mais aussi l'obligation de respecter une « distance sociale » et d'effectuer des « gestes barrières » rendent difficile la réalisation du projet photographique. D'autant plus que la Région Grand Est, et notamment les villes de Colmar et Mulhouse, sont particulièrement touchées par la crise sanitaire. Un hôpital militaire de campagne²¹⁶ est installé à proximité de Mulhouse dans le but de désengorger l'hôpital de Mulhouse. Les malades y sont transportés de toute la France par hélicoptère. « Nous sommes en guerre » annonce le Président Emmanuel Macron le 13 mars au Journal télévisé. Mais comment poursuivre une *mission photographique* en temps de « guerre » ?

²¹⁶ Le Monde/AFP, « Coronavirus : voici à quoi ressemble l'hôpital militaire installé à Mulhouse », le 23 mars 2020.

Du fait de la crise sanitaire, je dois modifier mon itinéraire comme mes conditions d'approche car la plupart des hôtels et restaurants sont fermés. La situation me contraint à demander l'hospitalité à des personnes, notamment aux personnes-ressources, c'est-à-dire les personnes qui m'aident à construire le projet. Les prises de contacts se font de bouche à oreille, par l'intermédiaire d'ami.e.s, de connaissances éloignées ou relations professionnelles. Malgré l'état d'urgence proclamée par le gouvernement et la situation de crise exceptionnelle dans le Grand Est, la Région propose de nous remettre des autorisations spéciales pour circuler sur le territoire. Cette proposition m'interroge : que photographier dans un pays à l'arrêt où plus rien ne fonctionne, dans lequel il est désormais impossible d'entrer en relation avec des habitant.e.s ?

Ce contexte inédit fait écho selon moi à la période historique de la photographie documentaire, la « F.S.A²¹⁷ » - Farm Security Administration, que j'évoque dans l'introduction de cette thèse. Il s'agit d'un programme mis en place par le gouvernement F. Roosevelt à partir de 1937 à la suite de la Grande Dépression américaine dans le but d'aider les fermiers les plus pauvres touchés par la crise. Une section photographique est alors créée afin de documenter les conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Les photographies réalisées par Lewis Hine, Walker Evans, Dorothea Lange ou encore Russell Lee dans le cadre de la FSA vont marquer l'histoire de la photographie documentaire.

L'activité de cette agence, devenue au fil des ans un élément quasi légendaire de la photographie et de la culture américaines, a suscité une production éditoriale dont peu d'entreprises photographiques ont bénéficié. Ce faisant, elle a cristallisé pendant un demi-siècle presque toutes les discussions autour de l'approche documentaire et en a fortement orienté la définition. Cette prédominance a

²¹⁷ Les photographies réalisées durant cette mission, soit environ 175000 photographies noir et blanc, sont désormais rendues public. Elle sont visibles sur le site <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>

contribué d'une part à américaniser considérablement l'histoire de la photographie documentaire à une forme de reportage social, témoignant sans fard de la vie des classes défavorisées afin de sensibiliser le spectateur contemporain²¹⁸.

C'est le souvenir de la mémoire des images photographiques produites au cours de cette mission mythique que je vais convoquer au fil de cette « mission photographique », et plus particulièrement lors de la deuxième étape menée à la fin du premier confinement.

L'image, que j'ai du *Grand Est*, est liée à la mémoire de la guerre (notamment le souvenir de la bataille de Verdun) ou à la désindustrialisation. Les villes de Mulhouse, Colmar, Nancy, ne m'évoque pas d'image en particulier. Ce territoire m'est inconnu, étranger. Je souhaite réactualiser mon point de vue et créer avec ce territoire une certaine intimité. Pour cela, j'envisage d'aller à la rencontre des habitant.e.s pour photographier le lien qu'ils.elles ont tissé avec leur territoire pour voir le territoire à partir de leur regard.,

Je m'intéresserai plus particulièrement aux habitant.e.s de zones situées à l'écart des grands axes, les zones « blanches » ou « grises », des territoires éloignés des réseaux internet, comme la ville de Rocroi, dans les Ardennes, ou certains villages de l'Aube. Ce choix me rapproche de l'action des photographes de la FSA qui opèrent dans les zones rurales qui subissent la crise.

Les photographies sont pensées en couleur, à partir de la lumière du Grand Est. C'est avant tout la représentation de cette lumière de l'Est comme lien entre les habitant.e.s mais aussi entre les différentes parties de ce territoire. C'est avec la lumière photographiée que je vais chercher à réunir des sujets et des espaces éloignés, de l'Ardenne à l'Alsace. Mais ces images ne seront ni descriptives, ni informatives, ni abstraites. Ce sont des images qui donneront à

²¹⁸ Olivier Lugon, *ibid*, p. 17

voir le lien entre la beauté et le réel, entre un sujet et un.e photographe. Ce sont des images *réflexives* ou *iconiques* au sens où elles renvoient à une multiplicité d'autres images acquises au fil du temps par le.la photographe comme par le sujet.

Les photographies seront réalisées en couleur avec un boîtier numérique moyen format utilisé pour la première fois. Cette mission marque le point de départ d'une nouvelle technique et de l'utilisation d'un nouveau capteur au format 4/3, équipé d'une optique 45 mm assez large pour représenter l'humain dans son milieu. La mise au point sur l'appareil se fait au doigt sur l'écran ou dans le viseur, ce qui a pour effet de moins *déclencher* et de prendre plus de temps pour cadrer.

Afin de réaliser une note d'intention précise, je dois me rendre sur les lieux. La documentation ne suffit pour comprendre le territoire, j'ai besoin d'une rencontre physique, visuelle. Pour cela je choisis d'effectuer un repérage dans deux lieux : à Mulhouse, ville marquée par la révolution industrielle, et à Forbach, ville dont je n'ai aucune représentation visuelle. À Mulhouse je suis chaleureusement accueillie par Emmanuelle Walter²¹⁹ qui m'amène dans des lieux emblématiques de la ville comme le marché du samedi matin situé au centre de la ville.

Au marché, je fais la connaissance d'Hélène, une femme fermière alsacienne de 83 ans, originaire de Magstatt-le-Haut, une commune rurale du Sundgau²²⁰. Hélène me raconte le trajet qu'elle fait chaque samedi en bus depuis son village jusqu'au marché de Mulhouse pour vendre ses légumes et les plats confectionnés par sa fille. Hélène sort de la poche de sa blouse un petit morceau de papier sur lequel elle a soigneusement écrit les noms de tous les villages traversés. Ce petit morceau de papier, que je photographie dans ses

²¹⁹ Emmanuelle Walter est responsable des arts visuels de la *Filature*, scène nationale à Mulhouse, qui contient une salle de spectacle et une galerie d'exposition.

²²⁰ Le Sundgau est une région naturelle de l'Alsace. Il se situe dans le sud du Haut-Rhin et est parfois désigné par l'appellation de Sud-Alsace. Le nom Sundgau vient de l'alémanique et signifie « territoire du sud » expliquant l'écriture en vieux français Sundgow. Sa capitale est Altkirch.

mains, est la première image d'une relation avec une habitante du Grand Est. Il y a dans cette rencontre la présence d'une « ressemblance intime », expression que j'emprunte au photographe Nadar, entre Hélène et moi. Dans la revue *La lumière*, Francis Wey explique que « la ressemblance est non la reproduction mécanique, mais une interprétation qui traduit pour les yeux l'image d'un objet, tel que l'esprit se le figure à l'aide de la mémoire ». Cette photographie d'Hélène, comme toutes les autres réalisées au cours de cette recherche, n'ont pas vocation à documenter le réel mais rendent compte de l'invisible qui émane du regard photographique : une forme de reconnaissance, la création d'un lien intime. Je décide alors d'aborder le projet sous l'angle du « territoire vécu » à la fois par ses habitant.e.s mais aussi par moi-même. C'est ma propre expérience vécue avec les sujets que je vais chercher à magnifier dans l'image.

À Forbach, capitale de la Moselle-Est, située à l'ouest du bassin économique de la Sarre. La ville souffre d'une image négative, marquée par le déclin industriel, l'immigration et chômage. En discutant avec le directeur de l'hôtel où je dors, je découvre l'existence de l'hôtel Aladin, réservé à accueillir des familles originaires des Balkans, des « migrants » selon lui qui perturbent le bon développement de la ville. Je fais la connaissance du directeur avec lequel je vais rester en contact avant de revenir, une année plus tard.

PARTIR EN MISSION

Le mot « mission » étymologiquement « action d'envoyer ». Il évoque les missions ethnologiques au cours desquels les humains se rencontrent sur de nouveaux territoires. En japonais, le mot « mission » s'écrit en deux mots et signifie : « utiliser sa vie ». C'est ce sens, plus profond à mon sens, que je perçois derrière l'image du mot « mission ».

Ma première destination est le département de L'Aube, pour l'évocation au matin. L'importance de la lumière du matin pour un.e photographe est capitale. Dans son livre « L'anthropologie du geste », Marcel Jousse consacre un chapitre au matin. Il associe le matin à la mémoire et au savoir.

De tous les moments de la journée, c'est le matin que l'expérience humaine a fait reconnaître comme l'heure la plus favorable à la mémorisation. Pourquoi, dans les milieux rythma catéchistiques, ce qui doit être mémorisé se lève-t-il dès l'aurore ?

Or, nous le savons, la photographie est un art de la mémoire - et de la famille avant tout. Les albums de famille sont la trace de notre histoire. On les garde précieusement pour préserver et sauvegarder cette mémoire de famille. Mais en quoi l'acte photographique convoque-t-il, par son action et au moment de la prise de vue, une mémoire ? Autrement dit comment se déroule ce temps photographique et à quelle mémoire le regard fait-il appel lorsqu'il déclenche l'obturateur ?

La mémoire, la vraie mémoire, la seule mémoire est un perpétuel approfondissement. (...) L'homme apprend en profondeur. On dirait que la nature a voulu concentrer l'homme. Au bout d'un certain nombre d'années, il croit ne plus avoir de mémoire, parce qu'il ne peut plus, aussi facilement, acquérir du nouveau. La nature lui indique qu'il fait fausse route en voulant s'étendre. Il se doit de s'approfondir (...) La femme regarde son miroir chaque matin et n'y trouve qu'elle-même. Chaque matin l'homme se regarde en lui-même et y trouve l'univers. La mémoire est la chose la plus inconnue et la plus inconnaissable. Tous les grands génies ne savent qu'une chose, et dans cette chose, ils trouvent l'Infini²²¹.

Les mots utilisés par Marcel Jousse pour décrire le phénomène complexe de la mémoire, une chose me frappe : cette différence qu'il signale entre le rapport de la femme à la mémoire - signifié par le miroir dans lequel elle se percevrait

²²¹ Marcel Jousse, *L'anthropologie du Geste*, Editions Gallimard, Paris, 1974, 1975 et 1978. p. 469.

que son propre reflet - alors que l'homme serait en capacité de percevoir, dans ce même miroir, toute la profondeur de l'univers et du monde. Pourquoi cette dualité entre un féminin qui ne voit que son image et un masculin qui la possibilité de percevoir la grandeur ?

La photographie compréhensive telle qu'envisagée jusqu'ici porte sur l'image des femmes qui, en regardant dans le miroir de leur vie, entrent dans une « vérité capacitaire » , selon l'expression de Cynthia Fleury. Lorsqu'elles se regardent, les femmes pour regarder et dire ce qu'elles voient de leur point de vue.

L'Aube,

Je choisis de commencer la mission photographique le 10 janvier 2020 depuis le microcosme du « Grand Est » : dans la petite commune de Pougy 300 habitants, située dans le département de l'Aube. Pougy devient le point central à partir duquel s'opère un rayonnement dans un périmètre d'environ quarante kilomètres. La commune comprend une route centrale, traversante, et un commerce : l'épicerie « Tabac-Relais ». Je fais la connaissance de Stéphanie le premier soir, l'une des cinq employées, qui m'informe du service d'épicerie à domicile qui effectue trois à quatre tournées par semaine dans des villages isolés situés à proximité de Pougy. Aussitôt naît le désir de photographier une réalité *trajective*, au sens défini par le géographe Augustin Berque²²² d'une réalité qui n'est ni objective ni subjective, mais qui se situe dans une *trajectivité* de l'espace vécu. J'obtiens après quelques jours l'autorisation d'accompagner Muriel, puis Delphine, pendant leurs tournées d'épicerie à domicile. Je les retrouve tôt le matin dans un local situé sur une autre commune, au moment où elles chargent la camionnette pour effectuer leur livraison. Muriel trie avec soin les articles commandés en amont par les clients et installe sa livraison pour la journée. Elle connaît le nom des personnes et sait le type d'aliments souhaités. Muriel, comme Delphine, est attendue par les clients. Parfois elles sont la seule visite de la semaine. Chez certains clients Muriel entre pour boire le café, discuter : ce sont des rituels importants qui se

²²² Marie Augendre, Llored Jean-Pierre, et Yann Nussaume (Dir), *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Éditions Hermann, 2018.

répètent chaque semaine. À l'arrivée, la tasse de café et le petit gâteau sont installés sur la table de la cuisine - le mien également. Le temps est chronométré pour respecter les horaires de la tournée. Chez une autre dame elle prend le temps de rendre un service ou de trouver une solution à un problème du quotidien. Ce temps-là, explique Muriel, est du temps « gratuit et précieux » car il lui permet de ne pas se sentir seulement vendeuse mais aussi pleinement *humaine*. Le temps du déjeuner nous permet de poursuivre la conversation, d'approfondir la relation. Dans un restaurant routier d'une commune locale, Muriel raconte qu'elle accomplit ce travail parce qu'elle « aime les gens » et qu'elle aime particulièrement aider les personnes âgées isolées. Elle a besoin de « se sentir utile », de faire un travail utile. Avant, elle a exercé d'autres métiers dont un en usine mais elle avait hâte de quitter ce travail à cause de l'absence d'échange.

Voir la solitude et l'isolement chez ces personnes vulnérables amène de nouveaux questionnements : au moment venu, vaut-il mieux rester à domicile ou être « placé » en institution ? Cette question me renvoie à une problématique vécue au moment où je réalise la mission, avec ma grand-mère maternelle Madeleine qui ne souhaite pas quitter son domicile malgré sa maladie et son grand âge. Rester chez soi aussi longtemps possible, entourée de ses objets, de ses photographies comme de ses souvenirs, n'est-ce pas un désir tout à fait humain ? Le besoin d'avoir son propre territoire, de posséder un espace d'intimité, n'est-ce pas un besoin commun à toute l'humanité ? Dans ces lieux intimes chargés d'histoire et de vie, la photographie occupe une place essentielle. Quoique Roland Barthes l'associe à l'idée de la mort, les photographies nous relient à la vie et maintiennent notre mémoire en éveil. « *Et oui, les photos, c'est tout ce qu'il nous reste à la fin* ».

Ces trois jours de tournée avec Muriel, puis Delphine, à travers des communes isolées de l'Aube, n'ont pas occasionné une production photographique satisfaisante. Mais ils m'ont permis de voir et comprendre l'exercice d'un *métier de lien et l'intimité* qui se dégage de cette relation de confiance forgée au fil du temps entre les personnes *donneuses et receveuses*.

Ce temps d'accompagnement a été nécessaire pour me préparer à photographier, pour fabriquer un point de vue, déterminer un angle d'approche. C'est l'espace intime du lien que j'envisage prochainement de donner à voir un métier que je développerai au chapitre 2.

Mais pour l'heure, dans le cadre de la mission, c'est le lien entre le sujet et son *environnement* que je cherche à révéler. Pour cela, je propose à chaque sujet de choisir le lieu où il.elle souhaite être photographié, et quel sens cela produit pour lui.elle. De fil en aiguille, des liens se tissent sur le territoire de l'Aube grâce au pouvoir de la photographie de créer du lien. Mais en quoi le médium photographique agit-il comme un « faire-valoir » comme le disait Diane Arbus ? Et quelles sont les limites de l'intrusion de la photographie dans l'intimité du monde ?

Les photographies de l'Aube seront les dernières images du temps *d'avant* - un temps où le Covid n'existe pas, où la société n'est pas marquée par la peur de la maladie, l'absence de liens sociaux, familiaux. La deuxième étape de la mission sera consacrée à retrouver le contact avec les humains, plus particulièrement dans des lieux isolés, situés à l'écart des grands axes.

La traversée de l'Ouest vers l'Est

La crise sanitaire, avec les deux mois d'arrêt des productions, a modifié notre rapport au monde et place la question du soin en première ligne²²³. Celle-ci s'envisage désormais, en raison du maintien de la fermeture des hôtels et des restaurants, au domicile des personnes. Accueillie dans des contextes réels de leur vie quotidienne, invitée à partager un repas, une promenade, ces moments favorisent les échanges qui deviennent instantanément plus familiaux. Cette proximité, basée sur le vécu de chacun.e, l'échange d'expériences personnelles, renforce le lien présent.

²²³ Frédéric Worms, Jean-Christophe Mino, Martin Dumont, (dirs), *Le soin en première ligne*, Editions PUF, 2021.

Le trajet se dessine à partir de la Champagne, en direction des Ardennes, puis la Lorraine, les Vosges et enfin l'Alsace. Les rencontres se font sur place, par le bouche à oreille. Lors de cette traversée, je souhaite expérimenter une photographie compréhensive intuitive, me laisser porter par ce qui advient, accueillir les images.

Dans les Ardennes, je suis guidée par René, médecin retraité qui prend très à cœur cette « mission ». Très intéressé par la mise en lumière de sa région natale, Les Ardennes, René me propose un programme si intense que j'aie parfois à peine le temps de photographier. Il tient à « remplir » au maximum l'emploi du temps qu'il a conçu sur trois jours. Bien que j'aie hésité à suivre René, j'ai finalement accepté de me laisser guider par sa passion et le cheminement proposé. Mais cette vision des Ardennes à travers le regard de René me permet de voir le cœur d'une région et de nouer des liens de sympathie que je conserve encore aujourd'hui avec certains de ses habitants.

Cette tournée est marquée par un retour vers l'humanité et le contact humain car nous avons tous été privés de liens sociaux pendant plusieurs mois. J'ai le sentiment de partir à la conquête - au sens de la conquête évoquée par Gaston Bachelard dans son approche compréhensive c'est-à-dire une conquête qui a pour but la compréhension et non pas la domination. Cette démarche d'*aller vers*, d'être *accueillie par*, m'évoque une pratique photographique commerciale allemande qui se déroule au domicile des personnes à l'époque d'August Sander : la « Heimfotographie²²⁴ ». La *Heimfotographie* était un métier de commerce : le photographe se déplaçait au domicile des personnes pour les photographier chez elles, en activité, sans élaborer de pose. L'image aspirait à montrer la réalité *objective*, sans refléter la présence du photographe, de l'activité professionnelle à domicile. Olivier Lugon explique qu'à travers cette pratique, « on cherchait à simuler le naturel d'un modèle non conscient d'être photographié, tout occupé à réfléchir, à lire ou à écrire dans un environnement domestique²²⁵. »

²²⁴ Olivier Lugon, *ibid*, p.187.

²²⁵ Olivier Lugon, *ibid*.

Lors de la réalisation de son grand projet « L'Homme du XXème siècle » Sander cherche à se démarquer de cette activité commerciale en faisant poser consciemment les personnes de face, dans un geste ou une attitude qui caractérise leur métier. Son œuvre marque un tournant dans l'histoire de la photographie documentaire car elle rend visible la présence du photographe dans l'acte photographique. Comme dans le cadre d'une photographie compréhensive, le sujet devient pleinement acteur et non plus seulement objet du regard.

Ainsi la traversée du Grand Est n'est pas réalisée dans un but commercial mais dans la recherche des possibilités et des limites de la photographie compréhensive. Ce qui change avec la traversée c'est le peu de temps disponible pour photographier les personnes. Car le trajet est long et cette *traversée* se déroule sur un mois. Le travail en immersion n'est pas réalisable, tout l'enjeu est donc de créer du lien sur une durée courte. Là encore, il s'agit d'expérimenter la valeur du temps d'exposition dans le processus de création. Car les images iconiques naissent parfois, aussi, dans un temps court. Le projet de la mission photographique est de révéler le lien tissé entre les habitant.e.s, et la terre, le *territoire*, d'origine.s ou non.

Forbach, ville sous tension

La dernière étape de la mission se déroule en octobre 2021 à Forbach, en Lorraine, juste avant le deuxième confinement. Suite au repérage, je reviens à l'hôtel Aladin, un hôtel dédié à l'accueil de personnes « déboutées du droit d'asile » originaires des Balkans. Mon souhait était de vivre quelques jours en immersion afin de faire connaissance et de créer du lien avec les résident.e.s de l'hôtel. Mais, étant donné les conditions et l'absence de lieu sécurisé pour travailler (stocker le matériel, installer l'équipement - ordinateur, disque dur, etc. - pour télécharger les images), je suis finalement allée m'installer dans une chambre chez l'habitant à proximité de l'hôtel. Vivre en immersion est un principe inhérent à la photographie compréhensive mais il se peut que ce principe soit remis en question, comme dans ce cas. Ni l'immersion ni le temps

passé ne font tout. Comme l'écrit Jeff Wall : « Je ne pense pas que passer beaucoup de temps à faire une photographie soit une vertu. On peut faire en une seconde une très bonne photographie. Tout le monde sait ça, mais par ailleurs j'ai compris que cela m'aide de mettre en place un processus plus long. Un peintre peut commencer par une toile blanche, en faire déjà un tableau, puis, en revenant encore et encore, arriver finalement à un tableau complètement différent. Dans ce type de tableaux on perçoit le processus de transformation, ils portent la sensation d'un temps interne²²⁶. »

En photographie, la réussite d'une image ne dépend pas entièrement, contrairement à ce que l'on croit, du déclenchement lors de la prise de vue. Le processus de transformation, qui consiste pour le peintre à retourner devant la toile, à affiner son geste, consiste pour le photographe à approfondir la relation qu'il tisse avec l'objet ou le sujet de sa quête. Autrement dit, l'important pour réussir une image est la qualité de la présence du photographe. Car le médium photographique - *milieu* - est un outil de partage, dont l'objet est de faire lien. Là encore, malgré l'effet et le travail déployé pour se rendre disponible et ouvert, il peut arriver, pour des raisons inexplicables, que l'image n'arrive pas. Du moins pas là où elle est attendue. Il est possible que cette image espérée n'arrive que plus tard, dans un autre moment photographique. C'est en cela que la photographie devient compréhensive, lorsqu'elle n'est plus totalement sous-contrôle de l'opérateur.trice mais qu'elle se libère de son intention. Le temps créateur en photographie est une symbiose entre un temps long - compréhension, interprétation, restitution - et un instantané - *prise* de vue.

À Forbach, bien que je sois logée à distance de l'hôtel, j'instaure un rituel en revenant chaque matin pour rencontrer et discuter avec des résident.e.s. J'explique le projet de la mission photographique, mon souhait de photographier des personnes qui vivent sur ce territoire même si elles n'en sont pas originaires dans le but de réunir des réalités qui s'entrecroisent mais ne se rencontrent pas. Réunir par la photographie des vies contrastées, sur la même

²²⁶ Jeff Wall, *ibid*, p.90.

échelle de valeurs humaines.

Les premières personnes que je rencontre à l'hôtel Aladin sont Melek et Albina, deux sœurs originaires du Kosovo. Les sœurs montrent un vif intérêt pour la photographie, qu'elles utilisent principalement sur les réseaux sociaux. Je leur propose de faire une séance de photographie. Immédiatement, une quantité d'idées de tenues, de poses et de lieux leur viennent à l'esprit. Ensemble, nous réfléchissons à l'élaboration de cette séance qui se déroulera principalement au château du Schlossberg, situé sur les hauteurs de la ville : un lieu qu'elles affectionnent particulièrement car il leur permet de s'échapper de leur quotidien et de la réalité de leur vie à l'hôtel. Dans la chambre qu'elles partagent, située au 5ème étage de cet hôtel précaire, les sœurs me racontent leur parcours de migrantes depuis le Kosovo jusqu'à Sarrebruck en Allemagne, puis à Forbach. Les écouter raconter est une étape importante dans la relation qui se noue entre nous :

Melek et Albina

Les parents nous ont dit « prenez juste un sac à dos et pas beaucoup de vêtements ». Moi j'avais 14 ans, ma sœur 12. On est partis tous les cinq avec mon frère. Une voiture nous a emmenés à la frontière de la Serbie et du Kosovo. On a eu la chance de passer, c'était la nuit. Puis un taxi nous a déposés près de la Hongrie. Là on a dormi dans un hôtel, le chef d'hôtel parlait 7 langues. C'était terrible, il y avait plein de demandeurs d'asile, les passeurs nous ont pris tout l'argent. On est monté dans une voiture, on était six à l'arrière. Elle nous a emmenés à l'entrée de la Hongrie, dans la montagne, à Seget, une ville hongroise frontalière. Il devait nous accompagner mais il nous a laissés dans la montagne. On a marché sept heures, environ quarante personnes. Il faisait nuit, froid, on avait peur, on était mouillés. On a vu au loin une lumière, qu'on a suivie parce qu'on pensait que c'était la

frontière. En fait c'était les militaires hongrois. On a entendu les chiens, ils ont tiré en l'air, on avait peur. On a rampé, il y avait une pente, de l'eau. Puis on a vu une voiture, et on a compris qu'on était en Hongrie grâce à la plaque d'immatriculation. (Les filles ajustent le récit en fonction de leur souvenir). Jusque-là on était tous solidaires, ensemble, on se remontait le moral. Puis, à cause d'un « *mec* » qui se décourageait et que l'on a encouragé, il a disparu. Après on a vu une dame, près d'une maison, elle nous a dit « marcher par là » en montrant avec son doigt. En fait, elle a appelé la police pour nous dénoncer. La police est arrivée elle nous a dit « Passeport ». Les Hongrois sont les pires gens Ils nous ont emmenés en « prison » : un poste de police avec un garage automobile. Tous les étrangers étaient par terre, on dormait tous ensemble. Des dames pleuraient, certaines étaient enceintes. Ensuite ils ont séparé les hommes et les femmes. Et ils nous ont enlevé tous nos habits. Les femmes étaient nues, les policiers hongrois nous regardaient et riaient. Ils ont laissé la porte ouverte pour pouvoir mieux nous observer : c'était le pire. On est restés trois jours et trois nuits, sans manger. On a beaucoup pleuré parce qu'on avait peur de ce qu'ils allaient faire à mon père et à mon frère. Au bout de trois jours ils nous ont appelés, et ils nous ont laissés partir. On a repris un train de la Hongrie pour l'Allemagne. Là, ils nous ont attrapés. Notre destination c'était la France. On entendait les gens dire « c'est mieux en France, ils donnent les papiers et on ne te renvoie pas chez toi ». Je pense que j'aurais préféré être tuée d'un coup là-bas plutôt que de mourir à petit feu ici.

L'écoute de ce récit, une trajectoire qui les a menées depuis le Kosovo jusqu'à Forbach favorise la compréhension mais permet aussi de tisser du lien. Car la nécessité de se connaître, de se comprendre par le biais de l'expérience vécue, est au cœur de la photographie compréhensive. Avant de photographier les sœurs sur les lieux qu'elles ont choisis, ce moment d'intimité dans leur

petite chambre située au cinquième étage de l'Hotel Aladin consolide notre lien.

Après ce temps d'écoute, d'échange, de rencontre avec la famille, nous sortons ensemble faire des photographies. D'abord dans le lieu de vie collectif. Je réalise quelques portraits de Melek qui aime se mettre en situation et poser, dans l'entrée, face au miroir, ou dans le petit couloir extérieur qui mène à l'espace cuisine, minuscule et sale. Melek est vêtue d'une tenue brillante, elle pose avec fierté et dignité en regardant l'objectif. Mais ces prises dans ce lieu peu réjouissant ne semblent pas lui convenir. Le corps de Melek ne s'élève pas, le fait de rester dans sa réalité ne lui permet pas de transcender son image ni d'ouvrir un nouveau chapitre. Nous réfléchissons à un autre lieu et les sœurs me parlent du Château de Schlossberg, situé à quelques minutes de l'hôtel. Melek m'explique qu'il y a tout en haut, une tour dans laquelle elles peuvent monter et s'inventer une histoire à elles : sortir de leur quotidien, quitter l'hôtel Aladin le temps d'un moment. Melek et Albina choisissent des tenues et les emmènent. La séance ressemble à un shooting de mode : les sœurs se transforment en princesses et me diront plus tard, avoir totalement oublié, pendant tout ce temps de prises de vues, leur situation réelle, l'hôtel, la précarité, le doute, la peur, les conditions de vie d'une personne déboutée du droit d'asile en France aujourd'hui. Puis, Melek a l'idée de retourner dans le lieu où nous nous sommes rencontrées hier le temps d'un entretien, un petit café salon de thé situé à proximité de l'hôtel et qui possède une salle dans le fond décoré de miroirs et d'une lumière douce. Dans ce lieu chic qui évoque la vie urbaine et aisée, Melek pose en regardant fixement l'objectif. Comme avec les femmes détenues, ce temps photographique leur a permis de « sortir du cadre », de transformer le négatif en positif. Les sœurs souhaitent récupérer toutes les photographies réalisées ce jour-là : environ deux cent. Je garde le contact avec les sœurs pendant un certain temps, jusqu'à ce que je m'aperçoive que l'hôtel a fermé et que les résident.e.s de l'hôtel comme le directeur ont tous disparu.

