

SÉMINAIRE PHOTOGRAPHIE / ENTRE ART & ARCHITECTURE

ENSA de Toulouse - 2020 / 2021 / Sous la direction de M. Daniel BONNAL / Pauline BIROS



LE BANAL DANS L'INTIME

REMERCIEMENTS

Je remercie les enseignants du séminaire : Andrea URLBERGER, Mathilde THOURON pour leurs apports sur la photographie et la méthodologie de recherche, Adélaïde BOELLE pour ses interventions et plus particulièrement mon directeur de mémoire Daniel BONNAL pour m'avoir guidé tout au long de cette année dans la réalisation de ce dernier.

AVANT - PROPOS.....	1
INTRODUCTION.....	3

PLAN

I - LE BANAL EN PHOTOGRAPHIE : ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

I.1. La photographie et ses différents regards	
I.1.1. L'objectif du photographe	5
I.1.2. Différentes perceptions et interprétations.....	9
I.2. La photographie, au coeur de l'espace intime	
I.2.1. Des scènes « autobiographiques », prises sur le vif.....	13
I.2.2. Des scènes « documentaires », observées dans le quotidien.....	17
I.3. La photographie mise en scène, une illusion du réel	
I.3.1. Des mises en scène « théâtrales ».....	21
I.3.2. Des mises en scène « cinématographiques ».....	25

II - L'EXPÉRIENCE DU CORPS : DANS L'INTIMITÉ DE L'ESPACE DOMESTIQUE

II.1. Le corps photographié	
II.1.1. Prendre une « pause ».....	29
II.1.2. La notion de gestes du quotidien.....	33
II.2. Le rapport à soi, photographié dans son intimité	
II.2.1. Des scènes biographiques : récit de l'histoire d'une vie	37
II.2.2. Le quotidien, entre solitude, ennui et mélancolie.....	41
II.3. Le rapport à l'autre, photographié dans son espace domestique	
II.3.1. Les relations dans l'intimité.....	45
II.3.2. Les rapports de genre.....	49

III - LE CORPS DANS UNE ARCHITECTURE : UNE MISE EN RÉCIT DE LA BANALITÉ

III.1. La mise en place d'un récit photographique

III.1.1. La lumière, le hors champ, guident le récit.....53

III.1.2. Le banal, source d'intérêt ?.....57

III.2. Une mise en récit qui montre la réalité

III.2.1. Une réalité dévoilée.....61

III.2.2. Une réalité exacerbée.....65

III.3. Une mise en récit de la banalité par les architectes

III.3.1. Les architectes et leurs rapports au banal.....69

III.3.2. Une nouvelle vision de nos espaces domestiques.....73

CONCLUSION.....77

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE.....78

CORPUS.....80

GLOSSAIRE.....81

ANNEXE.....83

EXPERIENCE PHOTOGRAPHIQUE

« Si je remonte à mon enfance, les appareils photos analogiques de ma tante ont été mes premières expériences avec la photographie. Je me rappelle des pellicules que l'on devait porter chez un photographe pour obtenir nos photos, représentatives de notre vie quotidienne et familiale. Ces photos que l'on garde et que l'on regarde en famille, des années plus tard, classées dans des albums. On devait faire attention à ce que l'on prenait car le nombre était limité.

Lorsque j'ai été un peu plus grande, j'ai eu mon premier appareil photo numérique que je promenais partout, notamment lors de mon premier grand voyage en Californie. C'est là que j'ai commencé à photographier l'architecture et les paysages. J'aimais créer de la perspective, où alors, zoomer sur quelque chose en particulier. J'essayais que les photos soient esthétiquement belles, même si je n'avais aucune connaissance pratique sur le cadrage, les points de vue,... Je captuais l'instant présent de manière instinctive.

C'est avec l'apparition d'Instagram, que par la suite, avec mon téléphone, j'ai pris de plus en plus de photos. Je trouve qu'elles ont perdu de leur spontanéité. On peut en prendre plein, se rater, les effacer, les modifier instantanément. J'aime, encore aujourd'hui, créer une harmonie de couleurs entre toutes les photographies que je poste. C'est ce réseau social dédié à la photographie qui m'a donné envie de m'attarder sur les paramètres de retouche comme la luminosité, le contraste, la saturation, le floue,...