En cherchant à restituer une image dynamique du territoire à partir du regard de ceux.celles qui y vivent, j'accepte de remettre en question ma place de *photographe voyageuse*. C'est par la pratique de l'intervention - que Susan Sontag décrit dans son livre *Sur la photographie*, comme l'antithèse de la photographie - que le.la photographe parvient à déplacer son point de vue pour créer une image *compréhensive*, dans le sens d'une ouverture, d'un partage. Dans son livre *Hold Still*, la photographe Sally Mann explique que, dans le cadre d'un projet mené avec des hommes noirs habitant le territoire de la Virginie, il est important pour elle d'opérer anonymement, c'est-à-dire que les modèles noirs ne doivent rien savoir du son projet, pour que le regard photographique reste *vierge, neutre*. Dans ce projet, l'intention de l'artiste est d'explorer ce que signifie « être un corps noir » avant toute chose. L'expérience du lien avec le sujet n'est pas au cœur de l'approche de Sally Mann. Pour autant, son art et la réflexion qu'elle développe sur les liens entre l'image et sa vie, voire entre la vie et la mort, restera comme une étape essentielle dans l'histoire de la photographie. L'image naît de la rencontre et de l'énoncé : qui je suis, pourquoi je suis venue, comme une transparence. La prise de vue peut opérer si le pacte (intérieur) est perçu, que la personne est consentante.

REGARDER LES IMAGES

La sélection se fait à partir de 1800 *prises* photographiques et suppose la construction d'une narration visuelle cohérente. Le lien entre les images se fait à partir de la lumière et non pas à partir du contenu documentaire. La série comprend au total vingt-deux photographies tirées sur papier photographique et encadrées en bois blanc dans trois formats différents : 60x80 cm, 50x70cm et trois triptyques. Toutes les photographies se répondent mais elles « tiennent » comme le dit le photographe Luc Delahaye²²⁷, également par elles-mêmes. Je choisis les images en fonction de l'*aura* qu'elles dégagent, c'est-à-dire de la

²²⁷ Luc Delahaye, *La photographie post-documentaire*, Les Grands entretiens d'Artpress, Art Press N° 306 2004. 3, Artères, Paris, 2016 : « Si j'essaie de faire des images uniques, qui « tiennent » par elles-mêmes, qui ne répondent qu'à elles-mêmes, elles n'en appartiennent pas moins à cette série qui se construit progressivement et elles alimentent ainsi ce qui ressemble à une chronique des affaires du monde (...) ».

sensation qu'elle provoque. Cette sensation est produite par l'attention aux signes plastiques, la lumière, le cadrage, la composition, les couleurs.

La sensation signifie étymologiquement « une impression produite par les objets sur les sens ». C'est donc une chose très personnelle et difficilement exprimable.

Avant d'être réunies en série, chaque image nécessite d'être regardée de près, en détail. Je propose de regarder en détail certaines d'entre elles qui, bien qu'insérées dans le corpus final, tiennent de façon isolée. En premier lieu, le portrait d'une femme placé en ouverture de la série, dans l'espace d'exposition comme dans le livre. L'image intitulée « Brigitte à Rocroi » révèle le visage d'une figure féminine, Brigitte, photographiée en buste, regard fixé vers l'objectif. Le choix de la placer en ouverture de la série signifie que l'ensemble est traversé par un regard féminin. Que les images sont le fruit de ce regard. C'est en effet une référence à mon propre regard. En le plaçant au début du travail je veux rappeler qu'il s'agit d'une vision personnelle du territoire, de la restitution d'une expérience vécue et partagée et non pas d'un regard objectif au sens d'un documentaire objectif. Le choix de la placer en ouverture signifie que l'ensemble de la série est traversé par un regard féminin. Que les images sont le fruit de ce regard. C'est en effet une référence à mon propre regard. En le plaçant au début du travail, je veux rappeler qu'il s'agit d'une vision personnelle du territoire, de la restitution d'une expérience vécue et partagée et non pas d'un regard objectif au sens d'un documentaire.

Photographie 1 : « Brigitte à Rocroi, 8 juin 2020²²⁸ »



²²⁸ Olivia Gay, « Brigitte à Rocroi », 8 juin 2020 - photographie couleur au format 60 cm x 80 cm extraite de la série *ORIGINES*, Mission photographique Grand Est, 2020.

Approche

Après une visite de la commune en compagnie du maire, j'aperçois au loin un groupe de personnes regroupées devant la mairie. Il s'agit, me dit le maire, d'un groupe surnommé « le groupe des piquets de la mairie » qui, chaque jour, se retrouve à cet endroit précis. Le maire m'introduit rapidement puis je me présente et explique mon projet. Le groupe m'autorise à le photographier. Au fur et à mesure des prises de vues, je remarque le visage et l'expression de Brigitte qui attire mon attention. En premier lieu, je reconnais la cicatrice horizontale sur son cou, signe d'une opération de la thyroïde - je possède la même. Nous commençons à échanger sur cette opération de la thyroïde. Le lien se fait par le partage d'une expérience vécue : la maladie. Je prends quelques photographies de Brigitte, assez peu. En photographiant son visage qui me regarde, je m'interroge : que dit ce regard ? En quoi ce visage raconte-t-il quelque chose des Ardennes, ce territoire rural situé à l'écart des principaux axes du *Grand Est* ?

Description

C'est une photographie couleur au format vertical qui représente le portrait d'une figure féminine - *Brigitte* - photographiée de face en plan moyen. La légende indique le prénom et le lieu : « Brigitte » a été photographiée le 8 juin 2020 à Rocroi, une ville située au nord des Ardennes, près de la frontière belge. La lumière est diffuse, la teinte dominante est bleue. Son visage est pâle et lumineux. Ses cheveux sont peignés vers l'arrière, ses yeux sont bleus. Sa bouche est légèrement pincée, ses lèvres sont rentrées et on aperçoit quelques petites ridules dans le bas de ses joues. Son cou est dégagé, on remarque la présence d'une cicatrice (signe d'une opération de la thyroïde). Elle est vêtue d'un haut aux petits motifs ovales de couleur violets et gris et d'une veste polaire à manches longues, recouverte de motifs triangulaires, qui rappelle la tonalité bleu pâle de ses yeux. Elle porte une chaîne composée d'un entrelacs de métal qui descend jusqu'au bas de l'image - sans doute la bandoulière de son sac à main. En arrière-plan se trouve un fond de mur de granit gris foncé avec quelques motifs ou traces de pierre blanchie. Les motifs inscrits sur les

vêtements avec les signes du corps - la cicatrice, une peau rougie marquée par des signes de l'âge, des plis au niveau des yeux, l'apparition de petites veines - contrastent avec la pierre de granit située en arrière-plan, une matière immuable dans le temps.

Interprétation

Derrière cette photographie - un visage féminin neutre, photographié de face - se cache une infinie étendue infinie de possibles. Dans un premier temps, je peux dire que si j'ai choisi de placer cette photographie en ouverture de la série « Origines », c'est parce qu'elle *pose le portrait d'une femme* - ou d'une figure féminine - comme ouverture d'un sujet sur le territoire. J'ai conscience que dans le visage de Brigitte je me reconnais - il y a donc la présence d'une « ressemblance intime » que Nadar évoque comme élément indispensable dans l'exercice du portrait. La photographie de Brigitte, avant toute chose, affirme la présence du regard féminin et l'expression d'une certaine vérité. Mais, comme l'écrit Marie-José Mondain dans *Le commerce des regards*, si « la vérité de ce que l'on voit dépend de la relation qui s'établit entre les gestes de celui qui montre et de celui qui voit », de quelle vérité s'agit-il ici ?

En observant plus attentivement cette photographie, cette mise en lumière d'un visage entouré de détails auxquels je n'ai pas fait attention lors de la prise de vue, je perçois une ressemblance avec une photographie iconique de Walker Evans intitulée « Allie Mae Burroughs, femme de métayer à Hale County, Alabama²²⁹ » réalisée en 1936. Sur la photographie d'Evans, Mrs. Allie Mae Burroughs pose, regard fixe tourné vers l'objectif. Photographiée en buste à partir d'un point de vue frontal, devant un fond composé de lattes en bois, typique des maisons de métayers du Sud des Etats-Unis. Bouche plissée, cheveux peignés tirés vers l'arrière, elle porte une blouse avec un col ouvert qui lui dégage le cou. C'est le portrait d'une femme qui ne cherche pas à esquiver le regard du photographe, et à travers lui, du spectateur.

²²⁹ Dans certaines éditions comme celle de *Terre Humaines* parue en 2002, Allie est aussi appelée Annie Mae Burroughs.

Mais que montre, *véritablement*, le visage de ces deux femmes ? « Tout portrait est une représentation²³⁰ » écrit François Soulages, soit une « action de mettre sous les yeux » une *remise en scène* du réel. À la différence de Walker Evans, la photographe Julia Cameron, figure emblématique du mouvement pictorialiste au XIX^{ème} siècle, puise dans son environnement familial, familial, pour réaliser des images lyriques et gracieuses qui révèlent l'intensité du moment de prise de vue. Mais ici, Walker Evans, père du « style documentaire », a partagé pendant plusieurs semaines la vie quotidienne des métayers du Sud. Il a vécu selon leurs conditions de vie misérable et s'est interrogé sur sa légitimité en tant que photographe à représenter cette misère. Face à sa posture d'homme blanc aisé, il fait le choix de prendre en compte sa présence. Il n'esquive pas cette réalité : sa présence face à Allie Mae crée une image qui signifie cette rencontre fragile, brève. De la même manière que sur la photographie « Brigitte à Rocroi », la photographie raconte avant tout l'histoire d'une relation entre le sujet photographié et le sujet photographiant, c'est-à-dire deux êtres. Dans son livre « Le Style documentaire », Olivier Lugon explique :

Mme Burroughs refuse d'être un objet - tout dans l'image proclame qu'elle est pur sujet.²³¹

Nous l'avons vu, la photographie *compréhensive* suppose l'implication par l'immersion du photographe auprès d'un sujet. Il ne s'agit pas seulement d'opérer un geste technique, de chercher un résultat, une image photographique, de mais de créer une relation avec le sujet en lui attribuant une place dans le processus de construction des images.

Résonance

La photographie *Brigitte à Rocroi* résonne²³² avec deux autres photographies réalisées dans l'espace public. La première - intitulée « La

²³⁰ François Soulages, *Esthétique de la représentation*, Editions Armand Colin, 2^{ème} édition, 2017.

²³¹ Olivier Lugon, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans*, Editions Macula, 2017, p. 191.

²³² Hartmut Rosa *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Éditions La Découverte, Paris, 2018, p. 187.

clocharde de Valence, 1991 » - est une photographie argentique en noir et blanc. Elle montre une femme âgée couchée, les yeux fermés, dans une rue désertée de la ville de Valence en Espagne. Son corps repose à côté d'une poussette remplie de sacs plastiques, à l'entrée d'un garage. Alors que je commence à photographier avec un appareil reflex 24x36, j'aperçois au loin la présence de cette femme et me dirige vers elle pour la photographier. Mais je ne ferai qu'une seule vue, une vue *volée*, avant de repartir précipitamment par peur qu'elle me voie.

La deuxième photographie s'intitule : « Domestica, Rio de Janeiro, 2012 » . Elle est extraite de la série « Contemplacoes, 2012 ». C'est une photographie en couleur sur laquelle figure une femme noire, se tenant debout, de dos, dans la ville de Rio de Janeiro. Cette femme s'est arrêtée dans la rue pour regarder l'environnement autour d'elle et s'imprégner de la blancheur du petit matin. Cette photographie a été réalisée après trois semaines de résidence, au moment où je m'autorise enfin à sortir pour photographier seule, dans la ville. J'aperçois cette femme qui traverse la place et s'arrête pour contempler le paysage. Pendant un long moment, je vais l'accompagner et la photographier, mais jamais lui parler. Quelques échanges de regard et des sourires sont le signe qu'elle accepte la présence la présence de l'appareil. Au final, cette photographie est l'expression d'une relation créée sans parole mais par l'échange de regard. Elle est pour moi l'image symbole d'une tradition ancrée dans la société brésilienne : le travail des femmes domestiques qui viennent de loin, depuis les favelas pour travailler en ville. Ce n'est qu'en 2013 qu'un syndicat est constitué pour défendre et protéger enfin les droits de ces femmes travailleuses domestiques. D'une certaine manière, cette photographie se transforme, tout comme le portrait d'*Annie Mae Burroughs*, en *icône* de son temps. Car la photographie de Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, est devenue une *icône* de l'Amérique de la Dépression, tout comme de nombreuses autres photographies réalisées durant cette période, dont « Mother

migrant²³³ » réalisée par Dorothea Lange. Cette question de l'*icône* - au cœur des photographies, « Sabrina, ouvrière sur fond gris », extraite de la série *Les ouvrières de l'Aigle*, 2007, ou plus récemment, « Henriette dans les bras de son auxiliaire de vie Liliane », extraite de la série *À domicile*, 2022, m'interroge.

Je remarque que dans chaque série, une photographie se détache des autres et *tient* par elle-même. Pourquoi ? Et en quoi cette photographie devient-elle *iconique* ?

Le mot « icône » signifie étymologiquement : « image, statue, portrait ». Ce qu'évoque la présence de l'icône en rapport avec le photographique est le détachement avec l'indice, le référent de l'image : « À travers l'icône, l'adorateur peut être en présence du sujet, sans que l'icône elle-même soit prise pour le sujet, comme certains voudraient le croire²³⁴. » Autrement dit, une image devient iconique lorsqu'elle dépasse le référent, le *quoi*, et qu'elle permet au spectateur de se voir dedans ou à travers. Mais, en convoquant dans le visage de Brigitte celui d'Annie Mae Burroughs, n'ai-je pas accompli un geste de réappropriation de l'œuvre d'Evans ?

À la fin des années soixante-dix, l'artiste américaine Sherrie Levine²³⁵, qui pratique un art de la réappropriation, s'est emparée de la célèbre photographie de Walker Evans pour en faire des reproductions et une pièce qu'elle nomme « After Walker Evans ». Avec ce travail, Sherrie Levine nous signifie que nous voyons et regardons le monde à partir d'images *déjà vues*, qui sont, le plus souvent, des images fabriquées par le regard masculin. Le geste de Sherrie Levine invite à se réapproprier un regard, et à s'interroger sur la valeur de l'œuvre originale. Puisque nous photographions toutes et tous à partir d'images *déjà vues*, que signifie réellement « être auteur.trice. » ? En se réappropriant des images de femmes créées par des hommes, Levine souligne le fait que la

²³³ La femme photographiée sur l'image « Migrant Mother » se nomme Florence Owens Thompson. La femme, retrouvé plus tard après que cette photographie soit devenue célèbre, a souvent raconté qu'elle est devenue une icône de la Dépression, que sa photographie est présentée dans la plupart des manuels scolaires mais qu'elle n'en a jamais retiré un seul bénéfice. Itv Télérama

²³⁴ Patrick Maynard, « L'icône ressuscitée de ses cendres : Photographie et fonction des images », *Revue Critique*, Photo/peinture, Août-Septembre 1985, Tome XLI - N° 459-460, Paris, 1983, p. 799.

²³⁵ Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981, Gelatin silver print, Photograph, The Met, New-York.

place de la femme n'est pas celle de la créatrice mais celle de l'inspiratrice, de la muse. Sherrie Levine a régulièrement expliqué que « le système de l'art est un dispositif de célébration du désir des hommes²³⁶ ».

Ce lien intrinsèque, créé avec des œuvres réalisées par des artistes féministes comme Sherrie Levine, Martha Rosler ou Mierle Laderman Ukeles, a nourri et encouragé ma pratique photographique. Le geste d'accorder une place centrale au sujet féminin s'inscrit dans la lignée de leurs travaux. Pour la cinéaste Carole Roussopoulos²³⁷, comme pour l'actrice Delphine Seyrig, il est essentiel que les femmes prennent en main leur propre représentation, qu'elles deviennent actrices de leur image et non plus des objets du regard masculin.

²³⁶ Charles Bertrand. « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 33, no. 1, 2012, pp. 129-142.

²³⁷ Callisto Mc Nulty, réalisatrice, Alexandra Roussopoulos, Géronimo Roussopoulos, « Carole et Delphine, insoumuses », France, Suisse • 2018 • 68 minutes • Couleur et Noir & Blanc.

Photographies 2 et 3 : « Safaa et Soumya, Cité des coteaux à Mulhouse » -
fig.1 et « Melek et Albina, Château de Schlossberg à Forbach » fig 2²³⁸.



²³⁸ De Font-Réaux Dominique, *ibid.*

Dans le cadre de la Mission photographique Grand Est, je souhaite rencontrer et mettre en lumière des personnes dont l'histoire et la présence sur le territoire sont liées à la question de la migration, un sujet d'actualité généralement traité dans un contexte journalistique. À mon sens, une photographie des habitant.e.s du Grand Est doit inclure la présence de celles et ceux venu.e.s d'ailleurs. Les photographies *Melek et Albina* et *Soumya et Safa* entrent dans cette intention. Je propose de les regarder ici en détail. Il s'agit de deux photographies en couleur au format horizontal réunies intitulées : « Safaa et Soumya, Cité des coteaux à Mulhouse » - fig.1- et « Melek et Albina, Château de Schlossberg à Forbach » fig.2.²³⁹ J'ai choisi de les réunir car elles montrent chacune d'entre elles, des figures féminines reliées par des liens de sororité, des sœurs.

Approche

Pour photographier ces femmes dans leur environnement quotidien, je leur propose de réfléchir à une mise en scène sur les lieux de leur choix.

Les sœurs Soumya et Safaa choisissent leur lieu de vie à Mulhouse, *La cité des coteaux* à Mulhouse, en Alsace ; alors que Melek et Albina choisissent d'être photographiées au *Château de Schlossberg*, à Forbach, en Lorraine, ville marquée par le déclin minier et industriel. Les sœurs sont résidentes dans un hôtel qui accueille principalement des familles originaires des Balkans déboutées du droit d'asile. Le directeur de l'hôtel, rencontré lors du repérage, m'autorise à entrer pour photographier avec l'accord des personnes. Le deuxième jour, je fais la connaissance de Melek et Albina, venues du Kosovo avec leur famille. Récemment déboutées, elles sont autorisées à rester sur le territoire mais *expulsables* à tout moment. Les sœurs ont un compte Instagram et aiment beaucoup la photographie qu'elles pratiquent avec leurs téléphones portables. Avant de réaliser leurs photographies, elles m'invitent à rencontrer leur famille qui vit au 5ème étage, dans deux chambres. Puis elles me montrent leur chambre, un petit espace soigné, rempli d'affaires personnelles, de

²³⁹ De Font-Réaux Dominique, *Peintre et photographie, les enjeux d'une rencontre*, Flammarion, 2020, p. 152. *Les deux soeurs, vers 1845, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre* et l'autre *Anonyme, Portrait de deux soeurs jumelles, vers 1848, daguerréotype coloriée, Paris, musée d'Orsay*.

photographies. Nous nous installons et les sœurs me racontent leur parcours depuis le Kosovo jusqu'à Sarrebruck en Allemagne, et l'arrivée à Forbach deux ans auparavant. J'écoute attentivement ce moment sans enregistrer ni prendre de notes.

Déroulement des prises de vues

Le choix du *Château de Schlossberg* ne se fait pas instantanément. C'est en photographiant d'abord les sœurs dans leur lieu de vie, l'hôtel, que je m'aperçois qu'il serait préférable de sortir, de rompre avec ce réel marqué. J'effectue quelques portraits de Melek dans l'entrée, face au miroir. Melek a prévu plusieurs tenues. Sur les photographies, elle *pose*, me regarde. Mais être photographiée dans ce lieu fermé ne semble pas lui convenir. Elle évoque alors le Château de Schlussberg, situé à quelques minutes de l'hôtel, et m'explique qu'il y a tout en haut une tour dans laquelle elles aiment monter et s'inventer des histoires. À ce moment, je comprends que la photographie agit sur elles comme un moyen pour quitter leur quotidien.

Les sœurs choisissent des tenues et les emmènent. La séance prend la forme d'un *shooting de mode* : elles semblent prendre plaisir à inventer des mises en scène devant l'appareil. Elles me diront plus tard, que pendant tout ce moment elles ont eu le sentiment de *sortir de leur situation* réelle, des conditions de vie à l'hôtel, et de la peur de ne pas trouver d'issue à cette situation difficile. Au final, les deux sœurs souhaitent que je leur envoie toutes les photographies réalisées ce jour-là, soit environ deux cent. Seules quelques-unes seront retravaillées au moment de la postproduction mais qu'importe, elles souhaitent les garder telles quelles.

Description des images

De composition classique pyramidale, ces images révèlent une mise en scène entre deux figures féminines reliées par leurs corps, un geste. Sur les deux photographies, les figures sont placées au premier plan. Sur la fig.1 la jeune femme située à gauche de l'image, *Soumya*, est vêtue d'un jean, de baskets, et porte un voile qui cache sa chevelure. Elle est assise sur un support

en béton et tient dans ses bras la tête d'une autre jeune femme, *Safaa*, vêtue d'un tee-shirt violet, d'un bermuda noir et de baskets blanches. Sa tête repose sur les genoux de l'autre jeune femme. Ses yeux sont fermés. En arrière-plan se trouve un immeuble et de nombreuses fenêtres et balcons. Aucune figure humaine n'est visible mais la présence d'objets signifie que l'immeuble est habité. À gauche, on remarque sur un balcon la présence d'un drapeau français tendu dans notre direction.

Sur la fig.2, la scène se déroule sur les hauteurs de la ville de Forbach. Au centre de l'image deux jeunes femmes, l'une couchée, l'autre assise légèrement en hauteur, se tiennent par la main. La jeune femme couchée, *Albina*, tend sa main en direction de l'autre jeune femme, *Melek* qui lui agrément sa main. La première est vêtue d'un bas noir et d'un haut violet, elle porte des baskets blanches. La deuxième porte un pantalon avec un haut rouge. C'est un rouge voyant, saillant. Leurs cheveux longs, bruns et noirs, sont détachés et tombent sur leurs épaules. L'arrière-plan est coupé en deux : on aperçoit d'une part un ensemble de maisons individuelles aux façades blanches construites sur le même modèle, entourées de verdure ; et d'autre part un mur en pierre sur lequel figurent des ombres. La jeune femme en rouge est assise sur un muret accolé à ce pan de mur gris, alors que l'autre jeune femme est couchée sur le ventre et sur la partie inférieure. Il y a sur cette photographie un mouvement qui va du bas vers le haut, figuré par un geste d'élévation effectué par la jeune femme en violet, *Albina*, vers sa sœur *Melek*, qui se trouve surélevée par rapport à elle. La lumière naturelle, du Soleil, illumine la présence de *Melek*. Alors que la lumière neutre et diffuse présente sur la fig.1 révèle un apaisement - les deux jeunes filles apparaissent confinées dans cet univers statique - la lumière directionnelle présente sur la fig.2 ouvre sur un espace de vie extérieur que l'on chercherait à atteindre.

Photographie et mise en scène de soi

Les photographies des sœurs à Forbach ou à Mulhouse évoquent la question du lien et de la solidarité entre femmes - la *sororité* - un mot apparu depuis quelques années et que de nombreuses artistes et autrices, comme Chloé

Delaume, défendent. Mon attrait pour le sujet féminin vient d'une expérience vécue, d'un questionnement dont l'origine est expliquée dans le film, *The fairest of them all*. Il ne s'agit pas d'un combat féministe mais d'une recherche personnelle sur ce que représente, pour les femmes, ce lien de sororité. Ces photographies posent également la question de la mise en scène dans le traitement d'une photographie documentaire. En quoi ce *déplacement* permet-il de mettre en lumière un fait social ? Cette question me ramène au projet *Malmaisons* réalisé en 2009 dans un foyer d'hébergement social à Paris. Aucune femme ne souhaitait être photographiée dans ce décor austère et sale. Finalement, après six ou sept visites, j'ai proposé à une femme d'être photographiée devant un fond de mur propre, de couleur claire, placé perpendiculairement à une fenêtre. Cette photographie a instantanément plu à cette femme qui en a ensuite parlé aux autres femmes du foyer. Puis, d'autres femmes sont venues, les résidentes comme les travailleuses sociales, les unes après les autres et parfois à plusieurs, *poser* devant ce petit pan de mur gris et neutre, le regard tourné vers le dehors, comme suspendu dans le temps.

Photographie 4 : « Hélène à Magstatt-le-Haut ²⁴⁰ ».



Approche

Un an après notre première rencontre au marché de Mulhouse, je retrouve Hélène dans son village de Magstatt-le-Haut, situé dans le pays du *Sundgau*, une région naturelle au sud de l'Alsace dont le nom fait aussitôt naître chez moi une représentation d'un lieu *exotique*. Le mot *Sundgau* signifie « territoire du Sud » et m'évoque d'emblée un nom à la consonance africaine qui m'attire, un peu comme l'*Aube*. Hélène parle avec un accent chantant aux consonances mi-allemandes mi-françaises. Elle utilise des intonations montantes et complète toutes ses phrases par des sons prolongés, des *iiii* ou des *aaaaaa*. Le contact avec Hélène a été entretenu durant l'année et à distance grâce à Mélody, chez qui je suis hébergée. Pendant la pandémie, Mélody a continué à aller au marché pour acheter les produits d'Hélène. Lorsque je la revois, la discussion s'engage sur l'histoire de son village et de ses parents, propriétaires de la maison dans laquelle elle vit. Elle me raconte son métier de fermière qu'elle a exercé toute

²⁴⁰ Olivia Gay, « Hélène à Magstatt-le-Haut », 11 juillet 2020 - 45 cm x 60 cm.
Photographie extraite de la série *ORIGINES*, Mission photographique Grand Est, 2020.

sa vie. Cette relation qui s'installe avec Hélène m'évoque le livre d'Yvonne Verbier, *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière*²⁴¹, dans lequel elle raconte les tâches quotidiennes et invisibles, le savoir-faire des femmes ordinaires en milieu rural. Les gestes tout comme la présence singulière de ces femmes font partie de notre patrimoine immatériel culturel, raison pour laquelle la photographie leur rend ici hommage. Nous regardons ensemble des photographies de famille. Ces moments passés avec Hélène résonnent avec l'expérience vécue en 1995 à Boston avec Catherine, dame du même âge, rencontrée sur sa parcelle de terre dans un jardin partagé de la ville, aujourd'hui détruit. Et si tout n'était que constellation d'instantanés vécus ou déjà vus ? En quoi la photographie nous aide-t-elle à entrevoir la réalité des autres, à comprendre leur vie ?

Description

Une figure féminine, une *fermière*, se tient debout au milieu d'une route centrale d'un village alsacien. Elle me regarde en souriant. Elle porte une blouse et un gilet en maille à manches longues. Ses cheveux clairs sont soigneusement peignés vers l'arrière. Son visage est lumineux. Elle tient derrière elle un chariot à roulettes dans lequel elle a entreposé une grande boîte de type container en plastique transparent, et un panier. Elle porte dans sa main droite un panier avec des anses en cuir, qui semble contenir une boîte d'œufs.

La scène est éclairée par une lumière artificielle - il est encore tôt, les lampadaires sont allumés et dispensent un halo de lumière orangée, imprégnée de la lumière du jour naissante, légèrement bleutée. Cet éclairage ainsi que la densité du ciel chargé de nuages gris, donnent un caractère théâtral à la scène. Aucun personnage n'est visible, personne ne semble *voir* Hélène, aucun témoin, autre moi, ne semble être là pour regarder ce moment qui va la conduire depuis son village jusqu'au marché de Mulhouse. Comme chaque samedi depuis soixante ans, elle fait ce trajet depuis la campagne jusqu'en ville pour vendre ses produits. Cette *activité* - ce travail ? - ne semble pas pesante. Hélène transmet sur cette image sa résistance et son goût pour l'effort comme

²⁴¹ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Editions Gallimard, Paris, 1979.

pour la tradition.

Interprétation

Alors que le village d'Hélène se transforme au fil du temps en zone périurbaine (le village se trouve à une vingtaine de kilomètres de Mulhouse) et que les anciens - les habitants originaires de la commune - disparaissent, Hélène assiste à cette transformation qu'elle observe sans la comprendre. « Pourquoi construisent-ils des toits plats ? Et pourquoi autant de piscines ? Pour quoi faire ? ». Selon Hélène, les familles qui arrivent dans la commune ne cherchent plus à tisser du lien entre elles. Chacun vit replié sur soi, en retrait de la collectivité. Hélène est la dernière figure d'une époque qui vit le temps collectivement.

Cette photographie d'Hélène évoque la peinture de genre du XIX^{ème} siècle. Pendant cette mission, c'est-à-dire pendant la période de la crise sanitaire, je profite de la réouverture exceptionnelle du musée des Beaux-arts de Colmar et m'attarde, outre devant le célèbre « Retable d'Issenheim », devant des tableaux de scènes de vie rurales alsaciennes du XIX^{ème} siècle. Tous ces tableaux mettent en scène la vie quotidienne des paysan.n.e.s dans le but d'humaniser et de capter l'image d'un monde en mutation. À partir de 1870, l'exode rural s'accélère et va entraîner des transformations importantes dans les modes de vie des populations. Malgré ces évolutions, la France reste un pays profondément rural, attaché aux valeurs et aux représentations du monde paysan²⁴². Le thème de la vie rurale prend une place considérable dans la peinture de la moitié du XIX^{ème} siècle. Cette activité artistique se divise entre une représentation nostalgique de la campagne et un regard réaliste que les toiles du peintre Gustave Courbet remettent en question, proposant une transcription moins convenable et nostalgique, mais plus proche de la réalité.

Chaque fois que je retourne au Salon, un étonnement me saisit devant les paysanneries. Et ils sont innombrables aujourd'hui,

²⁴² De 1851 à 1911, la population rurale baisse de 75% à 56% de la population totale, mais elle reste majoritaire, contrairement à l'Allemagne (40% en 1911) et à la Grande-Bretagne (27% en 1911).

les paysans. Ils ont remplacé les Vénus et les Amours, que seule M. Bourguereau continue à préparer avec de la crème rose. Ils bâchent, ils sèment, ils labourent, ils hersent, ils fauchent, ils regardent même passer les ballons, les jolis paysans peints²⁴³.

D'une façon générale, les peintres sont davantage soucieux de représenter la vie rurale que la vie urbaine. Le monde urbain, en plein essor, devient le sujet essentiel de la photographie. La photographie s'intéresse surtout aux grandes constructions et aux grands chantiers, au développement de l'industrie, mais pas encore à l'humain. Les rues représentées sur les photographies d'Eugène Atget sont vides et ressemblent à un décor de théâtre. Ce n'est qu'au moment de la Commune, avec la naissance du reportage, que la figure humaine devient un sujet pour la photographie²⁴⁴.

Une photographie de la vie rurale

Comment photographier, montrer, la vie rurale aujourd'hui²⁴⁵ ? En quoi une photographie de la campagne donne-t-elle à voir sa réalité, ses nouvelles formes de mobilité ? Hélène, qui n'a quitté son village qu'une seule fois pour partir dans le sud de la France à Cannes, s'étonne de la transformation des modes de vie de ses contemporain.e.s. Son village a changé. Les personnes qui l'habitent ne se connaissent plus. Les maisons modernes, construites en bordure de commune ou en rase campagne, contrastent avec l'authenticité des fermes d'autrefois, dont celle d'Hélène. En me promenant avec elle, Hélène regarde et s'interroge : à quoi servent toutes ces piscines ? Pourquoi construit-on tant de maisons à toit plat ? Et où sont les gens ? Photographier la campagne aujourd'hui signifie s'interroger sur le lien entre passé - tradition, labour, vie communautaire - et présent - anonymat et disparition du lien social, mais aussi l'arrivée de nouvelles formes de vie collectives qui souhaitent revenir à un mode de vie social authentique et cherche à recréer les valeurs qu'Hélène et les

²⁴³ Henri Mendras, « L'invention de la paysannerie. Un moment de l'histoire de la sociologie française d'après-guerre », *Revue française de sociologie*, 2000, 41-3. pp. 539-552.

²⁴⁴ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, Editions Gallimard, 2005, p. 48.

²⁴⁵ Nina Ferrer-Gleize, *L'agriculture comme écriture*, Editions GwinZegal, 2023.

paysans d'autrefois ont connues. En prenant le temps de vivre quelques jours auprès d'Hélène nous allons partager un certain nombre de conversations sur ces sujets. Prendre le temps de vivre à son rythme pour m'imprégner de ses gestes quotidiens est un véritable plaisir qui me donne le sentiment d'exister pleinement. Ce n'est pas tant l'histoire de son passé qui m'intéresse sinon les signes visibles de son caractère vivant, malgré l'incertitude vécue suite à la crise du Covid. Malgré les restrictions liées à la crise sanitaire, Hélène a continué à vivre et travailler au cœur de la société. Elle représente à mes yeux un *modèle* de savoir-vivre et savoir-faire que la photographie permet de garder en mémoire.

Pour l'artiste David Hockney, « nous photographions avec la mémoire²⁴⁶ » . La mémoire étant par définition « le champ mental de nos souvenirs » il m'est difficile d'expliquer le processus exact qui s'opère au moment de la prise de vue, sinon qu'il me coupe de la réalité en me connectant au temps. Il me semble que le vrai pouvoir de la photographie est d'être une « image qui enregistre le temps ». Ce temps se situe entre l'instant et la durée, mais il n'est ni l'un ni l'autre : il est par essence infini. En photographiant Hélène au petit matin dans son village natal, c'est le temps de l'origine que je convoque, mais aussi celui d'un temps à venir que j'interroge. La photographie peut-elle percevoir les limites du temps ? Ou plus exactement, quelle est sa véritable fonction ? Avec la question du temps, l'image atteint une dimension métaphysique et spirituelle, *énigmatique*, qui la rend attractive. Comment expliquer le principe de cette attraction ? Une compréhension de l'image est-elle réellement possible ?

Nous l'avons vu, la crise sanitaire a considérablement affecté le déroulement de la mission ainsi que les différentes restitutions initialement prévues. À ce jour, seulement deux expositions ont eu lieu : la première dans la ville de Sedan, dans les Ardennes, au printemps 2021, et la deuxième à Metz en décembre 2022. À ma connaissance, aucune restitution n'est encore prévue en

²⁴⁶ David Hockney et Martin Gayford, *ibid*, p. 78.

2023. Ayant travaillé sur des territoires éloignés des centres culturels urbains, j'ai souhaité et demandé que ces travaux puissent être montrés aux habitant.e.s ayant participé dans ces villes, dans l'Aube ou à Forbach. Mais cette demande n'a pu aboutir. Cela dit, ayant réalisé une partie des photographies dans les Ardennes, certaines personnes ont pu venir voir le travail exposé. De nombreuses formes de restitutions personnelles ont été réalisées : l'envoi de tirages photographiques, l'entretien d'une correspondance postale avec Annick, habitante des Ardennes. Photographiée chez elle à Brognon, Annick m'a écrit plusieurs lettres dans lesquelles elle raconte que ce moment figure parmi ses plus beaux souvenirs. La photographie est très présente dans la vie d'Annick, sa maison est tapissée de photographies de visages en grand format noir et blanc de ses filles. Brocanteuse, elle collectionne, par ailleurs, des cartes, des photographies et tous types de documents en lien avec l'image. Mais c'était la première fois qu'une *professionnelle*, dit-elle, vient la photographier à domicile.

L'approche photographique compréhensive, en immersion ou sous la forme de traversée, m'a permis de photographier dans le temps et l'espace ouvert. J'ai été chaleureusement accueillie par ces personnes qui ont accepté d'ouvrir leurs portes pour me faire découvrir leur environnement, leur cadre de vie. En abordant ainsi, au travers du regard de celles et ceux qui habitent et façonnent le territoire, un nouveau chemin se fraye qui n'était pas envisageable au départ ? Comme le signale le poème de Machado : « Toi qui marches, il n'existe pas de chemin²⁴⁷ ».

Pour fabriquer son propre chemin, il est nécessaire d'embrasser le « tout » du monde, de ne rien écarter à cause de notre jugement. Augustin Berque parle de ce « tout » qu'il définit par le mot « enmique » - néologisme grec qui signifie « prendre ensemble, comprendre ».

²⁴⁷ Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa*. Buenos Aires, Losada, 1973 et traduction française Sylvie Léger et Bernard Sesé, Gallimard, 1973.

La suite de la mission photographique me conduit dans un pays fragilisé par des mois de crise sanitaire et de rupture avec la vie sociale : une nouvelle mission qui souhaite mettre en lumière les métiers du soin et du lien. Après avoir exploré le territoire géographique - photographique - extérieur à partir du point de vue des habitant.e.s, il s'agit cette fois d'entrer au cœur de l'intime pour voir et tisser du lien avec des personnes soignant.e.s comme avec des personnes isolées par la maladie, la vieillesse. La « Grande commande » lancée par le ministère de la Culture en soutien à la photographie documentaire sera le cadre de cette prochaine mission.

PARTIE 2 : ACCUEILLIR LE SOIN

Après avoir *traversé* le territoire du Grand Est pendant une année, la recherche se poursuit auprès de personnes soignant.e.s à domicile. Suite à la crise sanitaire, nous avons pris conscience de la fragilité de la vie humaine et de l'importance de considérer et de revaloriser des métiers « essentiels » tel que « soignant ». Ce chapitre évoque la représentation des métiers à travers l'image des gestes et savoir-faire. Ici le geste professionnel est réalisé dans l'espace intime, privé, du domicile.

Le mouvement opéré pendant la mission s'inverse : au lieu d'aller vers le monde extérieur je me dirige cette fois vers l'intérieur, au domicile des patient.e.s et au rythme des soignant.e.s. Dans son livre *La photo numérique, une force néolibérale*, André Rouillé explore le passage entre la photo argentique et la photo numérique. Selon lui, il s'agit d'un passage de « l'analyse à l'intuition²⁴⁸ ». Alors qu'avec l'argentique, les images étaient « associées à des valeurs de neutralité, d'exactitude ou d'objectivité », elles se situent désormais, avec le passage au numérique, dans le geste d'une saisie intuitive, dans les corps, et dans un flux permanent.

Mon intention est de photographier le lien entre soignant.e et patient.e pour donner à voir la relation. Mon approche n'est pas seulement *documentaire*, car je ne cherche pas à documenter les conditions de travail du métier de soignant mais les conditions de la *photographie compréhensive* : c'est l'image du soin comme relation que je souhaite atteindre. Ce choix signifie mon désir de saisir le caractère humain, *non reproductible*, du soin, et non pas la technicité d'un geste mécanique. L'approche compréhensive s'effectue en *immersion* - au sens d'une plongée dans l'inconnu - par la relation avec les *sujets*. L'objectif visé est la création d'un tableau photographique, c'est-à-dire d'une image photographique empreinte de la tradition picturale.

²⁴⁸ André Rouillé, *La photo-numérique, une force néo-libérale*, Editions L'échappée, Paris, 2020, p. 186.

PRÉPARER SON GESTE

La recherche débute dans le cadre d'une résidence artistique menée en immersion sur la commune de Labastide-Rouairoux, dans le Tarn, entre juin 2021 et octobre 2021. L'immersion est une condition essentielle de la photographie compréhensive car elle permet d'inscrire le projet dans le temps et la relation avec les sujets. Avant de chercher à interpréter une image du soin, il m'est nécessaire de réfléchir au sens de ce mot. Le soin désigne au départ une « pensée qui préoccupe l'esprit²⁴⁹ ». Au fil du temps le mot prend le sens d'une « préoccupation tournée vers l'autre - prendre soin de, s'occuper de²⁵⁰ ». Ma mission consiste à m'interroger : comment figurer le soin ? Comment révéler l'image et la singularité de ce métier « essentiel » ?

En France, le soin est associé à la théorie du « Care » - un concept inventé par la philosophe américaine Carole Gilligan²⁵¹ en 1982 - que Joan Tronto définit « comme « une activité caractéristique de l'espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre « monde » de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible²⁵². » Le *soin* s'inscrit dans la théorie du *Care* car il s'agit bien d'une activité de maintien, d'entretien ou de réparation de la vie humaine, mais le mot américanisé ne me semble pas adapté à la réalité du soin en France. Ce sentiment m'est confirmé lors d'un échange avec l'enseignante-chercheuse Camille Veilt²⁵³. Selon elle, « Le *Care* ne correspond pas au paysage français car il évacue la dimension de destruction et de souffrance propre au *soin*. »

Pour la philosophe Christiane Vollaire, le « care » est une « notion parfaitement lisse et sans aspérité. Une sorte de galet rond qui glisse entre les doigts et rebondit dans l'eau dans la pratique automatique du ricochet, ne

²⁴⁹ Alain Rey, Direction Culturel de la langue française, Le Robert, p. 843.

²⁵⁰ Alain Rey, *ibid.*

²⁵¹ Carole Gilligan, *In a Different Voice*, Harvard University Press, 1982.

²⁵² Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Editions Payot, 2009.

²⁵³ Camille Veit, Maître de conférences en psychopathologie clinique, UFR Sciences humaines, Université Rennes 2

donnant prise à peu près sur rien²⁵⁴. » Je partage ce point de vue car le *care* m'éloigne de mon intention de donner à voir une image du soin. Donner à voir une *image du care* ?

Je choisis donc de conserver le terme « soin » pour évoquer le métier de soignant.e en France. Par ailleurs, selon Camille Veilt, le véritable acte de soin n'est pas reproductible car il s'adresse et s'adapte toujours à une personne en particulier. Avec le soin il y a donc l'idée d'unicité et de non-reproductibilité, par la recherche d'un acte véritable. Tout comme la vérité d'une *image-tableau* n'est pas reproductible car elle n'existe que dans l'unicité du geste photographique. Invitée à mener une résidence photographique sur le thème du « travail »²⁵⁵ dans le Tarn, je découvre la commune de Labastide-Rouairoux. Elle me donne l'impression, à première vue, d'une ville fantôme avec son décor de théâtre abandonné : devantures de magasins fermées, maisons de villes à l'abandon, façades grisées, et une route centrale empruntée essentiellement par des semi-remorques. Depuis le XVIème siècle et jusque dans les années soixante, la ville a été le berceau de l'industrie textile. Mais l'image de ce passé glorieux est aujourd'hui révolue et remplacée par l'image d'une ville en déclin, située en « zone fragile²⁵⁶ ». L'histoire de Labastide-Rouairoux est encore marquée par les grandes grèves de 1970 qui ont divisé les habitants. Travailler sur un terrain inconnu nécessite de prendre le temps de faire connaissance avec le territoire et ses habitant.e.s. Le processus de recherche photographique s'apparente à l'enquête de terrain ethnographique : journal de bord, prise de notes, images de repérage, recherche et collecte d'informations, de témoignages ou d'articles de presse. Mais c'est à partir du contact direct avec les sujets qu'émane le désir de voir et de photographier. Grâce à la rencontre avec Brigitte, infirmière retraitée suite aux difficultés vécues pendant la crise sanitaire, je décide de consacrer ma résidence à photographier le métier de soignant à domicile.

²⁵⁴ Christiane Vollaire, *Prendre soin, contre qui? Plastik*, 18 avril 2019.

²⁵⁵ Depuis 2004, Échos-ci, Échos-là se consacre au développement artistique et culturel en milieu rural, par l'éducation à l'image, la médiation culturelle dans les domaines du film documentaire de création, de la photographie, des arts plastiques et du théâtre.

²⁵⁶ Expression qui caractérise les villes éloignées, c'est-à-dire à plus de 45 km des centres de soins selon le classement de l'agence régionale de santé ARS.

La rencontre avec Brigitte se fait par l'intermédiaire de l'association Echos-ci, Echos-là qui organise chaque année un festival de cinéma documentaire dans la salle des fêtes de la commune de Labastide-Rouairoux. Dans ce cadre, l'association propose à un.e photographe de venir en résidence pour effectuer un travail en lien avec le festival. Cette année, le thème retenu pour le festival est « le travail ». C'est la raison pour laquelle j'ai été invitée à participer, car le thème du travail est au centre de mon propre *travail* depuis mes débuts. Brigitte *travaille* bénévolement pour l'association. Elle effectue des trajets depuis la gare de Béziers jusqu'à la ville de Labastide-Rouairoux, soit environ une heure et demie de route. C'est lors d'un trajet que nous nous rencontrons et discutons. Elle me raconte alors les grandes difficultés qu'elle a vécues au moment du premier confinement en tant qu'infirmières. Difficultés qui l'ont poussée à anticiper sa retraite. Bien qu'elle dise avoir exercé toute sa vie son métier d'infirmière avec passion, la crise du Covid l'a épuisée. Ces difficultés vécues sont liées à la complexité de l'organisation et au manque de matériel de protection, au stress, à l'inquiétude et la peur des patients qui a engendré des réactions hostiles. Mais Brigitte parle de son équipe d'infirmièr.e.s : Emmanuelle, Claudine, Yannik, et le jeune Estelle, sa remplaçante, avec admiration.

Lors de notre conversation, Brigitte décrit une « petite équipe humaniste et passionnée ». Chaque dimanche elle prépare un petit-déjeuner convivial à leur intention, une façon pour elle de maintenir le lien. Sa manière *compréhensive* de parler de son métier comme de l'équipe, mais aussi un goût partagé pour l'art et la peinture en particulier, suscite chez moi l'envie de les rencontrer. Je demande à Brigitte si elle accepterait de me mettre en lien avec l'équipe. Quelques semaines plus tard, je reçois une réponse positive et chaleureuse de l'équipe soignante qui accepte de me rencontrer et d'être photographiée au travail.

La première rencontre avec l'équipe d'infirmières a lieu sur leur invitation dans un restaurant. Dans ce cadre, j'ai apporté quelques publications afin

qu'elles puissent regarder le type d'images réalisées. La photographie de « Zize dans sa chambre à Chavanges » réalisée au cours de la mission photographique Grand Est, interpelle leur regard. Elle représente une dame âgée qui, assise sur un fauteuil dans sa chambre à coucher, fait le geste d'écarter le voilage pour regarder dehors, en direction du village. La lumière chaude du soleil irradie la scène. C'est une *image* familière pour elles car elle représente la vie quotidienne de leurs patient.e.s, l'attente, le temps suspendu, l'isolement, la solitude. Je pose alors la question : *être photographiées au travail, est-ce important pour vous ?* Emmanuelle répond aussitôt :

Pour nous c'est nouveau, parce qu'on photographie toujours les infirmières en train de faire une perfusion ou à l'hôpital, mais rarement en libéral. Nous, on va chez les gens, on doit s'adapter aux personnes, c'est une autre approche, plus sensible, et c'est très riche. L'institution prend tellement la place que tu ne vois plus les gens. On ne parle que du « protocole ».

En entendant ces mots je comprends la raison pour laquelle j'ai choisi de photographier des infirmières à domicile, et non en institution. C'est le lien entre le public et le privé, qui m'intéresse ici. Voir comment s'exerce un métier dans un cadre intime, observer comment se tisse la relation entre ces personnes, dans un environnement personnalisé par un décor, des photographies, des couleurs, et voir ce qui naît de cette relation. Voir également la façon dont chaque soignant.e opère son geste, non pas le geste technique mais le geste humain, unique, singulier, produit par la main. Une fois de plus, je perçois des similitudes voir une « intime ressemblance²⁵⁷ » entre leur métier et le mien. Dans le domaine de la photographie, bien que l'appareil soit une machine que chacun.e peut acquérir, acheter ; chaque regard est unique. Et l'image qui découle de ce regard l'est aussi. L'image produite par ce regard unique révèle le geste de voir au-delà du visible, de ce qui nous est donné de

²⁵⁷ *L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Monsieur Chevreul* In : Michel-Eugène Chevreul : *Un savant, des couleurs !* Paris : Publications scientifiques du Muséum, 1997.

voir. Voir le soin à domicile, c'est entrer dans un monde d'êtres qui ne se montrent plus, qui ne vivent plus dans le regard du soignant. Cela signifie qu'une nouvelle relation se tisse, à trois. Car lorsque j'entre, le regard devient trinité. D'où le fait, peut-être, que chaque image créée renvoie au tableau religieux.

Pour réaliser ces *images-tableaux*, il est important de m'imprégner des rituels du quotidien entretenus par les deux partis, soignant.e.s et patient.e.s. Pour cela, je dois répéter l'opération, suivre les tournées, aller et venir au même rythme que les soignant.e.s et parfois rester plus longuement avec les patient.e.s. Pour *voir vraiment*, je dois revenir et répéter plusieurs fois l'opération. C'est une chose qui étonne les professionnels du soin car il s'agit pour eux de scènes banales, sans intérêt. Mais pour moi, l'image jaillit dans un moment où je l'attends le moins, c'est-à-dire dans la répétition. Ce positionnement signifie que je dois connaître l'organisation de travail des infirmières, connaître leur fonctionnement. Les explications me sont données par Claudine, qui exerce le métier depuis plus de quarante ans. Le cabinet, situé à la maison de santé, a été créé en 2015, du fait de la situation de Labastide-Rouairoux en « zone fragile ».

Le travail quotidien des infirmière.s consiste à faire des *soins techniques* mais aussi des *soins d'entretien* comme le *nursing* (la toilette). Pour elles, il est essentiel d'envisager le patient dans sa *globalité* : pas uniquement le soin technique, mais « l'être humain tout entier ». Pour travailler dans de meilleures conditions, elles ont mis en place un emploi du temps allégé qui permet d'ajuster l'intervention en fonction de la situation. Leur emploi du temps se divise en trois semaines travaillées, suivies d'une semaine de repos. Il est réparti par équipe de deux personnes qui effectuent des tournées matin et soir ; elles interviennent sur trois départements : le Tarn, l'Aude et l'Hérault. Le temps passé chez chaque patient dépend du soin à faire, mais aussi de l'état de la personne : pour certains, la venue de l'infirmière est la seule visite de la journée. Je perçois là encore une résonance entre le geste de soigner et celui de

photographier : en quoi le geste de photographier - c'est-à-dire un geste à la fois technique et humain - peut-il soigner, voire guérir ?

La suite de la discussion porte sur l'organisation et le déroulement des prises de vues. Car entrer dans l'intimité de ces foyers nécessite une attention particulière et la prise en compte des conditions parfois difficile. Photographier le soin à domicile implique d'entrer sans faire intrusion, de photographier sans poser de jugement ni de regard *misérabiliste* malgré les situations parfois complexes ou difficiles à regarder en raison du manque d'hygiène, de la vulnérabilité des corps. Cela nécessite également de prendre en compte la méfiance des familles ou l'absence de discernement de certain.e.s patient.e.s atteint de la maladie d'Alzheimer ou autres maladies séniles. Après toutes ces considérations, l'équipe suggère que je n'entre pas dans certaines maisons pour des questions de « sécurité » ou de « confiance » vis-à-vis des familles parfois suspicieuses. Dans ce cas, j'attendrai dans la voiture ou à l'extérieur.

Ma première tournée s'effectue avec Claudine. Entre deux visites, à mesure que nous traversons en voiture les paysages de la Haute vallée du Thorée, nous discutons. Claudine me raconte qu'elle a toujours vécu en milieu rural et habite aujourd'hui à proximité de la ferme de ses parents. Elle explique qu'en France, le métier d'infirmière a d'abord été exercé par des religieuses. Au départ l'infirmière est une *servante* puis elle devient ensuite une *auxiliaire* du médecin, avant de devenir, enfin, une *professionnelle* du soin. Mais pour Claudine, l'image de l'infirmière est encore associée à celle de la religieuse : une personne dévouée. Selon son expérience, les gens étaient bien plus entourés. Aujourd'hui le « tissu social » - terme qu'elle emploie - tend à disparaître alors que la présence des « aidants naturels » - c'est-à-dire les personnes « ressources » : voisin.e.s, ami.e.s, famille - est essentielle dans leur travail.

Lors de la première tournée, Claudine²⁵⁸ me demande d'attendre dans la voiture. J'observe ses « conditions d'entrée²⁵⁹ » au domicile du patient : elle frappe puis marque un temps d'arrêt en attendant la réponse du patient. Elle répète ce geste à chaque fois, tout comme le reste de l'équipe, chez chaque patient. Ce moment marque le seuil entre le dehors et le dedans mais aussi entre l'espace public et l'espace privé. Claudine explique brièvement à chaque patient.e le motif de ma présence : une photographe qui effectue un « reportage sur le métier d'infirmière ». La majorité des patients acceptent d'être photographiés car il s'agit pour eux de rendre hommage à leur soignant.e qui exerce un métier difficile et pas assez correctement rémunéré, grâce auquel.l.e.s elles peuvent rester chez elles. Des liens se tissent avec certains patients qui me permettent de voir sous un autre angle l'histoire économique, sociale, de Labastide. Car la plupart des patient.e.s a travaillé dans l'industrie textile, à domicile ou à l'usine. Il y a donc, en même temps qu'un regard sur le soin, une compréhension de l'histoire collective par l'écoute de ces récits et la découverte d'archives personnelles confiées par le soin des patients. Ces microhistoires participent de la compréhension et de la connaissance d'un territoire, de notre patrimoine immatériel et mémoriel.

Estelle, lors de sa tournée, m'a déjà parlé de Monsieur Rouanet, l'époux d'une patiente. Elle pense qu'il sera très intéressé de parler de son expérience de travail et de me montrer ses archives liées aux grèves. En effet, Monsieur Rouanet parle avec plaisir de son parcours professionnel marqué par le souvenir d'un échec : celui de n'avoir pas réussi à devenir, comme son cousin, travailleur dans la marine. Issu d'une famille de tisserands, il a d'abord été valet de ferme (il m'explique que le salaire d'un valet de ferme tait 3 fois supérieur à celui d'un tisserand à domicile). Son grand-père est l'un des fondateurs de la CGT, il avait monté un syndicat *ouvrier-paysan*. Quand il est entré plus tard à l'usine, comme ouvrier, il s'est engagé et « battu pour la défense des travailleurs, pour des meilleurs salaires et conditions de vie ». Pour

²⁵⁹ Cette première observation donne lieu à un premier ensemble de photographies : les façades. Les soignants sont photographié.e.s en plan large, de dos et à l'entrée de l'habitation. L'image révèle à la fois le personnage sur le point d'accomplir son travail, mais aussi le contexte architectural, le cadre de leur travail.

appuyer ses propos, attester sa parole, il me présente une pile de documents personnels composée de photographies, d'articles de presse, feuilles de salaires, sa comptabilité.

En tournée avec Emmanuelle je rencontre Josie, une patiente malvoyante. Josie me raconte avec enthousiasme son premier métier de « modiste » à Béziers. Elle travaillait alors « en chambre » chez une patronne et « confectionnait de belles tenues pour les riches vigneronnes, de grandes dames ». Elle raconte qu'elle a ensuite travaillé comme « ouvrière échantillonneuse » dans le textile et explique qu'elle n'a jamais fait grève : « la politique dans les usines, c'était terrible ». À la fin de ce moment, elle prononcera cette phrase qui résonne avec notre époque : « Aujourd'hui le vivant, c'est tout ». Ces moments d'échange avec les patient.e.s constituent une matière première importante pour le travail de documentation photographique, une manière de rendre la photographie *vivante*.

Dans un premier temps, j'invite les infirmières à venir voir et choisir les photographies directement sur l'écran de l'ordinateur. Les images qui d'emblée les interpellent sont celles qui montrent « à distance » : à travers un miroir, au seuil de la maison, dans l'encadrement d'une porte. Des images cadrées dans un cadre pour suggérer et non pas dévoiler. Sur l'une des photographies - *Yannick chez Mr et Mme Rouanet* - les infirmières remarquent un décor qu'elles n'avaient jamais encore vu. Il s'agit d'un poster panoramique qui recouvre deux pans du mur du salon dans lequel elles se rendent chaque jour. La photographie leur permet de voir ce décor auquel elle ne prête plus attention à cause du quotidien et de la concentration à la tâche. La photographie est un outil pour voir sous les couches de l'habitude, car ne sommes-nous pas tous.tes concerné.e.s par cette question : combien de choses ou de vies autour de nous auxquelles nous ne prêtons plus attention ?

Ces photographies vont donc servir de *miroir* pour les soignants qui n'ont jamais la possibilité de *se voir travailler*. Yannik confie qu'il est rassuré car il voit qu'il *fait bien* son travail. Estelle va utiliser les images pour corriger ses

postures : « je suis trop courbée, je dois faire attention ». Autrement dit, la photographie renvoie une image du travail, bonne ou mauvaise, mais elle permet une prise de conscience et un changement d'attitude, de posture ou une correction du geste. Dans le cadre d'une photographie compréhensive, il est important d'établir un échange à partir du lien créé avec les sujets. Bien que le plus important soit situé dans l'*image-tableau*, car c'est l'image qui permet la sensation et l'ouverture, et non pas son contenu informatif : l'échange est essentiel.

« À domicile », une exposition locale

L'exposition s'intitule « À domicile : quatre soignant.e.s en tournée dans la haute vallée du Thoré ». Elle est présentée à la salle des fêtes de Labastide-Rouairoux en ouverture du Festival du film documentaire en octobre 2021. J'ai fait le choix d'exposer un nombre conséquent de photographies pour donner à voir l'ensemble des personnes qui ont participé. Les images sont imprimées sur un papier satiné et contrecollées sur un support léger, de manière à pouvoir être accrochées facilement sur le mur en béton de la salle des fêtes. L'ensemble est présenté comme une fresque de la vie quotidienne des *Bastidien.e.s.*. Le jour de l'inauguration, Claudine arrive la première mais elle souhaite attendre la présence de l'équipe avant d'entrer afin de découvrir les images ensemble. L'équipe la rejoint et découvre en silence l'exposition. Face aux images, l'équipe exprime sa fierté d'exercer ce métier. Plusieurs patients viennent accompagnés par leur famille. Celles et ceux qui n'ont pu se déplacer ont reçu des photographies à domicile. Mais parfois, ils.elles ont envoyé leur fils, leur fille pour voir, et leur raconter ce qu'ils.elles ont vu. L'image photographique - une image pourtant fixe - traverse les regards, se déplace. C'est une *preuve* que la photographie est encore bien *vivante*.

Ce moment de restitution de la résidence de création sur un territoire est une étape importante : il permet de consolider le lien tissé avec toutes les personnes au fil de la recherche mais aussi de réunir les personnes participantes entre elles. Je constate que l'exposition photographique - malgré le contexte actuel qui privilégie l'usage et la diffusion des images sur les réseaux sociaux -

intéresse encore le public. Certains.e.s - comme Josie - ne viendront pas voir l'exposition en raison de leur état de santé, ou encore parce qu'elles ne souhaitaient pas se « voir en photo à côté » d'un tel.