Encore quelques années plus tard, me prenant de passion pour la photographie, mon père m'a offert un appareil photo reflex. Je l'emporte dans tous les voyages que je fais pour capturer les différentes villes, leurs architectures et leurs paysages. Cependant, j'ai pris énormément de photos, qui sont stockées dans mon ordinateur... Alors depuis peu, je peux dire que mon rapport à la photographie est revenue à celui de mon enfance. C'est une sorte de retour en arrière nostalgique. Je sélectionne mes plus beaux clichés et les fais imprimer pour que je puisse les regarder, comme avant, les commenter en famille. Je crée des livres de photos pour pouvoir conserver, à la manière d'un roman photographique, les moments où les lieux les plus marquants que je visite ou de banals instants de vie avec ma famille pour en garder un souvenir.

Aujourd'hui, je me sers de la photographie dans la vie de tous les jours mais aussi dans mes projets en effectuant des collages pour les contextualiser ou simplement pour analyser un lieu. »

Instants de vie
Pris sur le vif



« Moment d'enfance » / 2000



« Mariage » / 1992

Tous mes rapports personnels à la photographie m'ont menés à l'envie de comprendre le besoin de prendre des photographies de notre quotidien le plus intime. Pourquoi alors prendre en photo de simples banalités de la vie ?

A l'époque, nous prenions des photographies pour le souvenir d'un instant. Tantôt on prenait la pose, lors d'événements importants, d'anniversaires, de mariage, tantôt on capturait « l'instant présent », des moments de vie pris sur le vif, pour en garder un souvenir. Les photographies étaient quand même plus spontanées qu'aujourd'hui, plus authentiques aussi. Il n'y avait pas de seconde chance. Les progrès techniques nous permettent de prendre beaucoup de photos, de les modifier, les retoucher après les avoir prises, de les embellir,...

Au delà du souvenir, elles questionnent sur nos modes de vie passés et actuels.

On peut remarquer à travers les anciennes photographies et les nouvelles, l'évolution de nos espaces intérieurs, du mobilier, de la mode,.. Ces photographies en sont les traces et nous permettent de comparer l'ancien temps avec aujourd'hui et de voir l'évolution de nos intérieurs, de l'architecture et des rapports entre les hommes.

L'arrivée des smartphones, des réseaux sociaux a permis au grand public d'accéder à des paramètres de retouche rapide, de n'importe où dans le monde. Rares sont celles qui sont publiées sans avoir été retouchées. Le nombre limité de photos nous obligeait à réfléchir en amont à l'importance de prendre telle chose ou telle personne en photo. Maintenant, nous pouvons réfléchir plus rapidement à l'avant car il y a un après, tout autant décisif. De plus en plus de personnes partagent des clichés personnels et de nouvelles photographies apparaissent, plus « banales » : plat du jour, éléments de décoration, bout de paysage,... L'intimité cachée et maintenant révélée mais se joue une ambiguïté entre la réalité et la réalité montrée à travers la photographie.

Mais que voulons nous montrer aujourd'hui ? Les photographies qui étaient destinées à être consultées par la famille, d'ordre privé, sont maintenant exposées au monde et deviennent publiques. Cela a-t-il modifié nos sujets ? Nos raisons de prendre des photos ?

Les photographies suivent d'abord une avancée technique qui transforme notre vision du monde, de notre quotidien, de ce que l'on pourrait appeler de banal dans sa récurrence. Le sujet du banal dans la photographie est donc apparu, la présence des hommes dans cette banalité aussi, car ils font partie intégrante de nos espaces conçus et vécus et se sont eux qui habitent les espaces. D'ailleurs, certains photographes et même sociologues, architectes, se sont questionnés sur la banalité, l'intimité, le quotidien.

Le sujet est donc : Photographier le **banal** dans l'**intime** : une revisite de notre **quotidien**.

L'Extraordinaire de la photographe Sandy Skoglund par exemple ne sera alors pas traité malgré qu'elle photographie le sujet de l'intime, de l'espace domestique et du quotidien car elle l'aborde de manière franche et directe. Ses oeuvres sont une exception et ne reflètent pas l'ambiguïté des photographies dites « banales ». **L'exception, l'exceptionnel** ne seront donc pas traités car

rentretraient dans d'autres sujets de réflexion. De même pour l'espace public, le sujet portera uniquement sur nos espaces intimes, les **espaces domestiques dans les pays Occidentaux (France, Amérique, Angleterre,..) dans les années 80's, 90's et début des années 2000**. C'est principalement à cette époque que les modes de vie et les représentations artistiques ont littéralement changés. Ces années ont été des périodes de transformation, de démocratisation,...