Cet évènement me rappelle le souvenir de l'exposition des « Ouvrières de L'Aigle » présentée dans la ville de L'Aigle en 2008 suite au travail réalisé dans l'usine pendant une année. L'exposition avait permis aux sujets photographiés de partager les images du travail avec leur famille et de faire communauté autour des images. L'historien de l'art Sri Lankais Ananda Coomaraswamy disait : « Souvenons-nous que les opérations artistiques, à l'origine, étaient des rites, et que le but du rite est de sacrifier l'ancien pour faire surgir un être humain nouveau et plus parfait²⁶⁰ ». À la fin de chaque projet la restitution ponctue le temps photographique de la prise de vue et ouvre une ère nouvelle, une forme de renouveau voire de renaissance.

Les photographies réalisées à Labastide représentent une étape préparatoire dans la recherche sur l'image du soin. Elles interrogent, par la mise en abîme et la mise à distance, la question de la relation triangulaire entre le regard du soignant, du patient et du photographe.

Cette expérience m'a également permis d'apprendre à me situer dans un espace le plus souvent exigü pour « regarder en face » une réalité difficile à voir, et que nous ne voyons pas d'ordinaire si nous n'y sommes pas confrontés personnellement. Le maintien à domicile tout comme le soin porté aux personnes du Grand Âge par les auxiliaires de vie, les infirmières, les aides-soignantes, sont des sujets délicats mais importants. Pour sensibiliser la société à ces questions, je choisis de mettre en lumière la beauté de la relation, du geste humain. Deux photographies de la série présentée lors de l'exposition à Labastide sont conservées dans le corpus final : il s'agit de « Claudine dans le miroir chez Mr. F, Labastide-Rouairoux, 2021 » et de « Estelle et Mr Oughazman dans la cuisine, Labastide-Rouairoux, 2021. »

²⁶⁰ Stéphanie Antona, « Les représentations religieuses dans l'art vidéo : miroir d'une société en quête de sens » IPRA, 2017.

Après la résidence dans le Tarn, l'expérience se poursuit dans le cadre d'une autre mission photographique. Le lancement de la grande commande photographique du Ministère de la Culture intitulée « Radioscopie de la France, regards sur un pays traversé par la crise sanitaire » représente le cadre idéal. Le travail s'est donc poursuivi sous la forme d'un « reportage » destiné aux archives de la Bibliothèque Nationale de France et à une exposition au printemps 2024. Pour les personnes photographiées, ce cadre est valorisant car il signifie pour le sujet photographié entrer dans une mémoire collective, nationale, autrement dit, obtenir une certaine forme de *reconnaissance sociale*. La question de la *reconnaissance sociale* au sens d'une valorisation de soi se situe au cœur de l'approche photographique *compréhensive*.

APPROFONDIR LA RECHERCHE

Suite à cette résidence photographique dans le Tarn, je souhaite poursuivre et étendre mes recherches sur le soin dans d'autres lieux et situations. La résidence dans le Tarn m'a permis de me préparer à ce sujet mais il me faut répéter l'opération, approfondir le travail. Avec ce nouveau chapitre le geste se perfectionne, et l'image que je cherche apparaît.

Le nouveau cadre de ce travail est la « grande commande photographique » mise en place par le Ministère de la Culture pour soutenir le métier de photojournaliste. En novembre 2021, le Ministère de la Culture²⁶¹ lance la « Grande commande photographique » à l'intention de deux cents photojournalistes. Dotée d'un budget de 5,5 millions d'euros sur deux ans²⁶²,

²⁶¹ Roselyne Bachelot-Narquin, ministre de la Culture, annonce le lancement d'une grande commande photographique destinée aux photojournalistes.

²⁶² Radioscopie de la Grande commande photographique : <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/radioscopie-de-la-grande-commande-photographique-166384>

elle s'adresse à des photographes « diplômés depuis 2018, ou pouvant justifier d'une collaboration avec une publication de presse dans les quatre dernières années ». Le projet s'intitule « Radioscopie de la France, regards sur un pays traversé par la crise sanitaire ». Il s'inscrit dans la continuité des commandes publiques ou missions photographiques²⁶³ - que j'ai évoquées dans le premier chapitre dans le contexte de la mission photographique Grand Est.

J'ai exercé à mes débuts et pendant une quinzaine d'années le métier de photographe de presse. Mais le rythme imposé par la presse quotidienne ou hebdomadaire ne me permettant de travailler de manière compréhensive avec *mes sujets*. J'ai donc fait le choix de m'orienter vers une photographie libérée de son assujettissement aux médias et de développer une méthodologie personnelle. Pour gagner ma vie, je me suis tournée vers les programmes de résidence, les bourses, la pédagogie. En multipliant les sources de revenus, j'ai réussi à me forger une économie viable tout en exerçant la pratique de la photographie. Mais mon métier, mon *travail*, ne s'inscrit plus dans le champ du photojournalisme mais dans la pratique d'une activité artistique. Pourtant, ma pratique se situe aux frontières du documentaire et de l'art, dans ce que je nomme aujourd'hui « une photographie compréhensive ». Ma recherche s'effectue en lien avec des sujets et dans le cadre de questionnements politiques, mais les *images-tableaux* produites n'ont pas pour objet de dénoncer ni d'informer sur le sujet. Dès lors il est intéressant de s'interroger : sur quels critères s'est effectuée la sélection des photographes de la « grande commande » ? Et en quoi la photographie compréhensive s'inscrit-elle dans un programme de soutien à la presse, soit dans une photographie informative, descriptive, journalistique ?

Mon projet s'intitule « À domicile ». Il porte sur une photographie des métiers du soin et du lien à *domicile*, des métiers essentiellement féminisés, invisibilisés et sous-payés. La recherche sera étendue à plusieurs territoires,

²⁶³ La première mission française est la *Mission héliographique* effectuée par la Commission des monuments historiques en 1851 et dont l'objet consistait à inventorier sous forme d'images une partie des monuments historiques, soit environ 175 édifices.

entre ville et campagne, zones fragiles et périurbaines : en Île de France, en Région Occitanie, dans le Grand Est, dans le Nord, et à Marseille. Après avoir travaillé en ancrage sur une région isolée, le Tarn, je souhaite étendre le travail à de nouveaux territoires pour élargir l'image du soin au pays.

Le cahier des charges comprend la réalisation de dix photographies encadrées et dix autres livrées sous la forme de tirages non encadrés, destinées à la collection des Estampes, ainsi qu'un « reportage complet » (mais ce n'est pas obligatoire) comprenant au moins quarante photographies. Il est également demandé de restituer un journal de bord (comme pour la thèse RADIANT) dans le but de révéler au public les réalités du métier de photographe. Au final, une exposition collective est prévue à la BNF au printemps 2024 ainsi que l'édition d'un livre.

La *pandémie*, nous l'avons vu, a entraîné une crise du lien social et un phénomène de « phobie sociale²⁶⁴ » au travail comme dans la sphère privée. Elle a aussi engendré une nouvelle interrogation des valeurs liées au travail et à la notion de « bien commun ».

Ce qui est important, c'est ce qu'on voit : le fossé entre la hiérarchie du prestige, de la reconnaissance et de l'utilité sociale. Si on regarde l'ensemble des personnes en première ligne, ce sont toutes les professions de la santé et tous les métiers de la vente. Et ces métiers, on dit souvent qu'ils sont non-qualifiés et occupés par des femmes. Ce sont les femmes qui sont en première ligne. Et ce sont des professions vraiment mal rémunérées. Donc il y a une interrogation sur la rémunération de ces métiers²⁶⁵.

²⁶⁴ Selon le psychiatre Olivier Dubois, "l'épidémie a provoqué un état de sidération pouvant aller jusqu'à la phobie sociale.

²⁶⁵ Méda Dominique, « Il faut profiter de ce moment de réflexion pour organiser une rupture avec l'avant Covid-19 », Radiofrance, 3 avril 2020.

Ces métiers « invisibles » et « essentiels » tels que les livreurs, les aides à domicile, les agents d'entretien, les soignant.e.s, les caissières, concernent environ treize millions de personnes²⁶⁶. Face à ces questionnements, je m'interroge sur la notion de métier essentiel et sur le « statut de photographe », dont le modèle économique est fragilisé depuis plusieurs années déjà par la crise de la presse et la révolution numérique.

Dans ce contexte économique et social incertain, comment poursuivre sa quête d'images ? Qu'il soit journaliste ou plasticien, le métier de photographe peut-il être considéré comme un « métier essentiel », utile au « bien commun » de la société ?

Dans le contexte de la grande commande et étant donné l'ampleur du territoire visé - Marseille, en île de France, en Picardie, dans le Perche et dans le Grand Est, je n'effectue pas de repérage sur les lieux du travail mais des entretiens, individuels ou collectifs, avec des sujets soignants mais aussi avec des sujets qui *encadrent* du soin. Ces entretiens permettent de faire connaissance et d'écouter les mots des personnes impliquées dans les métiers du soin : auxiliaires de vie, aide-soignante, infirmière.

La mise en relation avec Hieng s'est faite par l'intermédiaire du collectif d'architectes *FAIRE AVEC* dont l'une des spécificités est la rénovation de bâtiments collectifs à usage sociaux. Cette mise en relation n'est pas un hasard car la démarche de ce collectif s'inscrit dans une approche *compréhensive*. Lors d'un chantier mené en 2021 au Palais de la femme, un foyer d'hébergement social pour les femmes, situé à Paris 11ème, le collectif a organisé des temps de rencontre et d'échange avec les personnes concernées - les résident.e.s du Palais, les travailleurs.euses sociaux.ales et l'équipe administrative - dans le but de partager les différents points de vue sur les travaux à venir. La notion de bien commun et de « lien social » étant au cœur de la photographie *compréhensive*, Hieng m'a été recommandée par le collectif

²⁶⁶ Rodier Anne « Sortir les travailleurs « invisibles » de leur double peine », Le Monde 23 mars 2022.

car elle intervient, en plus du secteur privé, dans deux foyers d'hébergement pour hommes. Son métier d'infirmière la conduit quotidiennement à passer du secteur public au secteur privé, c'est la raison pour laquelle j'ai choisi de la photographier au travail. Hieng a accepté cette proposition et m'a ensuite proposé de photographier son binôme, Claude.

Le contact avec Liliane se fait par l'intermédiaire du collectif pluridisciplinaire *LA FORGE*²⁶⁷, implanté à Molliens-au-bois en Picardie depuis trente ans. Liliane est auxiliaire de vie dans le département de la Somme. Au téléphone, elle me raconte qu'elle « aime passionnément son métier ». L'idée d'être photographiée semble enthousiasmer Liliane. Nous discutons puis fixons une date de rencontre. Je décide de ne pas réaliser de repérage car je souhaite photographier « sur le vif » à la manière d'un reporter, en me laissant porter par le trajet de Liliane. Le premier jour de prise de vue, Liliane m'explique brièvement le déroulement de sa journée. Ce même déroulement va se répéter les jours suivants, auprès des mêmes patientes, des femmes essentiellement : Lucille, Jacqueline, Nelly, Henriette. Liliane m'explique qu'elle travaille souvent « en doublure » avec une aide-soignante, notamment pour effectuer les gestes de toilette. Son temps d'intervention est compté, fixé à une heure. L'heure de fin retentit grâce à une sonnerie « réveil ».

Pour rencontrer avec des auxiliaires de vie en Île de France - territoire choisi pour sa proximité avec Paris - je prends contact avec la « Fédération du domicile²⁶⁸ ». J'obtiens rapidement un retour de la Fédération qui me met en lien avec la directrice d'une association²⁶⁹ basée à Poissy et à Asnières intéressée par l'idée de valoriser « ce métier si difficile et de mettre en lumière ces femmes invisibles ».

²⁶⁷ Plusieurs projets photographiques ont été menés en collaboration avec le collectif LA FORGE dont je suis membre : *Malmaisons*, dans un foyer d'hébergement social d'urgence *Emmaüs* à Paris en 2008 et Bord de monde, dans deux camps de réfugiés palestiniens en 2015 et 2016. Tous les projets sont visibles sur le site : <https://laforge.org/le-collectif/>.

²⁶⁸ » Adedom » est une fédération nationale a pour ambition de défendre et de soutenir le développement des activités des associations et des structures gestionnaires à but non lucratif : <https://adedom.fr/>

²⁶⁹ L'objectif de l'association « A.G.A.B.C » est de favoriser le maintien à domicile, en plaçant auprès des personnes âgées un personnel qualifié, qui apporte de l'aide dans tous les gestes de la vie quotidienne, tout en préservant le plus possible l'autonomie de la personne et les liens qu'elle a pu établir avec l'extérieur. <https://agabc.asso.fr/notre-association/nos-valeurs-deontologie>

La première rencontre est organisée dans les locaux de l'association, avec les auxiliaires de vie. Avant de procéder à un entretien collectif, la directrice me donne des informations concrètes sur les conditions de travail des auxiliaires de vie comme sur leurs revendications. Ces revendications portent sur le fait que ces professionnels du soin et du lien « faire des toilettes comme les aides-soignantes mais sont considérées comme des femmes de ménage ». Selon elle, les auxiliaires méritent une meilleure reconnaissance car elles endossent une grande responsabilité au sein de la société. Présentes au quotidien, elles peuvent voir des détails que la famille ou d'autres personnes de l'entourage ne peuvent voir. J'ai conservé de cet entretien quelques notes que je retranscris ici :

Les auxiliaires de vie sont souvent déconsidérées, malgré tout ce qu'elles observent au quotidien. Car elles voient tout en détail. Elles font preuve de beaucoup de créativité et d'improvisation au quotidien. Mais leur plus grande difficulté, c'est le fait qu'elles entrent au sein du domicile, dans un cadre privé, en tant que professionnelles. Alors que dans l'institution la structure est visible ; là, elle incarne une professionnelle dans l'intimité des personnes. (...)

Là encore, je perçois des similitudes entre ces métiers du soin et la photographie compréhensive : le lien entre le public et le privé, et la difficulté d'exercer un métier dans un lieu intime. Cet entretien me permet d'apprendre et de prendre conscience, avant de voir, des réalités comme des difficultés liées à ces métiers. J'apprends également l'existence d'un métier inconnu et difficile : « responsable de secteur ». Ce poste en charge de la *coordination*, c'est-à-dire du lien entre bénéficiaires et auxiliaires de vie, est le premier maillon de la chaîne et bien souvent la cible des mécontentements des familles. Bien que l'essentiel du travail se déroule dans un bureau, devant un écran, au téléphone ou sous la forme d'entretiens, la charge de travail n'en demeure pas moins considérable.

La suite du rendez-vous se déroule en présence de la directrice et des axillaires de vie : à Asnières avec *Clarisse, Whivine, Adjaratou, Elise*, puis à Poissy avec *Laurence, Charlène, Mireille*. Après une courte présentation, j'explique le cadre et les grandes lignes du projet tout en précisant qu'il n'y a aucune obligation de participer. Je remarque que cette réunion est l'occasion pour les participantes de se raconter face à un public. Ces récits sont l'occasion d'écouter le *vrai* langage du soin. Non pas les mots théoriques ou savants, mais ceux des personnes qui exercent quotidiennement le soin. Là encore, j'écoute ces récits avec attention car ils disent ce qu'est *véritablement* le soin. Dans son livre *La guerre n'a pas un visage de femme*, l'écrivaine Svetlana Alexievitch l'écrit :

En se racontant, les gens recréent, « récrivent » leur vie. Il arrive qu'ils la complètent ou en rajoutent (..) J'ai eu le temps de remarquer que ce sont des femmes simples qui manifestent le plus de sincérité : infirmières, cuisinières, blanchisseuses... Comment définir ça plus précisément ? Les mots qu'elles emploient, elles les tirent d'elles-mêmes et non pas des journaux et des livres qu'elles ont lus. De leur culture. Et uniquement de leurs propres souffrances.²⁷⁰

Je retranscris ici quelques extraits de ces récits car ils participent pleinement du travail photographique :

Laurence

J'ai travaillé pendant 10 ans à l'usine Peugeot avant de décider de changer de vie professionnelle : J'en ai eu marre de la chaîne et des machines. En plus j'étais la seule femme de la ligne, il n'y avait que des hommes. J'ai préféré retrouver le contact humain et donner de ma personne.

²⁷⁰ Svetlana Alexievitch, *La guerre n'a pas un visage de femme*, traduit du russe par Galia Ackerman et Paul Lequesne, Editions J'ai Lu, Paris, 2005, p.11

Mireille

Ça a commencé dans ma vie personnelle, je me suis occupée de mes parents et des beaux-parents. Quand ils sont tous morts nous avons décidé de quitter Marseille et de venir ici. J'aime travailler. J'aime les gens, les personnes âgées, m'occuper d'eux. Je crois que je ne sais faire que ça, m'occuper des gens. Mais j'ai parfois du mal (elle fait un grand geste avec ses bras) à trouver la limite, la frontière entre l'affectif et le travail.

Cette difficulté à trouver ses limites est également présente dans la pratique de la photographie. C'est une question que je me pose à chaque projet, à chaque rencontre : jusqu'où suis-je autorisée à entrer pour voir ? Et en quoi cette limite est-elle visible ?

Chacune de ces femmes révèle sa façon de travailler, sa propre méthodologie développée souvent de façon intuitive. Certes, je suis bien conscient que le métier de photographe n'est pas comparable au métier d'auxiliaire de vie du point de la pénibilité comme de la reconnaissance - mais je perçois une forme de résonance dans leurs modes d'action.

Je n'ai jamais encore mené de projet photographique « à domicile », c'est-à-dire là où je vis. À l'image de la crise sanitaire qui a recentré le travail au cœur du foyer, souvent sous la forme de visioconférence, je souhaite poursuivre la recherche sur le soin à domicile localement, dans le Perche, où je vis depuis plus de vingt ans. Je comprends que le fait d'habiter sur le même territoire m'amène à créer un lien plus intime avec les soignantes car nous venons du même endroit et avons des connaissances communes. Par exemple dans l'équipe de soignantes, l'une des aides-soignantes était élève dans l'école de mes enfants. Nous avons donc des souvenirs en commun, nous avons partagé du lien social. C'est grâce à ce lien que je suis présentée devant l'équipe comme une personne « du coin ».

En juillet 2022, la rencontre se fait enfin avec l'équipe d'aides-soignantes - environ dix-sept personnes - dans les locaux du SSIAD ou « service de soin infirmiers à domicile » situé dans le quartier des Gauchetières à Nogent-le-Rotrou, une commune de 10000 habitants située en Eure-et-Loir dans la province du Perche. Ce service, situé à l'écart du centre-ville, à proximité d'une école élémentaire, d'une mosquée, de la « maison partagée », d'immeubles à loyer modéré où vivent des familles françaises ou réfugiées de Syrie, d'Afrique du Nord, est l'un des services les plus actifs de la ville. Pourtant, selon la directrice, il souffre d'un manque de reconnaissance de la part des politiques.

Marie, cadre de santé

Nous sommes un des services de la mairie qui fonctionne le mieux et pourtant nous sommes les moins bien reconnues (...) Mon but c'est de valoriser sur le plan local, puis sur le plan du territoire et enfin sur le plan National, le travail de proximité, essentiel, que nous faisons (...) si on recentre tout sur l'essentiel, c'est-à-dire les valeurs locales (auxiliaires de vie, aides-soignantes, caissières...) si on se concentre sur ces métiers du quotidien, alors tout ira mieux. Il faut redonner le pouvoir au quotidien. Tant qu'on ne comprendra pas ça, ça ira mal.

Cette première rencontre avec l'équipe m'a également permis de montrer mon travail, des photographies réalisées antérieurement dans d'autres lieux, dans lesquelles ces femmes se sont reconnues. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une photographie engagée au sens de *militant*, elle porte essentiellement sur l'image des femmes dans la société et la nécessité de tisser du lien social.

La coupure entre les tournées du matin et du soir permet de couper avec ce rythme soutenu. C'est également l'occasion de voir la personne sous un autre angle, de la découvrir dans son intimité. Lors d'un repas familial, Hieng me raconte son histoire, son enfance au Cambodge et la fuite vers la France pour

échapper au régime de Pol Pot. La famille de Hieng a vécu un temps au Vietnam puis en Malaisie avant d'embarquer sur un bateau pour Marseille. Avec Claude, binôme de Hieng, le déjeuner a lieu chez elle. La conversation s'oriente sur les difficultés liées à l'immigration : *les étrangers, les musulmans*. Claude semble éprouver le besoin de dire son désaccord mais aussi son incompréhension face à la situation. Selon Claude, originaire de Marseille, la ville est « défigurée ». « J'aime les gens mais je ne comprends pas pourquoi il y a plus d'étrangers que d'Européens dans ma ville et pourquoi notre pays continue à laisser entrer ces gens qu'on ne peut pas aider. Qu'est-ce qu'on peut leur apporter ? » Selon elle « la religion ne devrait pas être au centre des questions dans un pays comme le nôtre ».

Cette situation me met mal à l'aise : comment réagir ? À ce moment, j'ai conscience que le fait de donner mon opinion personnelle qui risquerait d'aller à contre-courant de celui de Claude pourrait rompre le lien de confiance créé entre nous. J'ai vu Claude travailler, exercer ces gestes de soignante concernée, je ne doute pas de son humanité. Mais comment développer une approche photographique *compréhensive* avec des personnes qui ne partagent pas les mêmes *valeurs humanistes* ? C'est ce que permet l'outil de « neutralité axiologique » développé par Max Weber.

En réponse, j'utilise moi aussi le récit de mon expérience vécue. Je lui transmets mon expérience auprès des demandeurs d'asile hébergés dans les *CADA*²⁷¹ - un mot qu'elle ne connaît pas - mais aussi le vécu entendu par d'autres photographes. Je raconte le quotidien de personnes « demandeuses d'asile », « déboutées du droit d'asile » ou « réfugiées » rencontrées dans le cadre de projets photographiques et ce que j'ai appris de la réalité de leurs conditions d'accueil. Au final, Claude s'apaise et admet que les informations dont elle dispose sont tirées de ce qu'elle entend dans les médias et plus

²⁷¹ « Les Centres d'Accueil de Demandeurs d'Asile (CADA) fournissent un refuge aux personnes qui ont demandé l'asile en France. Pendant la durée de l'examen de leur demande de statut de réfugié, les demandeurs d'asile peuvent bénéficier d'un logement, d'un accompagnement administratif pour aider à la procédure de demande d'asile, d'un soutien social qui inclut l'accès aux soins médicaux, la scolarisation des enfants et une aide financière pour les besoins alimentaires. Les CADA sont généralement gérés par des organisations caritatives ou des entreprises privées. »

particulièrement à la télévision. Elle conclut en disant que c'est un milieu qu'elle ne connaît pas et qu'elle ne dispose pas de connaissances suffisantes pour comprendre réellement ces problèmes. Claude reconnaît ne pas s'intéresser « trop au reste du monde ». Cette capacité à se remettre en question traduit son ouverture d'esprit.

À la fin du repas, Claude me montre ses albums de famille qu'elle a faits elle-même. Sur les photos les sourires de ses enfants et petits-enfants, « ses moments de bonheur ». Elle me montre également ses tableaux qui représentent surtout des paysages corses, pays où elle vit lorsqu'elle n'est pas à Marseille. Claude est aussi une artiste, et ce moment d'intimité et de discussion a enrichi notre relation et le regard que nous portons l'une envers l'autre.

La sélection des images, l'*éditing* s'effectue sur le logiciel *Adobe Lightroom*. Un premier *coup d'œil* sur l'ensemble des images permet de visualiser l'*ensemble* et de repérer le fil rouge. Mais le choix évolue. Le temps est important pour laisser le regard se développer. Trop souvent, nous sommes contraints de rendre les travaux dans un délai très court. Je découvre après coup que le premier choix n'était pas forcément le bon. Pour voir, j'ai besoin d'imprimer les photographies en petit format et de les réunir sur une grande table.

Le passage de l'argentique au numérique a modifié le processus d'*éditing* des images et il m'a fallu du temps pour m'habituer à ces nouvelles modalités. Contrairement à d'autres photographes, je n'ai pas réussi à recréer avec l'ordinateur une relation autre que *technique*. Je veux dire par là que pour certains, l'espace de l'ordinateur a remplacé la chambre noire ou le laboratoire et qu'ils prennent plaisir à regarder et à retoucher leurs images sur écran. Ce n'est pas mon cas. Cela dit, il est nécessaire aujourd'hui d'être autonome dans la production comme dans la postproduction et de maîtriser les différentes étapes du traitement. J'envisage de le faire, lorsque ce travail d'écriture sera achevé.

Réaliser cette grande commande destinée aux photojournalistes dans ce moment où je suis *chercheuse*, évoque la mise en abîme. Quel regard les chercheurs.euses poseront-ils.elles sur ce travail de *reportage* sur les métiers du soin ? En quoi ces images vont-elles leur apprendre quelque chose sur le sujet du soin ? Car le *sujet* n'apparaît pas obligatoirement dans l'image finale. Dans le cadre d'une photographie compréhensive, l'image sort de son cadre, est abstraite de son contexte, et révèle un état. Les dix photographies de la Grande commande sont choisies pour leur référence au « tableau ». Réunies en série, les images doivent *tenir* entre elles, trouver sa place en lien avec un ensemble. Le photographe Luc Delahaye compare la création d'un corpus d'images à la création d'un album musical. Pour lui, chaque corpus regroupe entre dix et douze images qui fonctionnent ensemble et forment un rythme, une harmonie : ce qui amènera le spectateur à ressentir et à comprendre, intuitivement, qu'il est en présence d'une *œuvre*.

À Nogent-le-Rotrou, au moment de la sélection collective des images, une discussion s'engage sur le choix d'une photographie. Il s'agit d'une photographie montrant une dame couchée, très âgée - elle a cent ans au moment de la prise de vue. Ses yeux sont très légèrement ouverts. Elle est entourée par deux soignantes. Le cadrage est resserré sur les trois personnages féminins. Mais pour l'une des aides-soignantes, « elle a l'air morte ». Elle explique qu'elle n'aime pas voir *la mort*, qu'elle trouve cela *gênant*, et préférerait voir une image plus vivante de la personne. La discussion se poursuit avec le reste de l'équipe qui ne partage pas ce point de vue : pour l'équipe il ne s'agit pas d'une mort mais plutôt de l'image d'un « apaisement ». Je propose alors de retirer cette photographie du choix final mais l'aide-soignante refuse : pour elle, le choix collectif doit l'emporter. Ces moments de partage sont essentiels car ils ouvrent un espace de discussion et de dialogue qu'il n'est pas possible de produire dans d'autres conditions. Les soignantes emportent avec elles les images de leur choix. Elles en distribueront une partie aux familles. La restitution se poursuit « à domicile ». Je reçois des images prises par les soignantes avec leur téléphone qu'elles me transmettent par *sms*.

REGARDER LES IMAGES

La photographie compréhensive, nous l'avons vue, place le *sujet* au cœur de ses préoccupations. Pour autant, elle ne sous-estime la valeur de l'interprétation. C'est par le tissage du lien avec le sujet que l'interprétation - l'image - prend forme. Soigner l'image signifie porter une attention à la lumière, aux couleurs, au cadrage. Cela ne signifie pas recopier le modèle pictural mais valoriser l'espace du visible. « La qualité du soin dépend de la qualité de la présence » expliquait Claudine, infirmière à Labastide. Cela vaut également pour l'acte photographique. Comme pour le geste de soigner, le geste de photographier nécessite une véritable présence et attention.

Photographie 1 :

« Claudine dans le miroir chez Mr. F. à Labastide-Rouairoux ²⁷² ».



Description

Il s'agit d'une photographie en couleur au format horizontal. Au centre de l'image se trouve un cadre miroir doré de style ancien au format horizontal également, accroché sur un mur tapissé d'un papier peint à fleur aux tons clairs. Sur le buffet situé en dessous du cadre miroir se trouvent des objets du quotidien : deux chandeliers, deux pots contenant des fleurs séchées orangées et beiges, une petite horloge sous-verre, ainsi qu'un double cadre contenant de part et d'autre deux portraits d'enfants. Sur le mur, à droite et à gauche du cadre, deux appliques lumineuses éteintes, et deux éléments muraux sur la droite contenant des papiers de la vie ordinaire. L'image réfléchie dans le miroir représente une scène entre une soignante au visage masqué, vêtue d'une blouse blanche, et d'un homme âgé et de plus petite taille qu'elle. Celui-ci tend sa main en direction de la soignante pour recevoir l'acte de soin. Les deux

²⁷² Olivia Gay, « Claudine dans le miroir chez Mr. F. à Labastide-Rouairoux », photographie couleur au format 40 x 60 cm extraite de la série « A domicile », 2021.

personnages sont penchés l'un vers l'autre. On aperçoit également dans le cadre le reflet l'autre partie de la pièce - un salon - tapissée du même papier peint ; un tableau de peinture montrant une scène de chasse ; des emballages de papier de pharmacie contenant certainement les médicaments et éléments pour le soin ainsi que deux bougies. L'éclairage est mixte : artificiel avec une lumière blanche produite par le lustre accroché au plafond et allumé ; la teinte bleutée qui émane par les deux fenêtres est produite par le mélange entre la source artificielle et la lumière du jour. La scène qui se déroule est éclairée dans son ensemble. Alors qu'il s'agit d'une scène de soin dans un intérieur, et donc une scène intime, elle est ici visible, montrée dans son ensemble au regard du spectateur. Mais la personne soignée - le patient - ne représente pas la souffrance. Il se tient debout, face au soin qu'il reçoit, dans une certaine neutralité.

Le miroir photographié renvoie à l'image réfléchi par le miroir de l'appareil photographique et produit un effet de distance. Le miroir représente le symbole de l'appareil photographique. Même si les appareils photographiques numériques n'en contiennent plus - car l'image est directement réfléchi sur le capteur numérique - il évoque le principe même de la photographie qui consiste à réfléchir une image du monde par le miroir de l'appareil.

En introduisant la référence au miroir, je souhaite évoquer en premier lieu le fait que la photographie est la symbiose ou la fusion entre un regard subjectif, une expression personnelle et un regard objectif, une méthode d'exploration du monde. Elle est le signe d'un désir de regarder le monde extérieur à partir d'une vision intérieure. Cette question de la photographie comme « miroir » ou « fenêtre » a fait l'objet d'une exposition présentée par John Szarkowski, conservateur en photographie au MoMa, intitulée « Mirrors and Windows : American Photography since 1960²⁷³ ». L'exposition présentait des photographies de Diane Arbus, William Eggleston, Elliott Erwitt, Lee

²⁷³ *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Jul 26–Oct 2, 1978 MoMA, New-York <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2347>

Friedlander, Ernst Haas, Joel Meyerowitz, Stephen Shore, ou encore Garry Winogrand. Cette exposition interroge la métaphore de la photographie comme métaphore du miroir, c'est-à-dire comme une projection de la sensibilité du photographe ou comme « fenêtre », ou ouverture sur le monde. Ce mouvement fait référence au lien entre la mission photographique Grand Est - un regard sur un territoire géographique, extérieur, et la Grande Commande sur le soin - un regard intérieur sur l'espace intime du soin. C'est cette circulation entre ces deux formes de regards - subjectif et objectif, privé et public - qui constitue le caractère, la nature de l'acte photographique. Alors que bien souvent les deux visions sont dissociées, l'exposition les réunit. C'est aussi le principe recherché par l'introduction du miroir dans la photographie de Claudine. Ce rapport entre regard privé et regard public est explicité dans le catalogue lors de l'exposition en 1978 :

In John Szarkowski's view, the dominant motif of American photography during the past 20 years has been a movement "from public to private concerns." Unlike the generation of the 1930s and 40s, Szarkowski suggests, the generation that came to artistic maturity and public recognition after 1960 is characterized by a pursuit of highly personal visions of the world rather than by any attempt to offer a comprehensive program for social or aesthetic progress²⁷⁴.

Ce geste d'associer vision subjective et objective a pour effet une mise en abyme qui interroge la place du spectateur.trice. Par ce jeu de miroirs et de réflexion, la mise en abyme conduit à complexifier le sens du tableau : « le sens circule comme une vis sans fin et se voit sans cesse reconduit²⁷⁵ ». En interrogeant le « rapport dialectique entre présentation et représentation, entre illusion de profondeur et planéité », il révèle la difficulté de voir et de faire face à la réalité. Comment regarder ce qui habituellement ne se regarde pas ?

²⁷⁴ https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327154.pdf?_ga=2.15834678.1039517278.1692433735-1815631246.1692433735

²⁷⁵ Christine Dubois, *L'image abymée*, dans *Images Revues Histoire, anthropologie et théorie de l'art* 2, 2006, p. 3.

Le procédé de mise en abyme²⁷⁶ dans l'image est largement répandu dans le domaine de la peinture comme en photographie. Il est présent dans certaines œuvres emblématiques de l'histoire de l'art, telles que *Les Ménines* de Vélasquez, *Un bar aux Folies-Bergère* d'Edouard Manet²⁷⁷ ou encore *Triple autoportrait* de Norman Rockwell²⁷⁸.

L'exposition « Florence Henri, Miroir des avant-gardes, 1927-1940 » m'a permis de découvrir cette artiste : la pratique de l'autoportrait et de la mise en scène, ainsi que ses nombreuses expérimentations photographiques autour des effets optiques qu'elle obtient en jouant avec des miroirs ; la double exposition mais aussi le collage et le photomontage. Son travail, exposé au Jeu de Paume à Paris au moment où je mène des ateliers de création et médiation à la maison d'arrêt de Caen et de Rouen, constitue une source d'inspiration importante. Les détenues participantes créent à partir du travail de Florence Henri et interrogent la question du miroir en prison. Elles explorent ainsi, par la recherche d'une représentation, la question de *l'image de soi*. Le but de ces ateliers est d'apporter aux participantes des outils pour qu'elles puissent se valoriser le regard qu'elles portent sur elles-mêmes. L'origine de cette transformation se situe dans l'attention, le soin porté à l'image : la lumière, les couleurs, le cadrage ou la composition. Le travail de création et la recherche plastique aboutissent à la valorisation de soi. Autrement dit, à l'instar de la phrase prononcée par les photographes pictorialistes au XIX^{ème} siècle : « le sujet n'est rien, la lumière est tout²⁷⁹ » ou encore « le sujet n'est rien, l'interprétation est tout ». Dans le cadre d'une photographie compréhensive, le sujet en tant que personne participante compte, mais l'interprétation est essentielle. Si

²⁷⁶ Le terme de « mise en abyme » désigne « toute modalité *auto-réflexive* d'un texte ou d'une représentation figurée ». Dans un texte consacré à ce sujet intitulé *L'image « abymée »*, Christine Dubois explique que la mise en abyme « désigne toute forme d'*auto-représentation* procédant par enchâssement d'un récit dans le récit, d'un tableau dans le tableau, ce motif circonscrit d'inclusion ayant pour particularité d'interpeller le tout - que ce soit sous forme de redoublement, de prolongement, d'explicitation, de négation ou de mise en procès. »

²⁷⁷ Edouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, huile sur toile, 96x130 cm, Londres, Courtauld Gallery.

²⁷⁸ Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960, 113,5 × 87,5 cm, [Musée Norman Rockwell](#).

²⁷⁹ Cette phrase est prononcée en 1900 par le photographe pictorialiste belge Léonard Missonne

« Ce mouvement défendait l'idée, nouvelle à l'époque, que la photographie devait figurer parmi les beaux-arts et qu'une image photographique devait être conçue, réalisée, exposée et enfin vue et critiquée à partir des mêmes critères et avec les mêmes références que les autres arts plastiques ». <https://tiandi.fr/leonard-missonne/>

l'interprétation est mauvaise, l'image n'est pas conservée car sans une écriture esthétique, plastique, elle ne peut pas transmettre de sensation au spectateur. Étant donné que l'*image-tableau* créée par la photographie compréhensive n'a pas pour objet de documenter le réel mais d'en donner une interprétation sensible : l'implication d'éléments visuels est vitale. Florence Henri explique l'importance de considérer cet aspect formel, graphique de l'image :

Avec la photographie ce que je veux surtout c'est composer l'image comme je le fais avec la peinture. Il faut que les volumes, les lignes, les ombres et la lumière obéissent à ma volonté et disent ce que je veux leur faire dire. Ceci sous le strict contrôle de la composition, car je ne prétends pas expliquer le monde ni expliquer mes pensées. Tout ce que je connais et la façon dont je le connais est fait avant tout d'éléments abstraits : sphères, plans, quadrillages dont les lignes parallèles m'offrent de nombreuses possibilités, sans compter les miroirs que j'utilise pour présenter sur une seule photographie le même objet sous des angles différents, afin de donner, d'un même motif, des visions diverses qui se complètent et finissent, en se combinant, par mieux l'expliquer. Au fond, tout ceci est beaucoup plus difficile à expliquer qu'à faire. (...) Vous avez certainement remarqué que je parle fréquemment de composition. C'est parce que cette idée est tout pour moi²⁸⁰.

Il en va de même pour la photographie compréhensive. Composer une image à partir du réel vu, vécu, partagé. Je propose de regarder en détail une autre photographie réalisée dans le cadre de la résidence à Labastide avant de poursuivre avec la suite de cette recherche sur le soin dans le cadre cette fois la « Grande commande photographique » du Ministère de la Culture, qui s'étend à l'ensemble du territoire français.

²⁸⁰ Galerie du Jeu de Paume, Paris, *Florence Henri, Miroir des avants-gardes, 1927-1940*, 24/02-17/05/2015, *Dossier documentaire, Approfondir l'exposition*, p. 16.

Photographie 2 :

« Estelle et Mr Oughazman dans la cuisine, Labastide-Rouairoux²⁸¹ ».



Approche

Estelle a récemment rejoint l'équipe d'infirmières de Labastide-Rouairoux. Formée aux soins palliatifs dans une école spécialisée à Arles, elle a pour devise : « l'humain passe avant le soin ». Dans le cadre du projet photographique « À domicile » sur l'image des soignants au travail, elle choisit de mettre en lumière « la relation particulière » qu'elle entretient avec certains de ses patients, notamment avec la famille de Monsieur et Madame Oughazman. Bien qu'elle ne parle pas leur langue (l'arabe), elle a appris quelques mots « sur le tas » pour pouvoir dialoguer avec eux. La famille est arrivée à Labastide-Rouairoux depuis le Maroc il y a quelques années pour

²⁸¹ Gay Olivia, « Estelle chez Mr Oughazman, Labastide-Rouairoux, 2021 »
Photographie couleur au format 45 cm x 60 cm, extraite de la série *A DOMICILE*, Résidence territoriale dans le Tarn (Association *Echos-ci, Echos là* et Festival du film documentaire).

travailler dans le milieu du textile à une période où le secteur était encore en activité dans la région. Ils habitent dans un petit appartement très modeste situé au premier étage d'un immeuble ancien du centre-ville, sur la route principale. Les infirmières viennent chaque jour au domicile de la famille pour contrôler le diabète de Mr. Une fois par semaine, Estelle prend le temps d'un café pour prolonger le soin. Car selon elle, le soin ne se limite au geste technique, il comprend « la personne sans sa globalité ».

Description

C'est une photographie en couleur au format horizontal. Elle présente une scène de vie quotidienne entre deux personnages : une figure féminine vêtue d'une blouse blanche et un homme. Les personnages se tiennent debout en face-à-face et se regardent. Ils sont dans une cuisine dont le mur du fond est peint de couleur vert anis.

L'homme se tient dans l'encadrement d'une porte entrouverte alors que la femme se tient debout, une tasse à la main, dans la partie cuisine. Le décor occupe une place importante dans l'image : le mobilier, les éléments de cuisine, ustensiles, l'électroménager. Sur toute la partie gauche de l'image se trouvent un enchaînement d'objets et de nombreux détails qui méritent une attention particulière : ils disent le soin apporté par les habitant.e.s à leur espace de vie quotidien. Un réfrigérateur blanc, au-dessus duquel se trouve un saladier vert prairie sur une boîte rectangulaire jaune, contraste avec le vert anis du mur en fond. À gauche du réfrigérateur, on distingue un petit meuble recouvert d'un tissu mauve au motif de fleurs violettes ; sur la barre du four deux tissus gris et bleu, probablement des lavettes. Une théière et un petit faitout en inox sont posés sur la gazinière. À l'extrémité gauche de l'image se trouve un meuble sur lequel sont posés des rideaux bleus à motifs. Derrière l'homme se trouve un pan de mur bleu turquoise, sur lequel se reflète l'ombre de la porte entre-ouverte. On aperçoit une ouverture vers un salon, un fragment de canapé et une vitre sans rideau qui laisse entrer la lumière du jour.

Ce décor soigneusement composé et coloré signifie qu'il est entretenu par les occupants qui ont pris soin d'associer différentes tonalités avec le bleu des tissus, les verts du pan de mur, du saladier, qui contrastent avec le blanc du matériel électroménager et de la blouse de travail. La couleur est également utilisée pour séparer l'espace de la cuisine et du salon qu'on aperçoit à travers une deuxième porte entrouverte derrière l'homme. Les sources de lumière sont mixtes. Elles proviennent à la fois d'un éclairage artificiel - sans doute un plafonnier, dont l'ombre se reflète sur le mur bleu derrière le personnage noir - et de la lumière du jour. Ces mélanges créent une lumière diffuse qui éclaire l'ensemble de la scène.

La scène est photographiée à distance, depuis l'angle de la pièce. La crise sanitaire impose de prendre des « distances » avec les autres. En tant que photographe, je n'échappe pas à ces conditions. Comment se situer dans ce temps de la relation et dans un espace privé ? C'est tout l'enjeu de cette recherche sur le soin car elle induit nécessairement la présence visible, pour les sujets, d'un.e spectateur.trice photographe.

Interprétation

Cette photographie en couleur au format tableau et au cadrage construite selon une perspective géométrique, voire *mathématique*, est une référence à la peinture de la Renaissance et plus particulièrement à l'œuvre de Piero Della Francesca. Elle évoque à mes yeux le cadrage quasi photographique du célèbre tableau *La flagellation du Christ*²⁸² de Piero Della Francesca, maître absolu de la perspective et de la couleur, ainsi que l'expression des visages.

Ce sont des regards mélancoliques et non pas tristes, qui se retrouvent souvent dans l'expression de celles et ceux que je photographie. Cet héritage est né de mon apprentissage de l'histoire des images qui s'est déroulé en partie *devant* les images, au musée ou dans les livres, mais en *regardant l'œuvre* des maîtres anciens. De fait, la présence de ces œuvres surgit parfois,

²⁸² Piero della Francesca, Flagellation du Christ, vers 1460, Urbino, Galleria Nazionale della Marche.

instantanément, lorsque je photographie mais je ne les vois qu'après, au moment de la sélection et de l'interprétation.

Nous le savons, la photographie est l'héritière de la *camera obscura* et de la perspective découverte par les peintres anciens qui en ont connaissance - ce principe existait déjà dans l'histoire des images, selon David Hockney, et n'a pas été inventé. Piero della Francesca est un peintre dominicain mais il est aussi mathématicien. Les images qu'il crée donnent à voir des personnages de l'histoire de la Bible présentée dans des espaces cadrés, construits selon la perspective linéaire que Leon Battista Alberti expose en 1435 dans son célèbre ouvrage scientifique *De Pictura*, qui va considérablement inspirer les peintres de la Renaissance pour créer l'illusion de la profondeur sur une surface plane car jusque-là, les peintres pratiquent la perspective de façon intuitive. Daniel Arasse définit le principe de la perspective comme « un objet d'une vision claire qui pose son objet à distance et permet de faire voir de loin ²⁸³ ». L'intérêt de la perspective est donc de *faire voir* de façon claire une image. L'instrument optique de la *camera obscura*, *chambre noire*, est également un principe ancien²⁸⁴ mais il a été redécouvert au milieu du XVI^{ème} siècle par le scientifique Giovanni Battista della Porta, physicien, opticien et alchimiste italien. Ces outils sont donc connus et utilisés par les peintres pour renforcer la clarté de leur vision. Si le *sujet* marque le point de départ de l'intention artistique, du geste du peintre, il n'en est néanmoins pas le *véritable sujet* de l'œuvre. Chez Piero Della Francesca, comme chez Andrea Mantegna ou plus tard Vermeer - des peintures qui ont influencé ma façon de regarder le monde - les tableaux révèlent avant tout la « force divine » de leur interprétation de l'histoire.

La photographie « *Estelle et Mr Oughazman dans la cuisine* » ne cherche pas à raconter une histoire, *storia*, au sens de représenter un *sujet*, mais à

²⁸³ Daniel Arasse, *Décors italiens de la Renaissance*, Editions Hazan, Paris, 2009 p. 62.

²⁸⁴ Les traces écrites les plus anciennes des principes de la camera obscura remontent au IV^{ème} siècle avant notre ère dans un livre chinois appelé Mozi, et attribué au philosophe chinois du même nom. Il explique comment une image inversée se forme à travers un sténopé, par l'intersection des rayons lumineux. Un peu plus tard, on trouve également mention de la *camera obscura* dans le livre XV des *Problèmes* d'Aristote.

mettre en lumière la beauté de l'image. Le sujet de l'image est donc la beauté qui émane du lien entre ces deux figures rendues visibles par l'harmonie des couleurs, le cadrage géométrique. Ce que je cherche à atteindre dans cette image comme dans toutes les autres ne se situe pas dans un espace accessible par la compréhension intellectuelle. Il s'agit d'une invitation à entrer dans un espace ouvert, un espace de dialogue et de réflexivité où le spectateur.trice peut se sentir libre d'entrer. Entrer ne signifie pas s'enfermer mais circuler pour voir et regarder. Et voir ce qui d'ordinaire ne se remarque pas. « Je tente de rendre visible ce qui n'est pas invisible que d'être trop à la surface des choses²⁸⁵ ».

Le *vrai* sujet de cette image est la parole, l'écoute. La photographie se pratique avant tout par l'action de la parole. Pour photographier un sujet il est nécessaire de lui parler et de l'écouter : c'est un échange. « La prise en compte de la parole est devenue indispensable dans le travail contemporain du portrait » explique l'artiste Esther Shalov-Gerz²⁸⁶. Pour cette artiste qui travaille le portrait de manière intuitive, ce qui compte le plus est la parole, le vécu des personnes. Son art - installation, vidéos, sculptures - s'inscrit pleinement dans une démarche compréhensive : il place l'autre, acteur ou spectateur, au cœur du processus de création.

La photographie compréhensive est un art de la parole comme de la mise en scène. Bien qu'elle soit le produit d'un appareil, d'une machine, sa pratique se situe plus proche du conte que du texte. C'est ce rapport *non intellectuel* à l'image qui intéresse également l'historien de l'art Daniel Arasse qui écrit, dans un livre consacré à la peinture de la renaissance :

Je voudrais ici éviter précisément de parler des sujets de la peinture, des scènes narratives. L'iconographie est l'outil privilégié, dominant, presque officiel, de la lecture des images par les historiens de l'art ; or justement, l'iconographie analyse

²⁸⁵ Michel Foucault, *La philosophie analytique de la politique, 1978, dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

²⁸⁶ Cette phrase est tirée d'une interview avec Marta Gili, directrice du Musée national du Jeu de Paume à Paris au moment de l'exposition de l'artiste en 2010.

l'image à partir des textes au risque, parfois, trop souvent écrasant, de ne plus *voir* l'image, ou ce qui, dans l'image, *fait image*²⁸⁷.

Voir l'image avant de voir le *sujet*. Ce qui fait précisément *image* sur cette photographie est la « qualité de présence²⁸⁸ ». Une qualité puisée dans l'histoire des images mais aussi dans la réalité et le vécu. Estelle est une professionnelle du soin qui a fait le choix de travailler à domicile et non pas une institution. Cela signifie qu'elle doit s'adapter à chaque situation, à chaque patient. Elle ne peut adopter le principe du « protocole » à tous ses patient.e.s car le soin n'est pas, comme nous l'avons déjà spécifié, une chose reproductible. La photographie compréhensive n'est pas non plus reproductible car elle nécessite d'être perpétuellement réévaluée en fonction des conditions d'approche et de la situation vécue.

Tout comme le soin, la photographie compréhensive n'est pas seulement un acte technique mais un acte de soin et de lien. L'écoute, l'échange, l'attention, sont les valeurs essentielles de l'approche compréhensive dans le domaine de la photographie comme du soin. Faire acte de soin nécessite de voir au-delà des limites définies par le cadre ou protocole. Ici, Estelle, infirmière libérale, prend le temps de soigner et d'entretenir le « soin » du lien social autant que de la santé de son patient. Pourtant, ce temps n'est pas compté ni comptabilisé. Dans quelle économie s'inscrivent le soin tout comme la photographie compréhensive ?

Je choisis de regarder en détail une photographie réalisée dans le cadre de la grande commande. Cette photographie s'est d'emblée imposée comme une *image-tableau* autonome. Elle révèle à mes yeux l'essence de ce que signifie véritablement « accomplir un acte de soin », à savoir : regarder. Le regard est le soin. « Soigner le mieux possible, ce n'est pas seulement une question de

²⁸⁷ Daniel Arasse, *Décors de la Renaissance italienne*, « Piero della Francesca, Peintre d'histoire ? », Éditions Hazan, Paris, 2009, p. 37.

²⁸⁸ Georges Didi-Huberman, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », dans le chapitre *PRAESENTIA ou le virtuel des figures*, p. 789.

langage, c'est aussi une question de regard (...) », il ne s'agit pas seulement d'observer une maladie mais de « voir le patient tel qu'il est, spontanément, dans le réel, hors observation.²⁸⁹ »

²⁸⁹ Céline Lefève, Lazare Benaroyo, Frédéric Worms (diras), *Les classiques du soin*, Editions Presses Universitaires de France, 2015, p. 189.

Photographie 3 :

« Henriette dans les bras de son auxiliaire de vie Liliane²⁹⁰ ».



Approche

Cette photographie a été réalisée le 13 mai 2022 au domicile de Pierre et Henriette, agriculteurs à Villers-Bocage, dans la Somme, lors d'une tournée avec Liliane, auxiliaire de vie. Il est huit heures du matin. Henriette dort encore. Son mari Pierre est levé. Il est assis sur une chaise et attend patiemment l'arrivée de Liliane. Nous entrons et Liliane salue Pierre d'une voix chantante et gaie. Puis Liliane se dirige vers la chambre d'Henriette. Son corps et son visage sont presque entièrement recouverts par l'épaisseur des couvertures. Liliane lui parle doucement tout en déroulant les volets à l'aide de la manivelle. En attendant l'arrivée de l'aide-soignante Elodie, elle parle à Henriette, range, prépare les bassines d'eau pour effectuer la toilette quotidienne au lit. Ce matin, la lumière est vive, chaude. Je pressens son entrée dans la chambre d'Henriette et lorsque la scène est prête, Elodie et Liliane sur

²⁹⁰ Gay Olivia, « Henriette dans les bras de Liliane », photographie couleur au format 40 x 60 cm réalisée à Villers-Bocage dans la Somme le 13 mai 2022 dans le cadre de la grande commande photographique du Ministère de la Culture.

le point de faire la toilette, je demande à Liliane si elle veut bien enlever son masque le temps de faire une photographie. Liliane s'arrête et se tient face à Henriette quelques instants dans cette position. Je fais quelques images puis Liliane remet son masque et poursuit la toilette d'Henriette en riant.

Description

C'est une photographie couleur au format horizontal. Le cadrage est resserré sur les deux figures situées au centre de l'image : *Henriette et Liliane* (indiqué en légende). L'image est composée de deux plans : un premier plan avec les deux figures au centre et la partie supérieure d'un lit, et un arrière-plan composé par un pan de mur tapissé d'un papier peint fleuri aux couleurs passées. Le point de vue frontal et la composition de type pyramidale ont pour effet d'évacuer toute circulation dans l'image et de recentrer le regard sur les deux figures centrales. La lumière directionnelle éclaire la scène depuis le côté gauche de l'image. Le visage de Liliane a une teinte de couleur rose qui rappelle le rose de sa blouse de travail. Le visage de Liliane n'est pas visible mais on devine que son regard est tourné en direction de Liliane. Le corps presque nu et blanc d'Henriette, exposé de dos, repose sur un lit couvert de draps et d'une serviette de toilette. Le décor est simple, épuré : un lit, du papier peint. Ces éléments indiquent que nous sommes dans un espace privé, une chambre à coucher, et non pas dans une chambre d'hôpital ou un Ephad.

Les deux femmes semblent se soutenir mutuellement, sans effort. Le corps âgé est exposé au regard du spectateur dans toute sa vulnérabilité. C'est une scène intime que l'on ne voit habituellement pas. Ici, les éléments plastiques liés à l'image - lumière, couleur, cadrage - lui confèrent instantanément le statut de *tableau*.

Cette photographie provoque d'emblée chez le.la spectateur.trice, une « sensation ». Le soin est avant tout toucher, proximité, geste, corps à corps. La photographie induit également un rapport au toucher : elle invite à venir voir ce que l'on ne peut d'ordinaire pas approcher ni toucher. L'image des mains qui

enveloppent et se touchent évoque la représentation picturale du « Noli me tangere », « ne me touche pas » dont Jean-Luc Nancy nous dit que « Toujours ces mains dessinent une promesse ou un désir de se tenir ou de se retenir, de se nouer les unes aux autres ». L'acte de soigner est ici interprété par une mise en lumière et en couleur du geste de regarder et de toucher.

La couleur est sensation : elle est la réponse de l'humain à la lumière que nous envoie la nature. La pomme est rouge car une lumière d'une qualité particulière est renvoyée d'une certaine manière à notre œil, ainsi le cerveau construit cette sensation naissante avec ce que nous connaissons et ce dont nous nous souvenons²⁹¹.

C'est une *image-sensation* qui évoque *instantanément*, chez tous.les ceux.celles qui la *voient*, un *tableau*. Devant l'image, le regard se trouble et s'interroge : s'agit-il d'une photographie ou d'une peinture ? C'est là le point central de ma recherche : trouble le regard, présenter l'image, pour atteindre le tableau et de fait, une sensation plus qu'une réflexion ou une compréhension intellectuelle. Donner à voir d'emblée, immédiatement, ce que j'ai mis des mois à photographier.

Le tableau photographique « *Henriette et Liliane* » fait référence au thème de la « *Déposition du Christ* », c'est-à-dire la Vierge Marie tenant sur ses genoux le corps de son fils Jésus-Christ au moment de sa descente de croix. Elle évoque les figures de *Pieta*, *Madone* ou *Materdolorosa*²⁹², symboles de détresse et de souffrance humaine, soit des « stéréotypes compassionnels hérités de la culture chrétienne » écrit Pascal Convert à propos de la célèbre photographie d'Hocine²⁹³.

²⁹¹ Cf. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-tete-au-carre/la-nature-subtile-du-blanc-3722419>

²⁹² Thème chrétien de souffrance et de mort est le premier après les épisodes de la Passion du Christ ; Il est apparu pour la première fois au début du XIV^e siècle en Allemagne. Il se répandit rapidement en France et jouit d'une grande popularité dans le nord de l'Europe aux XIV^e et XV^e siècles.

²⁹³ Convert Pascal, « La Madone de Bentalha » (2001-2002).

Mais sur la photographie, ni Liliane ni Henriette ne semblent en souffrance. Il ne s'agit donc pas d'une représentation « victimaire » de la souffrance humaine telle qu'elle apparaît dans les représentations de Piéta ni même sur la photographie d'Hocine. Le geste est suspendu, les corps semblent allégés de ses souffrances, il y a presque une impression de lévitation mystique. Le corps christique en lévitation, en ascension.

Cette sensation du corps qui se soulève, des mains qui se soutiennent, est provoquée par la lumière, les couleurs chaudes et l'espace intérieur. Le « cadre » du soin est ici privé, intime et non pas institutionnel. Il nécessite de savoir s'adapter, de ne pas appliquer un protocole mais de voir l'humain chez chaque patient.e. D'une certaine manière, l'image évoque aussi le métier de photographe, qui consiste à « prendre soin » du visible et de l'image des personnes isolées ou *invisibilisées* par la société. En cela nous pouvons dire que la photographie, pratiquée de façon compréhensive, participe du bien commun de la société, est un métier « essentiel » fragilisé par son économie mais pas *invisibilisé* car soutenu par l'institution. Car cette photographie, conçue dans un espace intime et privé, est réalisée dans le cadre d'une commande publique de l'Etat qui vise à soutenir le métier de photographe et à révéler les effets de la crise sanitaire sur le pays. La photographie est en voie de disparition, elle n'est plus « à la mode » selon le galeriste Bernard Utudjian, directeur de la galerie Polaris²⁹⁴ à Paris, car « aujourd'hui c'est la peinture qui l'emporte sur la photographie ».

C'est une photographie qui emprunte les codes de la peinture religieuse pour évoquer un sujet d'actualité : le métier de soignant à l'époque de la crise sanitaire. Alors que les soignant.e.s ont été considérées pendant quelques semaines comme des héroïnes au début de la crise sanitaire, ils.elles ont ensuite retrouvé l'ombre. En faisant le choix de photographier des soignantes au chevet de personnes du « Grand âge », ne suis-je pas dans une recherche d'*icônes de compassion* ? Ou encore d'images de la souffrance ?

²⁹⁴ Galerie Polaris : <https://www.galeriepolaris.fr/> et l'interview <https://www.paris-art.com/bernard-utudjian-galeriste/>

« On n'est jamais aussi vivant que dans la proximité de la mort » me confie la psychologue Pascale Monnier lors d'un entretien. Dans l'étroitesse de la chambre du malade, dans l'espace intime de la personne âgée qui bientôt accompli sa vie, son chemin, émane une puissance de vie que pourtant nous n'osons pas voir ni regarder.

Pour discuter de cela, de ce que révèle réellement cette image sur le sujet du soin, je sollicite le regard de Camille Veilt, enseignante-chercheuse en psychopathologie clinique²⁹⁵. Selon elle, cette photographie ne dit « rien *sur* le soin, car l'image n'est pas propice à raconter ou à dire ce qu'est le soin car le soin est toujours en mouvement et il n'est pas reproductible. Le véritable acte soignant c'est celui qui est énoncé par une personne et qui n'est jamais reproductible pour une autre personne ».

Au fil de la conversation, je m'interroge : ne suis-je pas en train de reproduire, en tant que femme et photographe, un regard qui vise à restaurer, réparer, à *soigner* le regard porté depuis si longtemps par la société patriarcale sur *les femmes* ?