Avant toute chose, la définition des termes principaux est fondamentale pour s'appuyer sur quelque chose de concret. Nous avons le « banal », le « quotidien », « l'intime ». Ces définitions proviennent du cnrtl et serviront de base car les artistes, auteurs, architectes auront sans doute d'autres définitions.

Le **banal**, en parlant d'une personne ou d'une chose est défini comme ce « Qui est commun, qui est à la disposition de tout le monde. Qui ne présente aucun élément singulier. ».

Le **quotidien** est ce « Qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour; que l'on fait régulièrement, tous les jours. ». La « vie quotidienne » est défini comme étant la « Vie d'une personne ou d'une communauté, considérée dans ce qu'elle a de répétitif, d'habituel, d'obligatoire.» On retrouve alors dans ces définitions une notion de récurrence, de répétition et même d'obligations dans la notion de quotidienneté. Cette dernière peut même nous faire penser à quelque chose de plutôt négatif, d'ennuyeux...

Enfin, **l'intime**, dans le domaine de la vie privée restreinte à l'individu ou au couple, est défini par ce « Qui est strictement personnel et généralement tenu secret, préservé des curiosités indiscrettes, le plus souvent par pudeur. » Ce qui est intéressant dans la notion d'intime en photographie est cette dualité entre sa définition propre qui parle de secret et ce à quoi est destiné une photographie, être vu par autrui. Les notions de vie privée et donc d'espaces privés et espaces domestiques vont aussi apparaître dans le mémoire.

Suite à la définition des 3 termes principaux, voici les oeuvres principales sur lesquelles je vais m'appuyer dans mes réflexions :

- > « *Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène* » de Christine Buignet.
- > « *Esthétique de la vie ordinaire* » de Barbara Fromis.
- > « *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* » de Dominique Baqué.
- > « *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes* » de Anthony Giddens.

Je suis donc partie d'un terme : le **banal**, qui ressortait dans mes choix photographiques. Mais aussi la présence des corps, photographiés dans leur **quotidien** et plus précisément dans leurs espaces domestiques, **intimes**. Ces 3 termes me suivront tout au long du mémoire dans chaque partie. Les recherches sur les photographes, les analyses d'images, des expérimentations personnelles ainsi que les différentes lectures m'ont menées à traiter des thématiques plus précises comme les rapports de genre au sein du foyer ou le degré de réalité des photographies observées, leur intérêt,... et m'ont ainsi menées à une problématique :

Dans quelles mesures la photographie permet de revisiter les banalités du quotidien, dans l'intimité ?

Je vais dans un premier temps, analyser les techniques utilisées par les photographes (photographies prises sur le vif, jouée ou construites de toute pièce - leur degré de réalité -), dans un second temps, me centrer sur la présence du corps (sa posture, son positionnement dans l'espace, ses expressions), enfin, dans un dernier temps, la mise en récit de la banalité à travers les techniques utilisées par les photographes liées à ce que nous raconte la présence du ou des corps dans un espace (intime).

I - LE BANAL EN PHOTOGRAPHIE : ENTRE RÉALITÉ ET FICTION



Techniques utilisées par les photographes & leurs degrés de réalité

Pris
sur le
vif



Mis en
scène

I.1. La photographie et ses différents regards

I.1.1. L'objectif du photographe

Le photographe peut avoir plusieurs objectifs, va vouloir exprimer quelque chose à travers la photographie. Par conséquent, il utilisera certaines méthodes photographiques plutôt que d'autres comme la photographie prise sur le vif, documentaire, ou encore mise en scène. Cependant, il est possible que parfois, une même technique montre différentes choses ou soit perçue différemment selon l'interprétation du spectateur. On se demande alors quel est donc l'objectif du photographe ? Quel message a-t-il voulu faire passer ? Qu'est ce que je vois ? Est-ce réel ? La photographie comportera toujours une part de mystère, on n'en connaîtra jamais vraiment la vérité. C'est cette ambiguïté entre le réel et le fictif, le vrai et le faux et nos différentes perceptions qui sont importantes à analyser.