Mais, nous l'avons appris par le psychanalyste Lacan : « la femme » n'existe pas. Elle n'existe pas *en soi* car elle n'est pas un *objet*. Dès lors son identité ne peut être fixée car elle existe dans un mouvement perpétuel. De la même manière que, selon le géographe Augustin Berque, la *société* n'existe pas - seul.e.s existent des hommes et des femmes qui la composent. Mais alors, que nous montrent ces photographies qui traitent le soin comme sujet de l'image ?

Selon moi, la photographie de Liliane *dit quelque chose* de ce qu'est, à mon sens, le *soin*. Car en la regardant de plus en plus, voici ce que je vois : un corps qui n'est pas dans un état de souffrance malgré le poids de l'âge mais au contraire léger, apaisé. La soignante ne semble pas souffrir de ce travail difficile, pénible. Mais ce qui me frappe sur cette image, c'est avant tout le

²⁹⁵ Veilt Camille est enseignante-chercheuse en psychopathologie clinique à l'Université de Rennes 2.

regard de Liliane. C'est un regard *droit*, dirigé vers Henriette (dont on ne peut pas voir, en retour, si elle la regarde car son regard se situe en hors-champ). Un regard de soutien. Or, si on ne peut fixer l'image de *la femme*, ni celle du soin et peut-être moins encore l'image de *la société*, il est une chose qu'il est possible de *fixer* selon moi : le regard. Et c'est par l'observation du regard dans la peinture que me vient, sans aucun doute, cette attention particulière au regard des êtres humains. « La beauté comme ultime rempart contre la mort » écrivait Lacan.

Correspondance photographique : « Ma mère, Paris, 1977 » photographie en noir et blanc de Patrick Faigenbaum.

Je souhaite présenter en regard la photographie « Henriette et Liliane », une photographie réalisée par l'artiste Patrick Faigenbaum intitulée « Ma mère, Paris, 1977 ». Cette photographie est extraite de la série Suzanne, présentée à la galerie Nathalie Obadia dans l'exposition « Les deux mères²⁹⁶ ». Il s'agit d'une photographie en noir et blanc réalisée en 1977. Elle montre la mère de l'artiste, Suzanne, au lit dans sa chambre, représentée telle une « effigie²⁹⁷ ».

L'image est composée en deux parties ou panneaux : une première partie révèle le visage de sa mère. Ses yeux sont fermés et son corps est recouvert par un drap, une ouverture. La deuxième partie montre une table de chevet sur laquelle est posée une petite lampe allumée qui éclaire la scène. C'est une image apaisée et apaisante de la figure maternelle représentée dans son lit, lieu de l'inimité et de la création du monde. C'est sur le lit que Courbet peint le sexe d'une femme offert au regard comme objet. « L'origine du monde » est le tableau du désir masculin. C'est également le lit comme métaphore de l'intime et de l'humain, vidé de toute présence humaine, que peint Delacroix dans son tableau peu connu « Le lit défait ». Il s'agit d'une aquarelle aux tons clairs et monochromes. La couleur dominante est le brun et le beige. Le tableau révèle

²⁹⁶ Patrick Faigenbaum, *Photographies 1974-2020*, Galerie Nathalie Obadia, Cloître Saint-Merri I & II, Paris, 18 Janvier-5 mars 2022.

²⁹⁷ Jean-François Chevrier, « Les deux mères », *Patrick Faigenbaum, Photographies, 1974-2020*, Editions Heinz Liesbrock et Jean-François Chevrier, Bottrop, Albers Musuel/Munich, Schrimmer-Mosel, 2021.

la structure en bois du lit, représentée en partie, sur laquelle se trouve un matelas recouvert de plusieurs strates de draps. C'est la forme du lit défait, draps ouverts, le chaos en apparence, qui suggère la présence humaine et invite au regard.

La figure de la mère, *Suzanne*, représenté le corps recouvert d'un drap, les yeux fermés, dans un sommeil apaisé, suggère une *présence-absence* observée par le fils qui la regarde dans ce moment d'intimité. Le psychanalyste Serge Tisseron a écrit, dans son livre *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, à propos du rapport entre le toucher et le regard :

Si l'image photographique d'une femme n'atteste pas que son corps a été réellement touché par le photographe, elle atteste tout au moins que ce corps a été caressé du regard par celui qui l'a photographié. Avec la photographie, le rapport du regard au toucher connaît un rebondissement. Tout être humain est en effet confronté, à un moment de son histoire, à un éloignement du corps de sa mère. Cet éloignement survient plus ou moins tôt selon les cultures, mais constitue dans tous les cas une forme de sevrage du contact étroit qui a d'abord marqué la relation entre la mère et l'enfant. (...) Dans la photographie, il est désir et illusion de toucher, à travers l'image, l'objet qui y est représenté²⁹⁸.

Face à ces photographies de la mère vieillissante et endormie, m'apparaît l'image de ma grand-mère, Madeleine, dans les derniers moments de sa vie. Pourtant, contrairement à Patrick Faignenbaum, je n'ai pas ressenti le besoin de photographier ce moment. Peut-être en raison d'une trop grande intimité avec elle. Mais c'est en photographiant d'autres figures de femmes vieillissantes dans les derniers moments de leurs vies, telles qu'Henriette avec son auxiliaire de vie Liliane, que je peux transmettre ce vécu intime, telle la projection d'une image intérieure vers le monde extérieur.

²⁹⁸ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, Paris, 1996, p. 133.

Le soin dans l'art

Ceci n'est pas nouveau : le *soin* a toujours été au cœur des préoccupations artistiques. Un rapport récent de l'OMS²⁹⁹ certifie que l'art est bénéfique pour la santé, tant physique que mentale. Les artistes, de Van Gogh à Matisse, se sont emparés de la création artistique la peinture, comme forme de thérapie pour alléger des souffrances liées à la maladie, à des troubles physiques ou psychiques. Moi-même, j'ai utilisé la photographie, dès l'adolescence, comme un remède à mes souffrances. La souffrance, écrit Jean-François Billeter, « contrairement à la douleur qui a une cause extérieure sur laquelle on peut agir, naît du conflit qui paralyse du dedans notre activité. Elle siège au cœur de ce que nous sommes³⁰⁰. »

L'intérêt du monde de l'art pour le soin s'est accru avec l'expérience de la crise sanitaire, à tel point qu'il a imprégné dans presque tous les domaines de l'art, comme dans l'expression politique, . « Dans la critique d'art actuelle, la notion de *care* a le vent en poupe. On y rattache toutes les formes plastiques qui font de l'attention à l'autre et du soin l'un de ses ressorts principaux³⁰¹ » écrit Susana Gallego Cuesta. En 2022, le musée des Beaux-arts de Dôle a présenté l'exposition « Prendre soin, restaurer, réparer, de la Renaissance à nos jours³⁰² ». Dans l'introduction du catalogue, les commissaires expliquent leur intention de *célébrer* le soin suite à l'expérience vécue pendant la crise sanitaire et la fermeture des musées nationaux et des centres de culture considérés comme « non essentiel » : « nous sommes en *Care*³⁰³ : notre humanité s'élève à notre capacité de prendre soin les uns des autres, des vivants, des œuvres, du monde³⁰⁴. » La culture est essentielle, nous disent les

²⁹⁹ Nations Unies, ONU Info, « L'art peut être bénéfique pour la santé, tant physique que mentale » (OMS), 11 novembre 2019.

³⁰⁰ Billeter Jean-François, *Un paradigme*, Editions Allia, 2012, p. 73.

³⁰¹ Susana Gallego Cuesta, *Réparation des exigences* dans « Le soin et son double » in « Laurence Aëgerter, Ici mieux qu'en face », Editions Actes Sud, 2020.

³⁰² *Prendre soin, restaurer, réparer, de la Renaissance à nos jours* - Alexis Anne-Braun, Sarah Carvallo, Amélie Lavin, Jean-Philippe Pierron- Musée des Beaux-Arts de Dôle, 2023.

³⁰³ en référence au « nous sommes en guerre » prononcé par Emmanuel Macron lors de son élocution

³⁰⁴ *Prendre soin, restaurer, réparer, de la Renaissance à nos jours* - Alexis Anne-Braun, Sarah Carvallo, Amélie Lavin, Jean-Philippe Pierron- Musée des Beaux-Arts de Dôle, 2023, p 13

organisatrices. Elle offre la possibilité de fonder notre relation au monde, vivant, et de forger nos relations humaines. L'exposition - au travers des questions telles que « L'art peut-il prendre soin de nous ? Pouvons-nous prendre soin de l'art ? » - révèle l'importance de prendre soin de la préservation et de l'entretien des œuvres d'art comme « trésor » de notre humanité.

Deux œuvres ont plus particulièrement retenu mon attention car elles portent sur la création de liens sociaux et interrogent la notion de relation dans l'art. Ainsi l'œuvre performative *Corps Communs* conçue par l'artiste-chercheuse française Sarah Roshem³⁰⁵ et fabriquée à partir d'objets textiles dans le but de créer du lien entre les personnes. Parallèlement à son travail d'artiste, Sarah Roshem exerce le métier « d'art thérapeute » et intervient régulièrement dans un service de soin pour personnes *cérébro-lésées*. Ainsi toute l'œuvre de Sarah Roshem est tournée vers le soin comme lien « expérience esthétique » de soi comme du monde. Dans son texte *Corps Communs : une expérience esthétique du prendre soin*, l'artiste écrit : « Cette invitation des *Corps Communs* – entre nécessaire confiance en soi et accueil de l'autre – serait une promesse d'espoir ; une façon d'aborder le soin non simplement dans l'art mais grâce à l'art. »

Le travail de la photographe Laurence Aëgerter est tourné vers l'art comme soin. Pendant deux ans, l'artiste a travaillé aux côtés de personnes atteintes de maladies dégénératives du cerveau comme la maladie d'Alzheimer, à qui elle a proposé de regarder des photographies noir et blanc. Elle en a réalisé une œuvre, « Photographic treatment³⁰⁶ », présentée en partie au Musée des Beaux-Arts de Dôle. Ces photographies, prélevées sur des bases de données, libres de

³⁰⁵ *Corps communs* est une oeuvre de Sara Roshem, artiste chercheuse et art-thérapeute française. Il s'agit d'un ensemble d'œuvres conçues pour être accrochées au mur, puis décrochées pour devenir un intermédiaire entre deux, quatre ou dix corps. L'œuvre met alors en lien des personnes entre elles par le biais de sangles et d'élastiques pour permettre de vivre une expérience de corps connecté et de corps commun. Un corps qui ne s'arrête pas à nos propres frontières corporelles, un corps mis en partage et mettant en jeu notre interdépendance. L'attention aux autres et l'écoute des sensations, permet de trouver un rythme dans une circulation des échanges auquel chacun participe dans un élan commun. <https://plastik.univ-paris1.fr/corps-communs-une-experience-esthetique-du-prendre-soin/>

³⁰⁶ Laurence Aëgerter, *Ici mieux qu'en face*, monographie sous la direction de Fannie Escoulen, Actes Sud, 2020.

droit, révèlent des formes, des objets ou des sujets reconnaissables par tous. tels des portraits d'humains, seuls ou en couple, des animaux, des détails, des vues intérieurs ou des paysages. Les images sont réalisées avec des cadrages frontaux, des compositions claires, des contrastes soignés. Au final, tous ces *objets* photographiés forment un outil thérapeutique photographique que l'artiste nomme : « Photographie treatment ».

Devant ces images, les *sujets* éprouvent une sensation, se reconnectent à leurs émotions. L'image agit et participe du soin de la personne. L'art de Laurence Aëgerter s'inscrit dans un dialogue constant entre la grande œuvre d'art et la vie quotidienne. En reprenant des « icônes de nos inconscients collectifs³⁰⁷ », une mémoire de l'image s'active et ce qui est *vu* pénètre le *regard*. En cela, ces œuvres s'inscrivent dans une approche compréhensive et la recherche d'un art comme « bien commun ». Elles s'inscrivent dans la continuité d'œuvres engagées par des artistes féministes américaines telle que Mierle Laderman Ukeles, considérée comme une pionnière de l'art du *care*³⁰⁸.

Au début des années soixante-dix, Laderman Ukeles a créé un « Manifesto for maintenance Art » dans lequel elle envisage son activité de mère et femme comme une œuvre d'art en soi³⁰⁹. L'artiste mène depuis plus de trente ans une recherche artistique avec des équipes d'entretien et de maintenance de la ville de New-York³¹⁰. Son bureau est installé au siège du Département Sanitaire de la ville dans le but de tisser du lien au quotidien avec les employé.e.s de ce service. Son objectif est de rendre visible et acceptable la figure de l'agent d'entretien aux yeux des habitant.e.s. L'artiste travaille sous la forme *d'intervention artistique et sociale* - un mode opératoire qu'elle a renouvelé au moment de la crise sanitaire. En 2021, elle a installé une bannière de soixante

³⁰⁷ Fannie Escoulen, « L'art de l'évasion de Laurence Aëgerter », *Ici mieux qu'ailleurs*, Actes Sud, 2020, p. 4/5.

³⁰⁸ Diane Watteau : « Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui », 2021.

³⁰⁹ En 1976, Mierle Laderman Ukeles initie la performance *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* pour une exposition du Whitney Museum à New York. Elle invite les 300 employé.e.s d'entretien de l'immeuble qui abrite une annexe du musée à consacrer une heure de leur temps de travail quotidien pour penser leur activité professionnelle comme de l'art.

³¹⁰ Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance art*, Queens Museums, and DelMonico Books, New-York, 2016.

mètres de long sur la façade du Queen's Museum sur laquelle elle a inscrit : « Dear Service Worker, "Thank you for keeping NYC alive!" forever... » .

L'œuvre *comprehensive* de Mierle Laderman Ukeles, avec les agents d'entretien de la ville de New-York, a inspiré la création de la série « Les agents d'entretien du lycée agricole et agroalimentaire d'Yvetôt », réalisée en janvier 2021, au moment où le Covid réapparaissait de façon spectaculaire. Alors que la majorité des élèves de l'établissement est repartie à cause d'un positif au Covid, je découvre le travail de l'équipe d'agents d'entretien, composée de dix-sept femmes, à qui je propose de les photographier au travail.

Avant de commencer les prises de vues, je propose aux femmes agents d'entretien de me rejoindre dans l'atelier qui m'a été attribué pendant la durée de la résidence - une salle de classe - pour leur présenter des travaux photographiques réalisés au fil du temps sur la question du travail, avec les ouvrières, les caissières, les religieuses, mais aussi d'autres travaux que les miens. Cet échange nous permet de faire connaissance mais aussi de discuter de leur intérêt ou de leur désir d'être photographiées - c'est-à-dire *regardées* (par une photographe) puis *vues* (par les personnes de l'établissement) - au travail.

En montrant l'ensemble des travaux réalisés au fil du temps avec les ouvrières, les caissières, les religieuses, mais aussi d'autres travaux que les miens, une histoire se forme. Les agents peuvent entrevoir un agrandissement à partir de leurs vies. Agrandir le champ de vision, partir du microcosme d'un lycée agricole de campagne pour donner à voir les *minuscules* gestes du quotidien auxquels plus personne ne semble prêter attention est le sens de ce projet. « Les ouvrières se soumettent au fait d'être peu de chose » écrit Simone Weil dans son *Journal d'Usine*³¹¹. C'est par l'immersion et avec le temps que la philosophe *comprend* la difficulté du travail d'usine répétitif mais aussi le

³¹¹ Simone Weil, *La condition ouvrière*, Les Éditions Gallimard, 1951.

peu de valeur attribuée à ces *petits métiers*, qu'ils soient des métiers de l'entretien, de l'industrie ou du soin.

À Yvetôt, l'intention se situe à l'antithèse du photojournalisme qui cherche à rendre visible non pas l'individu, le singulier, mais l'universel. C'est ce que le grand reporter Abbas explique dans un documentaire qui lui est consacré : « Je photographie les gens pour ce qu'ils représentent, pas pour ce qu'ils sont³¹² ».

L'exposition est présentée au cœur du lycée, à proximité de la médiathèque. Elle permet à ces femmes qui assurent un métier « essentiel », mais « invisible », de créer du lien avec les élèves, comme avec le personnel de l'établissement. Se situer, se montrer, s'exposer au regard de la communauté, c'est le projet du troisième chapitre consacré à mettre en lumière le milieu de la recherche.

³¹² Paktel Kamy , « Abbas by Abbas », 2014, 54 mn.

PARTIE 3 : SE SITUER DANS LA RECHERCHE

Je tiens à signaler que les rapports « scientifiques » - c'est-à-dire basés sur l'observation des autres - sont faux et factices ; pour connaître une population il faut à la fois la « vivre » et la « regarder ». Ce pourquoi ceux qui vivent doivent apprendre à regarder - ou ceux qui regardent doivent apprendre à vivre, - au choix³¹³.

Le cadre théorique de ce troisième et dernier chapitre correspond à la troisième étape de la méthodologie compréhensive élaborée par le sociologue Max Weber : « l'explication ». Dans une démarche photographique compréhensive, ce cadre désigne la partie *explication ou restitution du travail photographique, artistique* auprès d'une communauté scientifique. Ma position de doctorante au sein du programme RADIANT signifie je me *situe* désormais comme chercheuse, et non plus seulement comme photographe. Qu'est-ce que ce déplacement apporte à ma photographie ? En quoi le « regard photographique » change lorsqu'il est *situé* ? Ce sont ces questions auxquelles je vais tenter de répondre au fil de cette recherche sur les liens entre science et art. Pour autant, il ne s'agit pas de présenter un « rapport scientifique » du travail réalisé mais plutôt de *situer* cette recherche dans un contexte scientifique afin d'ouvrir le débat, la discussion. De fait, cette troisième partie se présente comme inachevée et se poursuit au-delà de l'écriture de la thèse, notamment lors de la soutenance qui m'apparaît comme le lieu d'une véritable discussion.

Ainsi, ce chapitre intitulé « Se situer » ouvre sur le travail photographique produit avec des femmes chercheuses en sciences exactes de l'Université de Caen - la série « ÉQUATIONS » - puis avec des personnes accueillies ou pensionnaires à la Fondation des Treilles, dans le Haut-Var - et la série « RÉFLECTIONS ».

³¹³ Germaine Tillion, *Fragments de vie*, Points Essais, 2015, p. 179.

CHERCHER À VOIR

Avant de partir pour cette nouvelle mission, je m'interroge sur le sens du mot « chercher » dans le cadre de l'Université. Comme souvent, le travail débute par une recherche étymologique puis historique. Ainsi, le mot « chercher » signifie étymologiquement : « parcourir en tous sens, fouiller, scruter » dans le cadre de l'Université désignée comme une « communauté, corporation, assemblée³¹⁴ ».

En cheminant, je découvre que la démarche de « recherche » est indépendante de son résultat : « Tu vas chercher mais il se peut que tu ne trouves pas » me prévient-on. « Chercher » ne signifie donc pas obligatoirement « trouver ». « Il ne faut pas chercher, il faut attendre » disait le peintre Corot. C'est aussi l'enseignement du livre de François Roustang, *Savoir attendre, Pour que la vie change*³¹⁵. Pour le la photographe, *chercher* signifie attendre, se placer en position d'accueillir l'accueil. Mais pour réellement comprendre que ce signifie *chercher* au sens de la recherche scientifique, je dois m'approcher au plus près des personnes qui cherchent et des lieux où se construit le *savoir*.

Invitée en résidence à l'université de Caen-Normandie, ma mission consiste à produire un ensemble de portraits photographiques destinés à être exposés en plein air, sur les différents campus de l'Université. Ce projet s'inscrit dans le cadre du doctorat recherche création et a pour but de « donner une visibilité aux chercheuses travaillant dans les secteurs scientifiques³¹⁶ ».

L'objectif de cette nouvelle mission m'interroge : en quoi la photographie d'une femme exerçant le métier de chercheuse - un métier *invisible* au regard

³¹⁴ Cf. étymologie du terme " Université » : 1214 « communauté, corporation, assemblée ». <https://www.cnrtl.fr/etymologie/universite>

³¹⁵ François Roustang, *Savoir attendre, Pour que la vie change*, Editions Odile Jacob, 2008.

³¹⁶ Lamri Adoui, Président de l'université, dans l'introduction du livret *Equations* publié par l'université à la suite de la résidence, p. 3.

de la société - contribue-t-elle à « rendre visible » la réalité de ce métier ? Cette question me ramène à la célèbre phrase de Brecht :

Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple "reproduction de la réalité" ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement "construire quelque chose", "quelque chose d'artificiel", "de posé"³¹⁷.

Les chercheuses participantes s'interrogent également sur le sens et la possibilité de photographier le milieu de la recherche, autrement dit le monde des idées et de l'abstraction. Dans le texte collectif situé en introduction de la publication « Equations », elles écrivent :

Dans ses travaux précédents, Olivia rencontre des femmes des milieux défavorisés, souvent socialement peu visibles, pour témoigner de leur vécu et de leur environnement, via la photographie. Même si nous, femmes chercheuses, peinons à véritablement exister dans ce monde très masculin de la recherche en sciences, nous n'étions pas convaincues au début qu'Olivia puisse opérer la même démarche dans notre environnement. De plus, il paraissait inattendu et étrange de photographier et donc de « rendre visible » l'activité de recherche, a priori issue d'une pensée « sans forme ». Était-ce d'ailleurs possible ?³¹⁸

³¹⁷ Brecht Bertolt, « Le procès de l'Opéra de Quat'sous. Expérience sociologique », *B. Brecht, Sur le cinéma*, tParis, L'Arche, 1970, p. 171.

³¹⁸ Ce texte a été publié dans le petit livret publié dans le cadre de la résidence. Placé en introduction en regard avec le mien, il émane de l'ensemble des chercheuses photographiées : Beyhan, Brigitte, Chloé, Elodie, Emmanuelle, Erica, How, Ilham, Joséphine, Laurence, Lethicia, Marianne, Marie, Marion, Rosine, Sophie, Valentine et Victoria. Je regrette que les noms de famille des scientifiques n'aient pas été cités à la suite de texte - ils sont présents dans la publication, en regard de chaque portrait, avec un texte rédigé par chacune.

Dans le cadre de cette résidence, la contrainte du sujet - une photographie des femmes chercheuses en sciences - m'a été imposée, car elle s'inscrit dans le cheminement de mon parcours artistique ainsi que, nous l'avons vu, dans les objectifs de l'Université. Ce qui m'intéresse ici c'est de chercher à créer une image du lien entre l'univers clos, invisible de la recherche, et l'espace ouvert, visible du social. Conjuguer l'abstrait et le concret, la pensée et l'image.

Dans un premier temps, mon travail consiste à trouver des contacts, à réunir des chercheuses de l'Université de Caen-Normandie dans le but de créer un groupe de participantes qui acceptent de sortir du cadre de leur emploi du temps chargé, pour être *photographiées*. Dans la continuité de cette résidence, je suis invité à Rennes pour effectuer un travail similaire mais dans un temps plus court avec des femmes chercheuses en sciences humaines.

SE FAIRE UNE IMAGE

Des « entretiens photographiques » inspirés du photographe Nadar

Pour commencer, je propose aux participantes de les rencontrer individuellement afin de réaliser un entretien et d'écouter leur parcours. J'écoute attentivement la parole retraçant leur parcours de chercheuse. Je les questionne sur le sens d'« être vue » ou « reconnue » pour elles. Même si toutes les chercheuses rencontrées ne se sentent pas concernées par l'inégalité au travail, pour la majorité, la question de la visibilité des femmes scientifiques est importante car elle influe sur l'orientation des étudiantes et des futures chercheuses.

Dans un deuxième temps, nous évoquons ensemble le contenu de *leur* photographie : le lieu, le geste, l'attitude. Je les interroge : comment souhaitez-vous être photographiée ? Comme *imaginez-vous* votre image ?

Pour réaliser une photographie des chercheuses *à leur image*, selon les éléments qu'elles souhaitent mettre en lumière, je m'inspire des « *entretiens photographiques* » du photographe Félix - Tournachon dit Nadar. En 1839, à l'occasion de la publication d'un ouvrage scientifique, année de la création de la photographie, Nadar réalise une série d'« *entretiens photographiques* » du scientifique Michel-Eugène Chevreton³¹⁹. Il s'agit d'un reportage photographique en noir et blanc montrant le scientifique Michel-Eugène Chevreton en action, dans différentes expressions. Sur les photographies, le sujet est assis à sa table de travail sur laquelle figurent un grand livre ouvert et des outils de travail en lien avec son métier de chimiste. La neutralité de l'arrière-plan permet d'attirer l'attention sur le sujet au centre de l'image. La construction d'une série de portraits d'une même personne permet de ne pas figer la personne dans une seule représentation. « Toute série de portraits d'un même personnage se présente comme la représentation d'une pure succession d'apparences où se marque le travail du temps » écrit Daniel Arrasse³²⁰.

Auprès de Ilhame, Laryssa, Marie, Sara, Erica, Hoa, Rosine, Elodie, Valentine, Joséphine, Victoria, Sophie, je récolte des mots et des phrases qui me servent à me *faire une image* du métier de chercheuse :

Photographier la recherche c'est important parce que ce n'est pas facile d'exister. Aujourd'hui, on est ans la survie.

La recherche, ça ne se termine pas.

On se base sur ce font les autres et on continue.

On doit toujours prouver qu'on est à sa place.

L'enseignement m'apporte la reconnaissance des étudiants.

³¹⁹ Michel-Eugène Chevreton, « De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés » Chevreton est le scientifique des couleurs. Ses études vont beaucoup intéressé les chercheurs comme les artistes.

³²⁰ Daniel Arrasse, *Décor italiens de la Renaissance*, Editions Hazan, Paris, 2009, p 84

Je ne trouve pas cette reconnaissance ailleurs, ni dans l'Université, ni dans l'entreprise.

D'une façon générale, les femmes n'ont pas assez confiance en elles.

Il y a une part de rêve dans la science. On ne résout pas tout sur un papier.

Et si c'était vrai ?

Au départ je visualise l'objet de manière conceptuelle, puis je cherche, je lis. Au fur et à mesure j'acquiers une connaissance et l'objet devient présence.

« Prises » de vues en laboratoire

Élodie, *épidémiologiste*, et Joséphine, *statisticienne*, travaillent ensemble dans le même laboratoire sur le campus 5 de l'Université qui se situe à proximité de l'hôpital. Pendant l'entretien, les deux femmes m'expliquent qu'elles travaillent toutes les deux sur les « vrais » gens pour « essayer de comprendre et d'extraire des informations sur la population pour améliorer la santé publique ». Lorsque nous évoquons la question de leur image photographique, elles expriment leur souhait de « casser cette image du chercheur déconnecté » et « détacher leur image de celle du soin » car « elles ne travaillent pas *sur* les malades ».

L'espace du travail est composé de deux bureaux réunis face à face et ouverts sur un espace d'attente, situé au fond d'un couloir. Le lieu ne m'inspire pas pour la création d'une photographie. Il m'est difficile de créer un désir de voir ou de photographier à partir de cette réalité. Je demande alors à Elodie et Joséphine si elles connaissent un autre lieu « décalé », dans lequel elles vont

parfois, à proximité. Après un court repérage, nous choisissons de faire les photographies dehors, en haut des marches d'un long escalier latéral situé face à l'hôpital de Caen.

L'ouverture sur le paysage et la profondeur de champ, rendent l'environnement présent : le béton des bâtiments, la couleur gris clair, et la lumière hivernale créent un ensemble doux. Élodie puis Joséphine se placent à distance, chacune dans un espace, et nous commençons là les prises de vues. Les photographiées révèlent un état intérieur, une image intime de ces femmes photographiées qui contraste dans le milieu impersonnel, froid et austère de l'hôpital comme de l'université.

Une exposition dans l'espace public

Le travail effectué aboutit à une série de dix-neuf photographies couleurs réunies sous le titre : « Équations ». Les images ne révèlent pas, comme chez Nadar, une série de portraits de chaque personnage mais une photographie collective, un ensemble visuel, composée d'images de figures féminines chercheuses. Le lien entre les images est créé par le graphisme des objets de l'espace visuel quotidien - un espace auquel les sujets ne prêtent guère d'attention car leur esprit est concentré sur leur « sujet » de recherche. Il s'agit des objets de l'ordinaire tels que rideaux, tubes, rampe d'escalier, inscriptions au sol, machines ou outils de travail révélés par les signes plastiques : lumière, couleurs, espace, cadrage, composition.

La présentation de l'exposition *Équations* sur le campus 1 de l'Universitaire Caen-Normandie a montré les limites d'un tel projet au sein de l'Université. Au moment de la restitution en juin 2022, le vernissage a été « placé » entre deux évènements, et aucune manifestation n'a été organisée pour laisser la parole, comme prévu, aux femmes scientifiques. Par ailleurs, nous avons dû insister pour que l'une d'entre elles, professeure émérite, prenne la parole lors du vernissage en extérieur. L'image d'une professeure « âgée » pouvait-elle renvoyer une image positive du métier de chercheuse aujourd'hui ? Alors que

le projet a été soigneusement conçu en dialogue avec les personnes en charge de la culture comme de la politique d'égalité à l'Université, il m'a semblé qu'au final, le manque de compréhension sur ce que signifie une « photographie compréhensive », c'est-à-dire un art qui place le sujet au centre - a « empêché » un véritable aboutissement au sens d'un partage avec l'ensemble de la communauté scientifique, de ce projet créatif et collectif.