La **photographie mise en scène** permet justement de jouer avec cette ambiguïté entre réalité et fiction. C'est une pratique artistique qui consiste à concevoir le projet d'une image : un « objet », un lieu, une intention. Elle nécessite du temps de préparation et prend en compte de nombreux types d'arts (le théâtre, la danse, le cinéma,...). Fiction ou documentation, la photographie mise en scène représente une ambiguïté due à l'indécision qu'elle procure au spectateur entre le réel et ce que l'on croit réel mais qui ne l'est pas vraiment.

La photographie mise en scène peut traduire à travers des corps, souvent aliénés par des codes : des intentions, des ressentis, des problématiques. Elle peut, par exemple, mettre en scène des travailleurs, qui en prenant la pose et en sortant des codes, peuvent exprimer un mécontentement.¹ A travers l'art relationnel, l'artiste permet au sujet de s'exprimer dans la photographie. « *Dans certaines images, une mise aux codes des corps les fait apparaître comme vidés d'identité, exténués d'apparence ou de fonctionnalité. Toutefois, leur présence même, et la tension que créent ces corps avec leur contexte ne constituent-elles pas, ce qui anime l'image et atteint le spectateur ?* »². L'importance est-elle donnée à l'individu dans son entièreté ? Qui est-il ? Comment va-t-il ? Que fait-il dans la vie ? Ou au contraire, sert-il de « corps », « d'objet » qui nous permet de nous identifier à son contexte ? « *Je me reconnais à travers ce personnage, je peux comprendre ce qu'il vit,...* ».

La photographie mise en scène met en place des dispositifs de détournement qui nous détournent de la vérité. La réception du message de la photographie se fait en 3 étapes : l'interpolation, le ou les tropisme(s) suivi de l'inimageable. Lors de l'interpolation, le spectateur subit dans un premier temps l'emprise de codes de représentation figés, appartenant à la culture collective et individuelle. Notre perception de ce que l'on voit reflète notre rapport au monde. Puis, des sortes de décollement s'opèrent ponctuellement, des tropismes, entre les apparences perçues et leur sens qui se délite. Les tropismes déstabilisent l'interpolation, ils amènent à dépasser la réception première de l'image et nous désignent qu'il y a autre chose à percevoir à travers ce visible.

¹ Alain Bernardini - « Les Allongés 86 » - 2008

² « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène », p.245, l.17

- sous la direction de Christine Baignet et Arnaud Rykner - Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour - 2012

*« On demande trop peu à l'image quand on la réduit à une seule apparence.
On lui demande trop quand on y cherche le réel lui-même. Ce qu'il faut, c'est
découvrir en elle une capacité à nous faire penser tout ça. »*

- Georges Didi-Huberman

« Depuis les années 1970, les images photographiques puisent volontairement leur source à la théâtralité grâce à des procédés qui rendent le spectateur conscient de la mise en scène et de l'utilisation des sujets comme acteurs devant l'appareil photographique (...) La multiplication d'effets filmiques et théâtraux a créé un nouveau genre dans lequel les artistes se sentent libérés du fardeau du réalisme photographique qui définissait l'époque antérieure. Ces photographies de mise en scène utilisent la théâtralité comme un procédé potentiellement apte à influencer sur l'expérience sociale. A une époque où toute représentation photographique éveille les soupçons, ces fictions encouragent la remise en question de la « vérité » de la représentation. »

- Karen Henry

Enfin, l'inimageable est une « zone latente vers quoi tend la dynamique de l'image, et où se rejoignent des projections de l'auteur et celles de chaque spectateur. (...) C'est peut être grâce au partage de l'inimageable, vers lequel nous portent ces photographies pourtant mises en scène, qu'il est possible d'accéder à une perception exacerbée de réalités qui nous étaient plus ou moins étrangères. »³

La mise en scène est aussi une scène de jeu. Le motif de la mise en scène est comme un moyen d'inscription du corps dans l'image. Alain Bernardini, artiste musical, procède par exemple par une « pratique chorégraphique où le corps invente sa propre scène de représentation » Il travaille avec une « démarche d'engendrement de la scène de représentation par la figure corporelle trouvée, créée, inventée par ses acteurs. (...) La mise en scène est alors bien ici le motif comme sujet et raison d'agir. (...) La posture proposée comme protocole de la scène sera ce qui va faire mouvoir le corps dans l'espace... ».

La mise en scène comme motif comporte des enjeux critiques. « Les acteurs jouent leur propre personnage même s'ils se griment dans des rôles ou postures inhabituels. Ainsi vaut-il mieux travailler ouvertement dans le mensonge, et convenir que la fiction n'est plus opposable au réel mais au contraire, qu'elle en fait partie (...) En fait, c'est dans le réel que l'on joue un rôle, un personnage et non pas dans le théâtre. Le théâtre ne ment pas, le personnage est son rôle et il a plus d'efficacité pour induire un contexte narratif. »⁴ Finalement, ce qui se passe à travers la mise en scène ne serait-il pas plus sincère et réel que ce qu'il se passe dans la vie quotidienne ? Quelles sont les limites de la réalité, de la vérité ?

La **photographie prise sur le vif**, est-elle vraiment représentative de ce qu'il pourrait se passer en l'absence d'objectif ? La réalité photographiée est-elle vraie ? Tout comme la photographie documentaire. Ce que l'on voit est-il le fruit de ce que l'on veut bien nous montrer ? Qu'en est-il de ce que l'on ne verra jamais ? La réalité révélée est-elle vraie tout le temps ? Le temps d'un instant ? Cette méthode photographique pose aussi question sur son degré de réalité et la façon que l'on a d'interpréter l'image. Plus spontanées, authentiques, elles sont sensées capturer un instant de vie, un « instant décisif » comme le définit Henri Cartier Bresson, photographe. Mais comment reconnaître une photographie prise sur le vif d'une photographie mise en scène lorsque l'on sait que la nuance peut être minime entre les deux ? La mise en scène, par la reproduction d'un mouvement, d'une action, peut paraître plus vraie que nature, parfois plus réelle qu'une photographie qui aurait capturée un instant.

Cette ambiguïté entre réalité et fiction est présente dans toutes les méthodes photographiques employées par les photographes, ce qui brouille parfois la perception que le spectateur a de l'oeuvre. Ce qu'a voulu montrer l'artiste a-t-il été réceptionné de la même manière par le spectateur ? Ce que l'on voit est-il réel ? Le contexte, les personnes, les scènes sont réelles mais sont elles authentiques, jouées, maîtrisées ? C'est au travers de l'analyse d'un exemple précis d'une photographie que nous pouvons tenter de donner quelques éléments de réponse.

³ « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène », p.250-l.1 / l.11

- sous la direction de Christine Baignet et Arnaud Rykner - Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour - 2012

⁴ Opcit, p.290, l.36 / p.292, l.32 / p.296, l.9

I.1.2. Différentes perceptions et interprétations

Lorsque l'on regarde une photographie, notre cœur la ressent. Elle peut nous procurer une émotion car un élément de sa composition nous rappelle un souvenir où quelque chose qui a marqué notre vie. Ou alors ses couleurs, son ambiance globale peut nous faire ressentir des sentiments, de peur, de joie. Notre cœur la ressent et très vite, notre mental l'analyse. L'analyse que l'on en fait est subjective et conditionnée, par nos expériences, notre vécu. (notre contexte social, nos connaissances acquises,...). Il est possible que notre perception soit différente de ce qu'a voulu nous montrer l'œil du photographe. Faisons en l'expérience à travers une photographie de Gregory Crewdson.

Photographe américain, il réalise à 26 ans sa première série « Early Work ». Ce travail mené de 1986 à 1988 nous plonge dans son univers en illustrant l'ennui et la solitude dans les familles américaines. Le rêve américain ne semble être qu'illusoire. Crewdson choisit le lieu de son théâtre photographique où il opère ses transformations et ses manipulations : un cadre urbain en périphérie des grandes villes. Sa démarche est de demander aux habitants de la petite ville de Lee dans le Massachusetts d'incarner les personnages de ses mises en scène en les photographiant dans leurs intérieurs.

Si on en fait une description purement objective, cette photographie numérique en couleur rappelle celles de l'imaginaire décalé de Wes Anderson, réalisateur, scénariste et producteur américain de 52 ans. En effet, ces films, tout comme les photographies cinématographiques de Crewdson, détiennent des décors américains élaborés et sont tous deux à la recherche de choses ordinaires et hors du temps.