Mettre en lumière le travail des chercheuses

La mise en lumière des métiers de femmes scientifiques se fait à partir de la lumière existante et disponible. Je n'ai pas cherché à transformer ces conditions ni à créer un effet artificiel. Sur la photographie « *Erica Cordero Oyonarte* », en première année de doctorat dans le cadre d'un projet européen ITN-MSCA intitulé « Electron Nanocrystallography, Electromicroscopie, Laboratoire CRISMAT³²¹ », l'unique source de lumière provient de l'écran d'ordinateur qui produit une lumière L.E.D. bleue et donne à la scène un effet énigmatique. Sur la photographie « *Sophie Schüpp-Philips, enseignante-chercheuse en informatique et traitement d'image, Co-responsable du L2 informatique³²²* » ou d'une fenêtre de bureau située face au sujet comme sur la photographie « *Brigitte Vallée, Directrice de Recherche émérite au CNRS, Laboratoire GREYC³²³* ». Dans ces deux situations, il s'agit d'un éclairage naturel provenant de l'extérieur qui produit un « blanc froid », avec une légère dominante bleue, qui se situe probablement autour de cinq mille kilomètres sur l'échelle de mesure des températures de couleur.³²⁴ En photo numérique, l'équilibre des couleurs s'obtient grâce à la balance des blancs calculée directement par le capteur de l'appareil photo. Ce réglage est essentiel car il permet de corriger une dominante de couleur (bleu, jaune, vert ou rouge)

³²¹ Gay Olivia, «Erica Cordero Oyonarte, en première année de doctorat dans le cadre d'un projet européen ITN-MSCA intitulé "Electron Nanocrystallography". (naned.eu). Electromicroscopie, Laboratoire CRISMAT », photographie au format 60x80 cm, extraite de la série *EQUATIONS*, 2021-2022, Université de Caen-Normandie.

³²² Gay Olivia, « Sophie Schüpp-Philips, enseignante-chercheuse en informatique et traitement d'image, Co-responsable du L2 informatique », photographie au format 60x80 cm, extraite de la série *EQUATIONS*, 2021-2022, Université de Caen-Normandie.

³²³ Gay Olivia, « Brigitte Vallée, Directrice de Recherche émérite au CNRS, Laboratoire GREYC », photographie au format 60x80 cm, extraite de la série *EQUATIONS*, 2021-2022, Université de Caen-Normandie.

³²⁴ l'unité de mesure de la température de couleur est le kelvin.

produite par un éclairage artificiel ou naturel, et de retrouver des couleurs « vraies », c'est-à-dire les couleurs que nous observons sous la lumière blanche de midi, soit une lumière qui produit une température de couleur à 5000 k.

Au moment de la prise de vue, chaque femme s'est *posée* face à la photographe et son appareil. Sophie et Brigitte ont choisi de se montrer face à l'objectif. En photographiant ces femmes dans leurs espaces de vie ou de travail ordinaire, j'ai pris soin de cadrer l'espace et de composer une image individuelle en résonance avec le collectif afin qu'une fois réunies le regard puisse circuler d'une image à l'autre. En portant une attention particulière aux lignes et points de fuite formés par les éléments du décor, ces compositions photographiques révèlent les sujets dans leur « bulle » de recherche. Ces bulles sont les territoires, à la fois intimes et collectifs, du monde de la recherche.

Je l'ai compris au cours de ce projet, le métier de chercheurs.euses tout comme l'esprit scientifique, induit la nécessité d'une pensée créatrice. C'est la raison pour laquelle ces femmes ont accepté de *participer au projet photographique* : car la créativité sous-tend l'ouverture d'esprit et le désir de dépasser ses propres limites, d'aller voir au-delà du visible. Mais c'est lors de ma résidence sur le domaine des Treilles, dans la toute dernière partie de cette recherche-crédation, au contact de la lumière méditerranéenne, que ce travail trouve son aboutissement et que pointe enfin l'idée d'une forme finale pour cette thèse : l'édition d'un livre photographique.

SORTIR DU CADRE

Le cadre « héritage particulier de la Renaissance italienne et de la représentation en perspective³²⁵ » est un élément spécifique de l'image car « c'est lui qui l'isole³²⁶ ». À l'opposé, le « hors-cadre » désigne un espace variable, sans frontière ni limites, qui induisent une ouverture. Le hors-cadre est le « plateau de tournage, la nature ou l'atelier du peintre, le lieu du reportage du photographe » explique Martine Joly dans son livre *L'image et les signes*.

Dans le contexte de cette recherche sur l'image des femmes chercheuses en sciences, le premier cadre regardé est l'Université, alors que dans cette partie, il s'étend à la nature, à l'extérieur. L'idée de photographier des scientifiques, artistes, dans un cadre naturel revient à envisager l'union de la nature et de la culture.

La Fondation des Treilles

La « Fondation des Treilles » est un espace *naturel et culturel* consacré à la recherche scientifique et artistique. Elle a été fondée par Anne Gruner Schlumberger³²⁷, une femme « visionnaire dans les domaines de l'art, de l'architecture, du paysage, de l'éducation, de la science et de l'aide à la création sous toutes ses formes³²⁸ ». Située sur le domaine des Treilles, dans un paysage provençal de trois cents hectares du Haut-Var, la fondation est pensée comme un lieu « propice à la créativité, à la réflexion et aux échanges³²⁹ » entre des artistes, écrivain.e.s, chercheurs.euses scientifiques qui viennent chaque année en séminaires ou en résidence. Le domaine des Treilles est un

³²⁵ Joly Martine, *L'image et les signes*, 2ème édition, Armand colin, 2016, p. 131.

³²⁶ Joly Martine, *ibid*, p.130.

³²⁷ Anne Gruner Schlumberger (1905-1993) est issue d'une famille d'industriels - son père Conrad Schlumberger est le fondateur de l'entreprise multinationale Schlumberger LTD - elle acquiert le domaine des Treilles en 1960 et décide de le transformer en un lieu de rencontre et d'échanges entre artistes et scientifiques.

³²⁸ Un mécénat artistique et scientifique exceptionnel Introduction à la collection d'Anne Gruner Schlumberger par Maryvonne De Saint-Pugent - ce texte est écrit en introduction du dossier « Les Treilles » conçu par Olivier Monoyez et placé dans chaque maison.

³²⁹ Sur le site de la Fondation des Treilles : <https://www.les-treilles.com/la-creation/le-prix-residence-pour-la-photographie/>

espace dédié à la recherche et au bien-être du corps et de l'esprit : trois piscines sont mises à disposition des pensionnaires, des repas sont servis midi et soirs par le chef de cuisine, l'entretien des maisons est assuré par le personnel des Treilles. Ainsi, tout est prévu pour que les artistes chercheurs.euses puissent se consacrer entièrement à leur ouvrage.

Depuis 2011, un « Prix de la Résidence photographique » est accordé chaque année à trois photographes sur présentation d'un projet en lien avec le thème de la Méditerranée. En 2023 je suis l'une des trois³³⁰ lauréat.e.s du « Prix de la Résidence photographique de la Fondation des Treilles ». Mon projet s'intitule au départ « Recherche » et porte sur « La lumière des Treilles ». La durée de mon séjour est fixée à deux mois. La rémunération mensuelle est de 2650 euros. Les pensionnaires photographes sont nourris et logés dans le bâtiment « La Bergerie » équipée du matériel informatique et d'impression numérique. Elle est située à quelques kilomètres de *Grande Maison* où ont lieu les repas du soir lors des séminaires, c'est-à-dire une semaine sur deux. Chaque photographe lauréat.e s'engage à laisser, à son départ à la fin de sa résidence, au minimum trois photographies à la fondation.

Le projet réalisé aux Treilles, en lien avec la Méditerranée, porte sur la lumière du soleil. Plus spécifiquement sur le lien produit par cette lumière sur les artistes, scientifiques, chercheurs.euses. Dans son livre « Soleil, Mythes, Histoire et Sociétés³³¹ », la philosophe Emma Carenini s'intéresse à la lumière du Soleil du point des représentations humaines et non du point de vue de la science physique.

Selon l'auteur Paul Valéry selon qui « la lumière tisse un lien entre les choses, entre le monde et nos pensées ». Selon Valéry, la pensée philosophique est née sur les bords de la Méditerranée car la lumière joue un rôle très important dans la façon de voir les choses. « Car la lumière permet de dessiner les choses, le contour des choses. Dans la nuit il n'y a pas de perspective, de

³³⁰ les deux autres lauréats sont Julie Bourges et Eric Bouvet.

³³¹ Emma Carenini, *Soleil, histoire, mythes et société*, Editions Le Pommier, 2022

géométrie pas de mesure possible. La lumière permet la naissance de la géométrie et du temps.³³² » Ainsi, dans l'idée d'une photographie comme « écriture de lumière » j'envisage de voir le Soleil comme « source de toute vie et toute énergie » auquel pourtant « nous pensons à peine³³³ ». Mais alors qu'il semble difficile de créer une forme à partir d'une pensée, la photographie peut-elle, grâce à la lumière, donner forme à un monde abstrait ? Au-delà de la recherche d'une *écriture de la lumière*, c'est aussi un temps pour me reconnecter au lien entre photographie et peinture. Face au contexte actuel et usages de la photographie aujourd'hui, en quoi un dialogue entre photographie et peinture a-t-il encore un sens, un intérêt ?

La présence d'une contrainte imposée par le jury m'oblige à travailler autrement, dans une nouvelle direction. En me contraignant à ne pas photographier le personnel employé des Treilles pour des « raisons internes », mon projet - qui consiste à photographier le lien entre lumière et science sous la forme de « *portraits-tableaux* » - devra impérativement être réalisé auprès des personnes extérieures au domaine, visiteurs.trices, pensionnaires.

Cette nouvelle contrainte m'interroge : en quoi un.e employé.e peut-il se voir privé de son droit à l'image ? Cette interdiction me ramène au projet réalisé en maison d'arrêt, auprès de femmes détenues qui ne peuvent, en raison du « droit à l'oubli » réaliser de portraits à visage découvert. Au final j'accepte cette contrainte car j'ai conscience qu'elle fait partie du travail photographique comme de la création, et qu'elle peut s'avérer une production intéressante pour l'artiste. En effet, la contrainte pousse le créateur.trice à dépasser ses habitudes comme ses limites pour ouvrir un nouvel espace.

Dorothea Lange, photographe disait qu'à chaque nouvelle étape de recherche qu'elle aimait à « se perdre à nouveau ». Aux Treilles, je souhaite me perdre mais aussi me sentir inspirée par la nature et la lumière du soleil. Le

³³² Dans l'émission radiophonique La conversation scientifique, *La lumière du soleil, une matière à réflexion*, Etienne Klein et Emma Carenini, le 23 avril 2022.

³³³ Carenini Emma, *Soleil. Mythes, histoires et société*, Le Pommier, Paris 2022.

projet se déroule *in situ*, ce qui signifie que, pour une fois, je n'ai pas besoin d'aller chercher en dehors. Les premiers jours sont consacrés à faire connaissance avec le domaine et avec le personnel et les pensionnaires. Se frayer un chemin, installer des rituels, s'ancrer dans ce paysage de 300 hectares. Je me familiarise avant tout avec l'équipe de la bibliothèque. Dans une ancienne encyclopédie trouvée à la bibliothèque Grande Maison que j'ouvre au hasard, je découvre ce paragraphe consacré à la photographie intitulé « Le rôle de la photographie » : « La photographie est un auxiliaire indispensable de la science ».

Projections-rencontres

Je propose plusieurs *projections-rencontres* du travail effectué et en cours aux équipes scientifiques présentes sur le site. Ces présentations sont un entraînement à la soutenance de la thèse d'une part, mais aussi une façon d'interroger l'intérêt que portent les scientifiques pour le travail artistique et photographique. À chaque rencontre, les commentaires me permettent d'ouvrir le débat et d'approfondir la réflexion. C'est en parlant en public du travail que je prends conscience de sa véritable valeur. « Il y a une source particulière d'inspiration, pour celui qui parle, dans un visage humain qui lui fait face. Un regard lui annonce qu'une pensée qu'il vient d'exprimer est à moitié comprise, ce qui lui fournit souvent la partie manquante³³⁴ ». Ce qui ressort de ces échanges avec des personnalités scientifiques de toutes nationalités, c'est l'importance de replacer la question de l'art - forme, espace, couleur - au cœur du travail. Cette *part manquante* se révèle lors de la quatrième et dernière intervention que je saisis l'importance d'introduire la question du pictural en amont de la présentation, comme point d'introduction.

C'est lors du deuxième séjour, en juillet, que je trouve la forme du projet. Avec les pensionnaires³³⁵ en résidence, la photographie devient tableau. Je ne cherche pas à rendre visible un *sujet* mais à révéler la présence d'une relation

³³⁴ Billeter, Jean-François *Un paradigme*, Editions Allia, 2012, p.64.

³³⁵ Carine Fernandez, écrivaine; Alexandra Roussopoulos, artiste; Callisto McCurty, cinéaste et Milena Jakvic, sociologue

entre nature et culture. Je me laisse guider par la lumière et les rencontres. Les cadrages sont larges et ouverts mais le ciel n'est plus véritablement visible. La profondeur de champ est réduite, les compositions évoquent le tableau de peinture et révèlent le lien d'interdépendance entre le sujet et le monde végétal, l'humain et le vivant.

Les personnages sont entourés par ce décor naturel et mis en lumière par le soleil. Photographie et pictural s'entrecroisent pour donner à voir une image *hybride, fluide*. Il n'est plus question de spécifier un genre ni un cadre. La photographie, tout comme le genre, entre dans un espace de fluidité des corps comme des images. La « photo numérique », bien qu'elle ait envahi tous les espaces, privés et publics, n'empêche pas la production d'œuvres d'art. Pour l'artiste David Hockney, « la photographie retourne à la peinture³³⁶ » pour qui « la beauté n'est pas dans les choses, mais dans le regard³³⁷ ».

Des tableaux-photographiques

Les photographies réalisées aux Treilles sont une évocation au mouvement pictural préraphaélite. Ce mouvement - je le redécouvre en menant des recherches sur place, au cœur d'une bibliothèque consacrée à l'art - a été fondé au XIX^{ème} siècle dans le contexte de la révolution industrielle et prône le retour d'un art « sincère », éloigné de l'académisme de cette époque. Il crée de véritables icônes telles que le célèbre tableau *Ophélie*, une peinture à l'huile réalisée en 1851-52 par le peintre britannique John Everett Millais. Ce tableau représente *Ophélie*, un personnage de fiction issu de la tragédie de Shakespeare, *Hamlet*³³⁸. La scène révèle la présence d'une figure féminine couchée dans une barque, mains tendues vers le ciel et bouche entrouverte. Malgré le thème - la mort ou le sommeil - l'impression qui se dégage du tableau est apaisante. C'est l'une des caractéristiques essentielles du mouvement préraphaélite qui n'utilise pas la violence ni la provocation dans le

³³⁶ L'histoire de la peinture selon David Hockney, Courrier International, 2001.

³³⁷ *David Hockney - Photographies 1968 - 1997*, Maison européenne de la photographie, Paris, 1999.

³³⁸ Le tableau est repris dans le film *Melancholia* de Lars Von Trier (2011).

tableau. L'apaisement vient de la beauté qui se dégage du corps comme de l'environnement végétal, coloré, vivant.

Ce travail sur les chercheuses est encore trop récent pour que je puisse voir tout son contenu. Écrire sur le travail me permet de comprendre ce qui se met en place et nécessite d'être regardé tout autant que les images. Comme l'a écrit Dominique Baqué à propos des photographies de l'exposition *Envisagées* présentées à la Galerie des Château d'Eau à Toulouse en 2017, puis à la Maison européenne de la photographie : « Voir prend du temps³³⁹ ».

³³⁹ Dominique Baqué, *Résistantes*, dans le catalogue de l'exposition Olivia Gay, « Envisagées », (5 mai au 25 juin 2017) Galerie Municipales du Château d'Eau, Toulouse, 2017

CONCLUSION

Cela fait presque trente ans que je cherche à *voir* les modes de vie de mes contemporain.e.s au moyen du médium photographique. Cependant, les conditions du *voir* ne sont plus les mêmes aujourd'hui qu'au moment de mes débuts, dans les années 1990, époque de la photographie argentique. En effet, depuis le début des années 2000, avec la révolution numérique nous sommes entrés dans un monde où « ce qui est devenu principal c'est ce qui se passe là où nous ne sommes pas³⁴⁰ ». Pourtant, photographier c'est s'éveiller au monde, prendre conscience de la présence des choses, des êtres, de notre environnement. Dans son livre *Sur l'origine de l'activité artistique*³⁴¹, Konrad Fiedler, théoricien allemand du XIX^{ème} siècle, interroge les limites de la représentation visuelle :

Si pour les autres l'artiste semble réaliser son activité dans une sorte de rêve, pour lui, cette activité est un véritable éveil. La clarté de la conscience qu'il atteint sur la voie qu'empruntent les autres hommes ne peut pas lui suffire. Car il se voit alors entouré d'une obscurité qui échappe aux autres³⁴².

Pour ma part, j'atteins cet *état d'éveil* lorsque je cherche à voir et enregistrer la lumière à travers le capteur de mon appareil photographique. Cette connexion me donne le sentiment d'exister - au sens étymologique du mot *ex-sister, sortir de soi*. « Sortir de soi » tout en s'élevant intérieurement n'est pas un « bien commun » écrit Konrad Fiedler. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité réfléchir et partager mes recherches dans le but de les rendre davantage *compréhensibles*, autrement dit d'affronter leur visibilité sous un nouvel angle ou dans une nouvelle perspective :

³⁴⁰ Pierre-Damien Huyghe, *La tentation du service*, B42, Paris, 2002.

³⁴¹ Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Editions Rue d'Ulm-Æsthetica, 2017.

³⁴² *ibid.*, p. 87.

L'aptitude à s'élever par une activité qui procède toujours vers des états plus clairs de la conscience du visible est liée à une disposition naturelle : ce n'est pas un bien commun mais un privilège accordé à quelques-uns³⁴³.

Ainsi, chaque territoire observé - le Grand Est, le soin, la science - ouvre un espace de réflexion autour des possibilités et des limites d'une photographie compréhensive. Autrement dit, pour comprendre, je dois impérativement *aller voir, regarder* en détail. Depuis mes débuts, le sujet des « femmes au travail » est au cœur de ma recherche.

Jusque-là j'ai essentiellement photographié des figures féminines *conditionnées* par leur milieu : prison, usine, monastère, camps de réfugiés. Pour autant, je ne suis pas dupe de ma condition de femme blanche occidentale libre et de condition aisée au regard du statut de ces femmes. Les approcher, échanger avec elles, les regarder et être regardée en retour, les entraîner dans un projet en commun, au gré des ateliers et de projets ponctuels, partager ne serait-ce qu'un temps leur quotidien, leurs heures de permanence, construire des liens dans le temps, se donner du temps : tout cela constitue autant d'étapes cruciales qui sous-tendent et qui fondent une démarche compréhensive. À terme, mon souhait est de réunir dans un ouvrage ces images disparates, de mettre en évidence les liens qui existent entre ces mondes clos et isolés, d'instaurer des dialogues à partir des liens que j'ai noués à chaque fois.

Créer un lien avec des personnes en situation de vulnérabilité ou de soumission, n'est-ce pas *facile* ? À chaque projet, j'interroge la nature de la relation qui se joue, ainsi que le point de vue développé. Je prends le temps nécessaire pour parler, échanger, écouter, avant de photographier. J'ai compris au gré de mes recherches, à quel point le regard féminin peut être, comme le regard masculin, dominant et condescendant. Le véritable territoire de la photographie compréhensive que je développe c'est le *lien*. La pratique de la

³⁴³ *ibid*, p.94.

photographie devient alors le fait de préparer le terrain, de créer les conditions propices pour instaurer ce lien et le montrer.

Le terme « lien » désigne, dans sa racine latine *ligamen*, « un corps physique dont la fonction est d'assembler deux éléments matériels antérieurement séparés, n'ayant pas de connexion, de contact effectif d'ordre naturel³⁴⁴ » et renvoie à l'idée du « lien social ». La photographie compréhensive se propose d'ouvrir un nouveau territoire de recherche encore trop peu exploré dans le champ de l'art contemporain aujourd'hui : celle du lien entre l'artiste et le sujet représenté. Dans un article intitulé, « Prendre soin de ceux qui sont représentés ? » Anna Maria Le Bris cite les travaux de deux artistes, Alfredo Jaar et Taryn Simon qui interrogent « la question du possible soin à apporter, à travers la représentation, à ceux qui sont victimes du pouvoir des images ». Dans la série *Les Innocents*, série de photographies couleurs réalisée en 2002, Taryn Simon révèle les visages de personnes condamnées puis jugées innocentes, des victimes qu'elle photographie sur les lieux de l'accusation. L'œuvre d'Alfredo Jaar, par la pratique de la collecte, révèle les manquements des médias qui trop souvent imposent une image sensationnelle de l'évènement, sans considération pour les sujets représentés. Ainsi, selon Anna Maria Le Bris, « ces artistes tentent d'apporter une plus juste attention, une nouvelle visibilité aux victimes d'évènements violents ou de violences par l'image, sans qu'aucune forme de contrainte ne se mette en place.³⁴⁵ » Mais ces pratiques n'entrent pas, pour autant, dans le champ d'une photographie compréhensive car elles interrogent avant tout le point de vue du monde social et médiatique au sujet et non pas celui du photographe, de l'artiste visuel.

Pour autant, la photographie compréhensive ne se situe pas dans le champ de la sociologie ni d'une photographie sociale. Car la « photographie sociale » désigne avant tout une photographie d'investigation et de communication sur des questions sociales, dont les précurseurs se nomment Lewis Hine ou

³⁴⁴ Pierre Bouvier, *Le lien social*, Folio Essais, Editions Gallimard, 2005, p. 23

³⁴⁵ Anna-Maria Le Bris, « Du soin des images à l'autonomie du regard », *Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui* #06 [en ligne], mis en ligne le 18 avril 2019.

Dorothea Lange, dont nous avons parlé dans l'introduction. La photographie compréhensive s'étend au-delà d'un questionnement social ou politique, dans un va-et-vient entre la création de *tableaux photographiques* - des images photographiques saisies sur le vif ou mises en scène - et le tissage de liens.

Ainsi, les *tableaux-photographiques* produits dans le cadre d'une photographie compréhensive ne sont ni informatifs, ni descriptifs. Ils évacuent la question du document tout en maintenant le lien avec le *réel*, par le soin de la relation entre sujet photographié et sujet photographiant. Ce que la compréhension vise en photographie est l'expérience commune, le plaisir de *regarder et de voir ensemble* - « non pas de *voir* tel ou tel objet connu mais de *regarder*, c'est-à-dire de s'ouvrir à la réalité tout entière » comme l'écrit Raphaël Billeter. La gageure du lien accompli c'est de parvenir à regarder ensemble avec les personnes photographiées, à engager un rapport intime et commun au visible.

Ainsi, la relation *avec* le sujet photographié est donc le véritable acteur de la photographie compréhensive. À la définition de la photographie documentaire, l'artiste Alan Sekula propose que tout sujet photographié puisse être « considéré comme de l'art lorsqu'il transcende sa référence au monde, lorsque l'œuvre peut être regardée, d'abord et, avant tout, comme un acte d'expression personnel de la part de l'artiste³⁴⁶ ». J'ajoute qu'une photographie peut être considérée comme *compréhensive* lorsqu'elle place, au cœur de sa recherche, la relation avec le *sujet photographié*. La photographie compréhensive se situe au croisement des territoires du réel et de l'art, dans l'acte même, non pas de reproduire le visible, mais de rendre visible, selon le célèbre mot de Paul Klee³⁴⁷.

Paradoxalement, les recherches menées dans le cadre de ce doctorat m'ont ouvert un espace de compréhension non intellectuel. Alors que je voulais à tout

³⁴⁶ Alan Sekula, « Défaire le modernisme », *Ecrits sur la photographie, 1974-1986*, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 2013, p. 150.

³⁴⁷ Paul Klee, « Le crédo du créateur » (1920) in Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2018, p. 34.

prix expliquer et comprendre, trouver du sens, il m'est apparu évident que, dans le domaine de l'image, tout ne peut s'expliquer car les images demeurent une énigme. L'image n'est donc jamais la preuve d'un résultat mais le signe d'un geste. Ici, j'ai cherché à regarder sous la surface des images pour voir ce qu'elles révèlent.

Comme l'écrit Gustave Flaubert dans une lettre adressée à un ami : « Pour qu'une chose existe, il faut la regarder longtemps ». C'est plus particulièrement lors de la dernière partie de cette recherche création, à la Fondation des treilles, que j'ai véritablement pris conscience de cela. Car le projet mené aux Treilles, axé sur la *lumière du soleil comme origine de la pensée et de la créativité* a permis de révéler le sens de cette recherche.

Alors que le travail artistique s'élabore le plus souvent dans la solitude, j'ai pris conscience de la richesse de partager sa recherche comme ses idées. C'est en faisant et en parlant *avec* les autres - les équipes de recherche, les sujets, les étudiant.e.s.- que la vraie recherche s'élabore. Tous les *projets* réalisés au cours de cette thèse et les échanges menés avec des personnes rencontrées durant ces trois années - la mission photographique Grand Est, la résidence à l'Université Caen-Normandie, la résidence territoriale à Labastide-Rouairoux dans le Tarn, la résidence jumelage au lycée agricole et agroalimentaire d'Yvetôt, la Grande Commande du Ministère de la Culture et le Prix de la résidence photographique aux Treilles - ont participé à la création et à l'élaboration du concept de photographie compréhensive.

Le prolongement naturel du présent document théorique se retrouve ainsi dans le journal de bord qui relate mon expérience des nombreux liens noués au fil des trois dernières années, ainsi que de l'édition d'artiste qui ouvre sur l'œuvre photographique inédite réalisée dans le cadre du doctorat Radian.

ÉPILOGUE

REVENIR AU NOIR



« Grace, chemise de nuit et torchon rouge, Maison d'arrêt de Caen 2016 »

Après l'exposition à la lumière du soleil, retour à l'obscurité. Car c'est là, dans l'obscurité et l'austérité d'une salle d'activité qu'est née l'idée d'une photographie compréhensive. Il m'a donc semblé important de terminer par ce regard posé sur l'une de ces photographies intitulée : « Grace, chemise de nuit et torchon rouge. Maison d'arrêt de Caen 2016 » extraite de la série *Quartiers femmes*, 2016.

Approche

Cette photographie³⁴⁸ a été réalisée dans le cadre de *L'atelier de soi*. Cet atelier artistique, comme nous l'avons vu dans l'introduction, s'est déroulé deux fois par an, entre 2013 et 2018, dans les maisons d'arrêt de Caen et de Rouen. Destiné à transmettre la pratique de la photographie, l'atelier est pensé comme une échappée au cœur de l'espace carcéral. Aussi, l'administration pénitentiaire nous impose une contrainte formelle : l'interdiction de montrer les visages des personnes détenues en raison du « droit à l'oubli³⁴⁹ » et oblige « toute personne condamnée (...) à exercer au moins l'une des activités qui lui sont proposées par le chef d'établissement et le directeur du service pénitentiaire d'insertion et de probation ».

Le choix des tenues et des objets - chemise de nuit, torchon - symboles de la maison, d'une intimité, a été décidé au cours de l'atelier avec deux autres participantes. Les objets choisis font partie d'un « kit d'arrivée » distribué par l'administration pénitentiaire le jour de l'arrivée des personnes détenues.³⁵⁰ Pour ces femmes, l'incarcération signifie avant tout la perte de leur féminité. Grace, Johanna et Lili, manifestent ici une forme de réappropriation de leur image. Elles cherchent à montrer qu'en dépit des lois et de leur statut de

³⁴⁸ Olivia Gay, « Grace, chemise de nuit et torchon rouge. Maison d'arrêt de Caen 2016 » Photographie couleur au format 60cm x 80 cm, extraite de la série *QUARTIERS FEMMES*.

³⁴⁹ Le « droit à l'oubli » est un concept qui n'est pas fondé juridiquement mais peut être utilisé pour sensibiliser les détenu(e)s et les photographes à la nécessité de prendre en compte le futur quand les personnes auront purgé leur peine et recouvré leur liberté.

Ce kit inclut également le « livret d'accueil Arrivante Quartier Femmes » qui contient le règlement intérieur de la maison d'arrêt et rappelle les conditions de détention ainsi que le droit des personnes. ³⁵⁰

« statuette » contrôlée par le système pénal, elles existent et demeurent vivantes.

Le sens de cette nouvelle mission m'interroge : comment transmettre, dans un espace fermé, obscure, un lieu de privation de liberté, la pratique photographique, c'est-à-dire l'enregistrement de la lumière ? Comment chercher, dans l'obscurité de la maison d'arrêt, la révélation d'une certaine beauté ? Ce qui m'attire dans cette recherche c'est le sens même des images : les images numériques n'ont pas de territoire, elles sont libres de circuler, de s'échanger, de passer par-delà les frontières et les murs, quand bien même il s'agit d'une prison.