Cette photographie est issue d'une mise en scène de deux habitants dans leur espace domestique privé et intime. En effet, nous sommes dans un salon à en juger la présence d'un fauteuil, d'un canapé, d'une table basse et d'un meuble en fond. Les deux personnages, habillés à la mode vestimentaire des années 90 sont mélangés à ce mobilier des années 50. Comme nous l'explique le photographe, « *A travers ces motifs photographiques, la temporalité ne renvoie pas à une durée mais à un autre temps : un temps psychologique, celui de l'attente.* »⁵ Ces deux personnes sont sur deux plans différents. Crewdson utilise la focale avec un 1er plan net et un arrière plan flou pour les distinguer. Le cadrage coupe l'espace et place les 2 protagonistes au centre de l'image, ce qui leur donne plus d'importance. En terme de composition, le premier plan prend presque la moitié de l'image avec le fauteuil qui prend 1/3 de la photographie et l'arrière plan, l'autre moitié. La femme, au premier plan, porte une chemise violette et un pantalon bleu. Elle a une coupe de cheveux courte et son regard regarde vers le hors champs. Elle est en train de fumer. L'homme, à l'arrière plan, porte une chemise blanche et un pantalon noir. Il est en train de lire le journal. Tous deux sont assis avec les jambes croisées et aucun ne regarde l'objectif. Il n'y a pas de communication visuelle avec le photographe.

⁵ <https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2006-n73-cv1072331/19853ac.pdf>

Cyril Thomas, « La part mystérieuse de Gregory Crewdson - Dévoilement et construction de l'image photographique »



GREGORY CREWDSON / Série : « Early Work » / 1986-1988

« J'aime mélanger l'ordinaire avec le fantastique. Cela rend la tension plus élevée entre la fiction et la réalité. »

- Gregory Crewdson

« Par sa mises en scène, l'artiste inscrit son image en dehors de tout temps : pas de saisons discernables, ni de jour, ni de nuit. Il utilise plusieurs sources d'éclairage, mêlant les lumières ambiantes à des faisceaux lumineux. »⁶ Ici, la source lumineuse est artificielle et provient d'une lampe, à gauche de l'image, coupée en 2. « Ces variations lumineuses suscitent une confusion temporelle ».

Maintenant, faisons en une description subjective afin de voir si la description que l'on en fait est bien ce qu'a voulu traduire le photographe.

La prise de vue du photographe est basse. Il se place au même niveau que les acteurs, sans doute pour s'immiscer au plus près d'eux, au coeur de leur intimité. Aucun des deux personnages ne semblent se sentir observés, aucun ne regardent l'objectif. En ce sens, Crewdson nous exclu de la scène, nous en sommes spectateur et non acteur. Notre « inexistence » en tant que spectateur peut nous faire penser que les personnes devant l'objectif sont au courant qu'ils sont photographiés et qu'il s'agit alors d'une mise en scène. Ces deux personnes semblent se fuir. Tournés dans la même direction, la femme tourne la tête dans le sens opposé et l'homme paraît l'ignorer en lisant son journal. De plus, les expressions du visage de la femme, son regard dans le vide en hors champ et l'absence de sourire lui donne un air pensif voire même inquiet. Les deux plans bien distincts semblent renforcer la distance et la non communication visuelle et verbale entre ces deux protagonistes. Cependant, des similitudes au niveau de la posture et des tenues vestimentaires semblent, dans un certains sens, les rapprocher. La lumière tamisée donnée par la lampe et les rideaux, qui empêchent de voir l'extérieur, accentuent l'ambiance inquiétante et renforcent le côté intime, privé, caché de la scène. Il s'agit à travers cette interprétation subjective de montrer qu'il peut y avoir autant d'interprétations qu'il existe de personnes sur cette terre. Cependant, dans les grandes lignes, j'ai ressenti ce qu'a voulu mettre en avant le photographe à travers ses processus de mise en scène : le poids et la lassitude du quotidien de ces personnes, de ces familles.

A travers l'interprétation que nous pouvons faire de cette photographie on comprend aussi que la barrière entre photographie mise en scène et prise sur le vif est floue. Différents regards peuvent être portés sur une même photographie. Qu'elle soit mise en scène ou prise sur le vif, l'observateur peut s'y perdre et s'y m'éprendre. Le degré de réalité et de vérité de la photographie est difficilement discernable au premier regard. En effet, cette mise en scène est à la fois représentative d'une certaine réalité, car ce sont des habitants pris en photo dans leurs espaces domestiques, mais n'est pas vraiment authentique et donc réelle car mise en scène. Leurs postures, leurs positionnements dans l'espace ainsi que le récit à travers les personnages qu'ils incarnent sont montés de toute pièce. La fiction vient alors se mêler au réel, venant presque renforcer, comme ici, une triste réalité du quotidien. « De ces citoyens de classe moyenne, cibles privilégiées de l'Américain way of life, il ne représente que les ennuis et la solitude. »⁷

Nous allons voir par la suite comment les photographes traitent l'espace domestique avec leurs différents degrés de réalité, de la photographie prise sur le vif, au documentaire, à la mise en scène théâtrale et cinématographique.

⁶ Cyril Thomas, « La part mystérieuse de Gregory Crewdson - Dévoilement et construction de l'image photographique »

⁷ Opcit.

I.2. La photographie, au coeur de l'espace intime

I.2.1. Des scènes « autobiographiques », prises sur le vif

Si les photographies permettent de garder le souvenir des personnes qui passent dans notre vie, où d'évènements marquants, elles servent aussi à capturer le souvenir d'un instant. On ne parle pas ici de l'« instant décisif » de Henri Cartier Bresson, mais au contraire d'un instant quotient, banal. On parle alors de photographies « prises sur le vif ». Ce qui est important dans la photographie prise sur le vif est le contenu, l'histoire que l'on raconte plutôt que la technique. Le cadrage est la plupart du temps aléatoire, l'image est floue, la lumière du flash n'est pas homogène. Associé aux lumières d'ambiance, le flash permet une approche instantanée, parfois dure. Moins elle fait sentir son implication dans les questions de composition, plus forte est l'impression de spontanéité et plus l'on croira que ces scènes sont réelles. Sont but principal est de retranscrire la réalité telle qu'elle est, sans artifice.

Nancy Goldin dite « Nan Goldin » est une photographe américaine, née le 12 Septembre 1953 à Washington aux États-Unis. Elle est la référence de la photographie prise sur le vif.

Ces photographies racontent ses amours et ses amitiés, sa solitude et sa fragilité, alliant émotions et réalisme brutal, où moments heureux côtoient des circonstances plus tragiques. Enchaînant des centaines de photographies de son entourage prises sur le vif, elle va photographier l'intime à travers la série « The Ballad of Sexual Dependency » (1982-1995) Nan Goldin y expose ce que l'Amérique refuse de voir (drogue, prostitution, violence, milieu gay, sida, mort) et qui font pourtant partie des réalités de la vie. L'artiste se met elle-même au centre de ce monde aux images dures, extrêmes, dont le point de départ est pourtant toujours l'amour, la beauté, le désir.

Contrairement à la photographie de mise en scène, les sujets n'ont pas forcément conscience de la présence de l'appareil et de la posture de Goldin en tant que photographe. Dans ses photographies, elle apporte un regard tendre sur ses sujets. Contrairement aux photographies de Gregory Crewdson qui cherche à faire ressortir les expressions de tristesse voire de peur, qui se dégagent d'eux. Le regard tendre de Goldin semble brouiller les pistes de l'interprétation de ses images. C'est ce que nous allons voir au travers de sa photographie « Nan et Brian au lit ».

Si on en fait une description purement objective, cette photographie en couleur nous présente deux personnes, un homme et une femme qui sont posés sur un lit. L'homme au premier plan, est assis de dos et fume une cigarette. Au second plan, la femme est elle allongée sur le lit et regarde cet homme. En arrière plan, une photo d'un homme accroché sur le mur au dessus du lit. La couleur dominante est l'orange, couleur donnée par la lumière du soleil. La photographie se compose en deux plans et deux parties bien distinctes avec l'homme au premier plan à gauche de l'image, dans l'ombre et la femme, au second plan à droite, dans la lumière.

Si on en fait une description subjective, la femme, qui semble d'après le titre être la photographe, Nan, est allongée sur le lit, les yeux levés vers Brian son compagnon, qui fume assis au bord du matelas, sans la regarder.