Description

Nous voyons une photographie verticale en couleur représentant un sujet - une figure féminine noire - se tenant debout devant un fond noir. Le fond noir renforce le sentiment d'isolement du sujet et révèle la couleur. Le sujet est vêtu d'une chemise de nuit à manches courtes avec des petits motifs de fleur. Son bras gauche est relevé et tient dans sa main un torchon à carreaux rouges devant son visage. La légende indique que nous sommes en prison mais rien dans l'image ne le signale. Il ne s'agit pas de montrer l'espace de la prison mais de regarder la personne : *Grace*. Sa posture présente un léger déhanchement qui révèle un ventre légèrement arrondi. Le bras droit retombe sur son flanc droit. Les petits motifs bleu et blanc de la robe contrastent avec le rouge du torchon, objet du quotidien, symbole du travail domestique des femmes, ou d'esclavage ? Le torchon placé devant le visage de cette femme induit un questionnement. Que voyons-nous réellement ? Ou, plutôt, que cherchons-nous à voir derrière le torchon rouge ? Le fait de cacher le visage, un élément du corps, de le rendre invisible, attire le regard.

Le cadrage en plan moyen est resserré sur le sujet. Le point de vue frontal et la composition pyramidale renforcent la présence du sujet. Le fond noir symbolise l'obscurité et l'impossibilité de représenter le milieu carcéral. Mais la lumière du soleil entre malgré tout dans l'espace fermé et partagé, tout

comme les images poursuivent leur cheminement de l'extérieur vers l'intérieur et vice versa. En revenant vers l'intérieur, vers le noir, c'est de nouveau une révélation de l'intime.

La composition pyramidale donne une verticalité à l'image, que le retombé du tissu vient rompre. La lumière est semi-directionnelle. La principale source de lumière vient du côté droit. C'est une lumière relativement douce qui semble provenir de la lumière du jour. La principale source de lumière émane du côté droit de l'image. Elle agit d'abord sur les corps vivants de ces femmes (et met en avant le léger arrondi du ventre de Grace). Privée de leur « droit à l'image », chacune d'elles invente une forme et devient sculpture. Éclairés par une lumière naturelle venant de l'extérieur, ces portraits de femmes évoquent des représentations d'« idoles » ou de « dames » de l'art pariétal, retrouvées dans les mondes souterrains. Ici le monde souterrain, obscur, est représenté par le nord du fond.

Droit à l'image

Grace fabrique avec son corps une sculpture vivante. Malgré l'absence de visibilité de son visage, elle semble reprendre, par son geste, sa liberté, et retrouver ainsi son « droit à l'image ». En effectuant ce geste, Grace transforme sa réalité de détenue privée de liberté et devient un sujet pleinement acteur. La notion de droit implique le lien au politique car toute image, et bien que la photographique compréhensive ne se situe pas une volonté de dénoncer, est politique. Comme l'écrit Dominique Baqué, ici, la photographie donne « droit de cité³⁵¹ » à ces femmes privées de liberté. Ainsi, la photographie interroge : l'image peut-elle nous libérer de la souffrance de l'invisibilité ?

Dans l'étroitesse et l'austérité de la prison, nous avons recréé un espace en dehors de la réalité du temps. Les participantes l'expriment : « c'est comme si on s'échappait ». Au final, une restitution est organisée in situ, dans la courserie du *quartier femmes* - un vernissage, des lectures et prises de parole - à laquelle

³⁵¹ Dominique Baqué, *Olivia Gay, Droit de regard, droit de cité*, La Revue, Numéro 2, Printemps-été 2018, Maison européenne de la photographie, Paris, 2018.

des personnes civiles de l'extérieur peuvent assister (après accord de l'administration pénitentiaire). Au fil des séances, les corps se transforment, la parole se libère. Certaines d'entre elles se confient : « Le corps change en prison, peut-être parce qu'il n'y a pas de miroir ou bien plus personne pour le regarder ». L'atelier devient un point où ces femmes se rencontrent et s'unissent pour *faire et voir ensemble*.

Correspondance

La photographie comme l'écriture sont des outils de correspondance et de communication entre soi et le monde. Elles permettent de fabriquer du lien, de créer des relations. L'esprit de la photographie compréhensive, nous l'avons l'idée de relation. Je propose aux participantes de mettre en place une correspondance écrite et postale avec des moniales cloîtrées du Monastère de Beaufort³⁵² à Plerguer, Bretagne, que je connais bien. Cette proposition est accueillie avec intérêt et curiosité. Ensemble, elles écrivent le récit de leur quotidien en maison d'arrêt, puis dressent une liste de questions qu'elles souhaitent poser aux Soeurs. En retour les Soeurs leur adressent un courrier en expliquant ce qui signifie pour elles « *vivre cacher* ». Dans leur vie collective, où « la personne n'existe plus », le mot « isolement » est remplacé par « solitude » en référence à leur choix de vivre en dehors du monde et sous le regard de Dieu. Dans leur lettre, les Soeurs s'adressent aux détenues avec simplicité, en répondant à toutes les questions posées par les détenues. Au moment de la restitution de l'atelier, cette lettre sera lue publiquement aux personnes présentes comme signe d'ouverture avec le monde extérieur, et recherche sur le sens du mot « isolement ».

Une évocation de l'art pariétal

Ces photographies de ces figures de détenues m'évoquent les représentations féminines de l'art pariétal. Les statuettes féminines, retrouvées dans les mondes souterrains, ont pour la plupart les pieds coupés, le visage abîmé. Ce sont les premières représentations de femmes. Leurs formes sont

³⁵² Monastère Notre-Dame de Beaufort à Plerguer, Île et Vilaine.
<https://www.monastere-beaufort.com/accueil.php>

généreuses et opulentes. Selon les chercheurs, la fonction de ces statuettes s'inscrivait dans des pratiques rituelles ou magiques plus que dans la recherche d'une image réaliste ou d'un portrait. Elles n'avaient pas vocation à servir la réalité mais plutôt à symboliser la vie des femmes et la transformation des corps comme signe du temps qui s'écoule³⁵³.

Chercher à voir la lumière

Lors de ces ateliers photographiques, les femmes se sont entraînées à chercher à voir la lumière présente, existantes, à faire attention à sa trajectoire quotidienne sur les murs de la prison depuis la cour et parfois depuis l'éclairage intérieur. L'une des femmes détenue participante³⁵⁴ m'a un jour confié que le regard qu'elle portait sur son environnement avait changé après cet entraînement car il lui avait permis de se concentrer sur autre chose que la laideur. En cherchant à voir la lumière, elle a pu regarder autrement sa vie. Car, nous l'avons vu, avec la lumière naissent les idées, les couleurs, la vie, l'espoir et les images. Car bien qu'elles se forment dans l'obscurité, les images ont besoin du contact de la lumière pour être vues.

Quelques jours avant le dépôt de cette thèse sur la plate-forme Sygal je reçois une proposition de la part du Centre pénitentiaire de Caen me proposant, à l'occasion d'un cycle sur la science en prison, d'exposer la série « EQUATIONS » au centre de détention et peut-être, d'organiser des *ateliers-conférences* sur le thème de la recherche. Une nouvelle mission qui prend, à la suite de cette thèse, tout son sens.

³⁵³ cf. Claudine COHEN, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, Belin- Herscher, 2003

³⁵⁴ Après une séance de prise de vue, une détenue me confie que pour la première depuis son incarcération elle avait remarqué à un moment de la journée les traces de la lumière réfléchissante sur les murs et qu'elle s'était surprise à trouver ce moment « beau » oubliant même le contexte de la prison.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Adams Robert, *Beauty in photography, Essays in defence of traditional values*, Aperture, 1996.
- Aëgerter Laurence, *Ici mieux qu'en face*, monographie sous la direction de Fannie Escoulen, Actes Sud, 2020.
- Agee James, Evans Walker, *Louons maintenant les grands hommes*, Terre Humaine Poche, 1972.
- Arasse Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Editions Hazan, Paris, 2009.
- Augendre Marie, Llored Jean-Pierre, et Nussaume Yann, *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque* », Hermann, 2018.
- Azoulay Ariella, *Aim Deüelle Lüschi and Horizontal Photography*, Leuven University Press, 2014.
- Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948), Paris, José Corti, 1992.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions Le Cerf, Paris, 1976.
- Bazin Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Créaphis Edition, Paris, 2017.
- Becker Howard, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Editions Metaillié, 1985.
- Berger John, *Comprendre la photographie*, Editions Héros-Limite, 2017.
- Billeter Jean-François, *Un paradigme*, Editions Allia, 2012.
- Blanchet, Alain, Ghiglione Rodolphe, Massonnat Jean, Trogon Alain, *Les techniques d'enquête en sciences sociales: observer, interviewer, questionner*. Editions Dunod, Paris, 2013.
- Bouvier Pierre, *Le lien social*, Folio Essais, Editions Gallimard, 2005.
- Brey Iris, *Le regard féminin*, Editions Points, 2020.
- Capa Cornell (dir), *Concerned photographers*, Volume 2, Thames and Hudson, London, 1972.
- Carenni Emma, *Soleil, histoire, mythes et société*, Editions Le Pommier, 2022.
- Challe Daniel, *August Sander, Un photographe d'Allemagne*, Créaphis Edition, 2022.
- Class Arnaud, *L'intuition photographique, Notes 2026-2020*, Filigranes Editions 2021.

Collière Marie-Françoise, *Soigner...Le premier art de la vie*. Interéditions Masson, Paris, 2001.

Delahaye Luc, *Delahaye Luc 2006-2010*, Editions Steidel, 2011.

Delaume Chloé (dir), *Sororité*, Edition Points Documents, Points Féministe, 2021.

De Font-Réaux Dominique, *Photographie et peinture, les enjeux d'une rencontre*, Flammarion, 2020.

Evans Walker, *Le secret de la photographie, Entretien avec Leslie Katz*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2017.

Ferrer-Gleize Nina, *L'agriculture comme écriture*, Editions GwinZegal, 2023.

Foucault Michel, *La philosophie analytique de la politique, 1978, dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

Fiedler Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Editions Rue d'Ulm-Æsthetica, Paris, 2003.

Freund Gisèle, *Photographie et société*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

Frizot Michel, *Toute photographie fait énigme*, Hazan, Paris, 2014
Nouvelle histoire de la photographie, Edition Larousse, Paris, 2001.

Gilligan Carole, *Une voix différente, Pour une éthique du Care*, Champs Essais, Editions Flammarion, 2008.

Guérin Michel, *Philosophie du geste, Essai philosophique*, Actes Sud, 2011.

Hall Edward T. , *La dimension cachée*, Editions du Seuil, Paris, 1971

Hanrot Juliette, *La Madone de Bentalha, Histoire d'une photographie*, Editions Armand Colin, Paris, 2012.

Hawkins Paula, *Celle qui brûle*, Editions Sonatine, Paris, 2022.

Heinich Nathalie, *La Gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991.

Hine Lewis, *Women at work, 153 photographs of Lewis Hine*, Edited by J.L.Doherty 1981.

Hockney David, Gayford Martin, *Une histoire des images, De la grotte à l'écran d'ordinateur*, Solar Editions, Paris, 2017.

Huyghe Pierre-Damien, « *Numérique, la tentation du service* », Editions B42, Paris 2022.

Joly Martine, *L'image et les signes*, 2ème édition, Armand colin, 2016.

Kandinsky *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Editions Denoël 1989

Kaminski Dan, *Crimelight, épreuve*, Dikkop Edition, Belgique, 2023.

Kuty, Olgierd (dir), *Les valeurs dans la sociologie de Montesquieu et de Max Weber*, OK Éditeur, 2020.

Laderman Ukeles Mierle, *Maintenance art*, Queens Museums, and DelMonico Books, New-York, 2016.

Larrayadiou Eric, *Jours incertains*, Editions Le Point du Jour, Cherbourg, 1997.

Laugier Sandra, Molinier Pascale, Paperman Patricia, *Qu'est-ce que le care ? : Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Editions Payot, Paris, 2009.

Lebart Luce, Robert Marie (Dirs), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Editions Textuel, 2021.

Le Cop Pierre et Laroche Pierre-Eric, *Vermeer ou l'action de voir*, Editions Ante Poste, Bruxelles, 2007.

Lefève Céline, Benarovo Lazare, Worms Frederic, *Les classiques du soin*, Presses Universitaires de France, 2015.

Lugon Olivier, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Editions Macula, 2017.

Mann Sally, *Hold Still*, 2015.

Mark Mary Ellen, *Falkland road, Prostitues of Bombay*, Steidl, 2005.

Meiselas Susan, *Médiations*, Editions Damiani, Italie, 2018.

Meaux Danièle, *Géo-Photographies, une approche renouvelée des territoires*, Editions , 2015.

Meltzer Milton, *Dorothea Lange, A photographer's life*, Farrar Straus Giroux Editions, New-York, 1978.

Mengual Zhong Estelle, *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*, Editions Actes Sud, 2021.

Miano Léonora, *L'Autre Langue des femmes*, Essai et documents, Grasset, 2021.

Morizot Jacques, *Qu'est-ce qu'une image? Chemins philosophiques*, VRIN, Paris, 2005.

Mulvey Laura, *Visuel Pleasure and Narrative Cinema*, Indiana University Press, 1989.

Musée d'art Moderne de la ville de Paris, *Une autre photographie par Jan Dibbets, La boîte de Pandore*, catalogue d'exposition Paris, 2016.

Rey Alain, *Dictionnaire Culturel en langue française*, Le Robert, 2005.

Rio Branco Miguel, *Oeuvres photographiques, 1968-1992*, Le Bal Tolouca Editions, Paris, 2020.

Robert Marie, Pohlmann Ulrich, Galifot Thomas, *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Editions Hazan, Paris, 2015.

Rogel Thierry, *Introduction impertinente à la sociologie compréhensive*, Editions Liris, Paris, 2004.

Rosler Martha, *Decoys and disruptions, Selected writings, 1975-2001*. Massachusetts, MIT Press in association with International Center of Photography, New York, 2004.

Rouillé André, *La photo-numérique, un art néo-libéral*, Editions L'Echappée, Paris, 2020.

La photographie, entre document et art contemporain, Editions Gallimard, 2005.

Roustang François, *Savoir attendre, Pour que la vie change*, Editions Odile Jacob, 2008.

Salomon Abigail, *Chair à canons, Photographie, discours, féminisme*, Editions Textuel, 2016.

Sekula Allan, *Ecrits sur la photographie*, Éditions École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 2013.

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Collection 10/18, Editions du Seuil, 1974.

Svetlana Alexievitch, *La guerre n'a pas un visage de femme*, traduit du russe par Galia Ackerman et Paul Lequesne, Editions J'ai Lu, Paris, 2005

Soulaiges François, *Esthétique de la représentation*, Editions Armand Colin, 2ème édition, 2017.

Sterckx Pierre, *Les mondes de Vermeer*, Lignes d'art, Editions PUF, 2009.

Tillion Germaine, *Fragments de vie*, Points Essais, 2015.

Tisseron Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Editions Flammarion, Paris, 1996.

Touidoire-Surlapierre Frédérique, *Colorado*, Edition de Minuit, Paris, 2015

Bill Viola, Grand Palais, Paris, 2014.

Wall Jeff, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001.

Wall Jeff, *Smaller pictures*, Textes de Jean-François Chevrier, Edition Xavier Barral, 2015.

Jeff Wall, Photographs 1978-2004, Tate Publishing, London, 2016.

Webb Alex, *Violet Isle : A duet of Photographs from Cuba*, Radius Books, 2009.

The Suffering of Light, Thames and Hudson, Londres, 2021.

Weber Max, *Economie et société*, tome 1, Les Catégories de la sociologie Poche, 2003.

Weber Max, *Le savant et le politique*, Edition 10x18, Paris 2002.

Weil Simone, *La condition ouvrière*, Éditions Gallimard, 1951.

Whyte William Foot, *Street corner society, la structure sociale d'un quartier italo-américain*, Editions La Découverte, Paris, 2007

Worms Frédéric, Mino Jean-Christophe, Dumont Martin, *Le soin en première ligne*, Editions PUF, 2021.

Zhong Mengual Estelle, *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*, Editions Actes Sud, 2021.

Articles

Antona Stéphanie, *Les représentations religieuses dans l'art vidéo : miroir d'une société en quête de sens*, <https://books.google.fr/books?id=rJYd0AEACAAJ>.

Arfara Katia, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective* 2007, p.45, <http://journals.openedition.org/perspective/3676> ; DOI.

Baqué Dominique, *Olivia Gay, Droit de regard, droit de cité*, La Revue, Numéro 2, Printemps-été 2018, Maison européenne de la photographie, Paris, 2018.

Beaugé Gilbert, *Photographie, anthropologie, histoire*, Beaugé Gilbert, Pelen Jean-Noël. Photographie, ethnographie, histoire. Présentation. In : *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n°2-4/1995. Photographie, ethnographie, histoire, sous la direction de Jean-Noël Pelen et Gilbert Beaugé . pp. 7-17

Baqué Dominique, *Résistantes*, dans le catalogue de l'exposition Olivia Gay, « Envisagées », (5 mai au 25 juin 2017) Galerie Municipales du Château d'Eau, Toulouse, 2017

Barrère Laetitia, "Dialogues sur la photographie documentaire", *Études photographiques* [Online], 31 | Printemps 2014.

Bonicco Céline, « Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive » , *Philonsorbonne* [Online], 1 | 2007. URL: <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/102>; DOI: <https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.102>.

Brecht Bertolt, « Le procès de *l'Opéra de Quat'sous*. Expérience sociologique », B. Brecht, *Sur le cinéma*, trad. Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 148-216, ici p. 171.

Bertrand Charles, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 33, no. 1, 2012, pp. 129-142. <https://doi.org/10.3917/sr.033.0129>.

Cameron Julia Margaret, « Annals of my glass home », 1874, dans Mrs. Cameron's Photographs, Londres, Camera Gallery, 1889.

Cardi François , « August Sander et le modèle visuel », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 18 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/3412> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nrt.3412>.

Chevrier Jean-François, *Jeu, drame, énigme*, Catalogue Jeff Wall, Paris : Ed. du Jeu de Paume, 1995. p.11-15 (eng), p.16-21(fr).

Delahaye Luc, « La photographie post-documentaire », *Art Press* N° 306 2004. 3.

Di Bello Patrizia, « Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde », *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Editions Hazan, Paris, 2015.

Didi-Huberman Georges, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 98, n°2. 1986. pp. 709-802

Dubois Christine « L'image abymée », *Images Re-vues Histoire, anthropologie et théorie de l'art 2 | 2006*, L'image abimée; URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/304>, p. 3.

Gallot Fanny, « L'agency : un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires », *Écrire l'histoire* [En ligne], 20-21 | 2021, mis en ligne le 01 septembre 2022, consulté le 20 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elh/2775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.2775>.

Gallego Cuesta Susanna, « Le soin et son double, Réparation des exigences », in *Laurence Aëgerter; Ici mieux qu'en face*, Editions Actes Sud, 2020.

Gonthier Frédéric, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004/1 (n° 116), p. 35-54. DOI : 10.3917/cis.116.0035. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2004-1-page-35.htm>.

Gotman Anne. Blanchet A. « Les techniques d'enquête en sciences sociales », 1987. In: *Les Annales de la recherche urbaine*, N°38, 1988. Villes et Etats. p. 114.

Giraudeau Nathalie, « Les ouvrières de l'Aigle et les Dentellières de Calais », *Photography meets Industry*, Pinacoteca Nazionale, Damiani, Bologna, 2010.

Héritier Françoise, « Le sens du regard », *Regard et anthropologie*, *Communication*, 75, 2004, p. 97. <https://doi.org/10.3406/comm.2004.2145>

La Soudière (de) Martin La Soudière, « L'inconfort du terrain », *Terrain* [En ligne], 11 | 1988. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/3316> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.3316>.

Le Bris Anna-Maria, « Du soin des images à l'autonomie du regard », [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui

Leduc Claudine, « Claudine COHEN, La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale, Paris, Belin-Herscher, 2003, 191 pages. », *Clio*, 23 | 2006, 343-346.

Méda Dominique, "Il faut profiter de ce moment de réflexion pour organiser une rupture avec l'avant Covid-19 », 3 avril 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins/dominique-meda-il-faut-profiter-de-ce-moment-de-reflexion-pour-organiser-une-rupture-avec-l-avant-covid-19-4183556>.

Mendras Henri. L'invention de la paysannerie. Un moment de l'histoire de la sociologie française d'après-guerre. In: *Revue française de sociologie*, 2000, 41-3. pp. 539-552.

Maigné Carole, « Philosophie de la photographie. De l'empreinte naturaliste à l'objet théorique. Avant-propos », *Archives de Philosophie*, 2022/1 (Tome 85), p. 7-9. DOI : 10.3917/aphi.851.0007. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2022-1-page-7.htm>

Millington Ruth, « Caroline Walker Shines a Light on Women's Work », 24/07/2021, <https://ruthmillington.co.uk/caroline-walker-womens-work/>

Mc Cauley Anne, « Brides of Men and Brides of Art », *Études photographiques* [En ligne], 28 | novembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3469>

M.Kruglinski Jennifer, « Martha Rosler's Screened Surveillance », *Kritikos*, an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image, Volume 18, Winter 2021/2022, ISSN 1552-5112. <https://intertheory.org/kruglinski.htm>.

Orvell Miles, « Lewis Hine, The art of the commonplace », *History of photography*, Vol 16, number 2, summer 1992, Taylor & Francis LTD, p.90.

Pesqueux Yvon, « De la notion de territoire », *Prospective et stratégie*, 2014/1-2 (Numéros 4-5), p. 55-68. DOI : 10.3917/pstrat.004.0055. URL : <https://www.cairn.info/revue-prospective-et-strategie-2014-1-page-55.htm>.

L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Monsieur Chevreul In : *Michel-Eugène Chevreul : Un savant, des couleurs !* [en ligne]. Paris : Publications scientifiques du Muséum, 1997. <<http://books.openedition.org/mnhn/568>>. ISBN : 9782856538418. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.mnhn.568>.

Maynard Patrick, « L'icône ressuscitée de ses cendres : Photographie et fonction des images », *Revue Critique, Photo/peinture*, Août-Septembre 1985, Tomme XLI - N° 459-460, Paris, 1983.

Poivert Michel, « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>.

Parmar Pratibha, « Hateful contraries : media images of Asian women » , *Looking on : Images of femininity in the visual arts and media*, Rosemary Betterton, Pandora, London and New-York, 1987.

Philippon Michel, Paul Valéry, critique d'art. In : *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°2, 1994-1996. Critères et enjeux du jugement de goût. Critique et éloge de la critique.

Rodier Anne Rodier, « Sortir les travailleurs « invisibles » de leur double peine », *Le Monde* 23 mars 2022.

Rosa Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Éditions La Découverte, Paris, 2018.

Roshem Sara, « Corps Communs : une expérience esthétique du prendre soin », [Plastik] : Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui : <https://plastik.univ-paris1.fr/corps-communs-une-experience-esthetique-du-prendre-soin/>

Shapiro Meyer, « La peinture abstraite aujourd'hui », 1957, in *L'Art abstrait*, trad. P. Falguières et J.-M. Luccioni, Paris, Carré, Coll « Arts et esthétique », 1996, pp. 57-79. CAPA Cornell, *Concerned photographers*, Thames & Hudson, Catalogue, London, 1972.

Vollaire Christiane, « Prendre soin, contre qui? » Plastik, 18 avril 2019.

<https://plastik.univ-paris1.fr/2019/04/18/prendre-soin-contre-qui/>

Wall Jeff, « Le presque documentaire », entretien avec Jean-François Chevrier, 2011, *Communications* n°79.

W. Hine Lewis, "Social Photography; How the Camera May Help in the Social Uplift," *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction at the Thirty-sixth Annual Session held in the City of Buffalo, New York, June 9-16, 1909*, ed. Alexander Johnson (Fort Wayne, IN: Press of Fort Wayne, 1909): 355-59.

RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES

Artistes et œuvres

Aëgerter Laurence, *Photographic treatment*, 2016.

Chapin Aleah, *New Paintings*.

Courbet Gustave

Convert Pascal, *La Madone de Bentalha* (2001-2002).

Gursky, Andrea, *99 Cents*.

Hockney David.

Faigenbaum Patrick, « Patrick Faigenbaum, Photographies 1974-2020 », Galerie Nathalie Obadia. <https://www.nathalieobadia.com/exhibitions/274-patrick-faigenbaum-photographies-1974-2020/works/>

Laderman Ukeles Mierle, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, performance.

Larrayadiou Eric, *Jours incertains*, Editions Le Point du Jour, Cherbourg, 1997/

Levine Sherrie, *After Walker Evans*, 1981, Gelatin silver print, Photograph, The Met, New-York.

Manet Edouard, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, huile sur toile, 96x130 cm, Londres, Courtauld Gallery.

Millais John Everett, *Ophélie*, 1851-52.

Niépcé Nicéphore, *Point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Vareennes*, 1827.

Della Francesca Piero, *Flagellation du Christ*, vers 1460, Urbino, Galleria Nazionale della Marche.

Rockwell Norman, *Triple autoportrait*, 1960.

Roshem Sara, *Corps Communs*, 2023.

Simon Taryn, *Les Innocents*, série de photographies couleurs, 2002.

Stieglitz, Alfred The Steerage, 1915, Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais.

Vermeer Johannes, *La jeune fille à la perle*.

Expositions

Décadrement colonial, Centre Georges Pompidou, Paris, 7 novembre 2022 au 27 février 2023.

Florence Henri, Miroir des avants-gardes, 1927-1940, Jeu de Paume, Paris, 24/02-17/05/2015.

Hockney David, Photographies 1968 - 1997, Maison européenne de la photographie, Paris, 1999.

Aleah Chapin, New Paintings, Galerie Flowers Gallery, New-York, 2019.

Ouvrir l'album du Monde, photographies (1842-1911), Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 2023.

Prendre soin, restaurer, réparer, de la Renaissance à nos jours, Musée des Beaux-Arts de Dôle, 2023.

Quel travail?!, Centre photographique Île de France, Pontault-Combault, 2013.

Mirrors and Windows : American Photography since 1960 , MoMA, New-York, 1978, Jul 26–Oct 2, 1978.

Films, Radio

Abbas by Abbas, Paktel Kamy, 2014, 54 mn.

Artistes femmes, Permuter Chloé, 52 minutes, 2009.

Catherine Leroy (1944-2006), un regard oublié, France Culture, 6 aout 2023.

Carole et Delphine, insoumuses, Mc Nulty Callisto, Alexandra Roussopoulos, Callisto Mc Nulty, Géronimo Roussopoulos, France, Suisse • 2018 • 68 minutes.

The fairest of them all, a photographic journal, Gay Olivia, Pearl Marianne, Chime for Change, 13 novembre 2018. <https://vimeo.com/user66892128>

La lumière du soleil, une matière à réflexion, La conversation scientifique, Klein Etienne, France Culture, 23 avril 2022.

Titre : De l'image documentaire au tableau photographique. Pour une photographie compréhensive.

Mots-clefs : recherche-crédation, image documentaire, tableau photographique, relation, sujet, territoire, soin, regard féminin, photographie compréhensive.

Résumé : Cette thèse recherche création tente d'explorer et de questionner le cheminement de ma pratique artistique : d'une image documentaire vers une photographie picturale à partir de l'approche d'une « photographie compréhensive », qui place *la relation avec le sujet* au cœur du processus de création. Elle s'articule autour de trois chapitres : *Traverser le territoire*, *Accueillir le soin* et *Situer la recherche*. La première partie a pour objet l'étude de la représentation d'un territoire sous la forme d'une *traversée* et à partir du regard de ses habitant.e.s. La deuxième partie a pour objet l'étude de la représentation des métiers du soin à domicile dans le contexte fragilisé par la crise sanitaire liée à la pandémie du Covid-19. Enfin la troisième partie interroge les manières de rendre visible le travail de femmes chercheuses en science de l'Université de Caen-Normandie. Elle se clôt par une ode à la relation entre lumière et idée, photographie et tableau, dans le *hors-cadre* de la Fondation des Treilles, un lieu dédié à l'art et la science, située dans le paysage naturel de la Provence. Dans quelle mesure *le « soin » porté à l'image*, fondé sur le lien intrinsèque entre photographie et peinture, permet de penser et magnifier *le « soin » au sujet* à partir d'une représentation compréhensive de la vie humaine. Tel est l'enjeu de cette thèse.

Title: From documentary image to photographic painting. For comprehensive photography.

Keywords: research-creation, documentary image, photographic painting, relationship, subject, territory, care, female gaze, comprehensive photography.

Abstract: This research-creation thesis attempts to explore and question the path of my artistic practice: from a documentary image to a pictorial photograph based on the approach of a "comprehensive photography", which places *the relationship with the subject* at the heart of the creative process. It is structured around three chapters: *Crossing the territory*, *Welcoming care* and *Situating research*. The first part aims to study the representation of a territory in the form of a crossing and from the perspective of its inhabitants. The second part aims to study the representation of home care professions in the context weakened by the health crisis linked to the Covid-19 pandemic. Finally, the third part questions ways of making visible the work of women science researchers at the University of Caen-Normandy. It ends with an ode to the relationship between light and idea, photography and painting, within the framework of the Fondation des Treilles, a place dedicated to art and science, located in the natural landscape of Provence. To what extent *the « care » given to the image*, based on the intrinsic link between photography and painting, allows us to think about and magnify *the « care » for the subject* based on a comprehensive representation of human life. This is the issue of this thesis.