NAN GOLDIN / « Nan et Brian au lit » / New York / 1983
Série : « The Ballad of Sexual Dependency » / 1982-1995

Goldin insiste d'ailleurs sur la nécessité de produire « un témoignage authentique ».
Elle explique :
« *Dans La Ballade, il a toujours été question de la réalité, de l'entière vérité, et il n'y a jamais eu aucun artifice.* »
- **Nan Goldin**

La composition de la photographie ainsi que leurs corps : l'attitude de l'homme indifférent et le regard inquiet de la femme semblent montrer une distance entre les deux personnages. La couleur orangée, de ton chaud, créée par la lumière, donne un côté chaleureux à l'instant. Au premier abord, cette photographie ne semble pas inquiétante, cette scène, au coeur de l'intimité de ces deux personnes, pourrait se répéter chez un tas d'autres. Sa banalité nous ferait presque passer à côté de la vérité. Le tropisme dans cette image est le regard inquiet voire accusateur de Nan Goldin porté sur son compagnon. Lorsque l'on connaît leur véritable histoire, Nan étant battue par Brian, on se rend compte de l'entourloupe, du tour qu'elle nous a jouée au travers d'une ambiance assez calme et d'une situation quotidienne assez banale.

La photographie prise sur le vif, contrairement à la photographie mise en scène et à ce que l'on pourrait penser d'elle, n'exprime pas forcément plus la vérité d'après cette photographie, mais qu'en est-il des autres ? Nous verrons dans d'autres parties, les photographies de Nan Goldin peuvent exprimer beaucoup plus d'authenticité.

La photographie prise sur le vif de Nan Goldin dans les espaces privés et intimes est aussi utilisée par de nombreux autres photographes comme Cartier Bresson, dans les espaces publics de la ville.

Les photographies prises sur le vif traitent l'espace intime avec une authenticité parfois erronée par notre première interprétation de l'image. Le degré de réalité est élevé mais qu'en est-il de celui de la vérité ? De la photographie prise sur le vif, allons voir ce qu'il en est de la photographie documentaire à travers l'analyse de deux photographies de deux photographes. Sont-elles plus vraies, plus réelles ?

1.2.2. Des scènes « documentaires », observées dans le quotidien

Les scènes « documentaires » jouent aussi avec la réalité. Elles ne sont pas prises sur l'instant comme la photographie prise sur le vif, mais elles sont rejouées dans le même environnement, dans un contexte différent.

Frédéric Nauczyciel est un photographe français né en 1968 à Paris. Il vit et travaille entre la France et les États-Unis. Ses images sont donc nourries par la photographie américaine, mais aussi la danse, le cinéma et la peinture. Dans sa série « Demeure intime », il évoque une quête de l'intime au coeur de l'intimité des autres. Cette série est le fruit d'un travail de prospection effectué entre 2005 et 2008. L'artiste a infiltré pendant deux jours différentes familles suédoises, françaises, et espagnoles. Plongé dans la vie de ses futurs acteurs, le photographe repérait une scène intéressante qu'il leur demandait ensuite de rejouer pour lui, devant l'objectif. Dans cette (re)mise en scène, qui se rapproche plus du théâtre que de l'improvisation, l'image gagne en intensité dramatique. Construites avec ses protagonistes, ses photographies dégagent une part intime du réel voire l'intensifie. Le réel devient alors encore plus réel.

Sur cette photographie en couleur, nous pouvons voir deux personnes un garçon et une fille qui sont assis à une table. Au premier plan, nous avons un grille pain floue, des bols et de la nourriture. Au second plan à droite de la photographie, une fille de profil, assise, qui a les yeux fermés ainsi qu'une suspension en haut à gauche qui éclaire la table. Au troisième plan dans l'ombre, un garçon face à nous, qui se tient la tête avec sa main ainsi qu'un frigo. En arrière plan, une porte ouverte.

Comme dans l'oeuvre de Goldin étudiée précédemment, la composition semble séparer les deux protagonistes et les mettre de côté. Le premier plan, qui est souvent celui qui montre ce sur quoi le photographe met l'accent, montre un grille pain floue. De plus, la lumière, qui met l'accent sur l'élément principal éclaire la table et laisse dans l'ombre les deux personnes, comme si les corps voulaient être effacés de l'image, amoindrissant leur importance. Les marques, les objets, les repas du quotidien semblent prendre le dessus sur les être humains alors mis de côté. En outre, une distance corporelle entre les deux s'opère : aucun échange de regard, aucune communication. Leur attitudes : les yeux fermés, le regard dans le vide, la main qui tient la tête du jeune montrent une forme d'ennuie, de fatigue.

« Les photographies de Frédéric Nauczyciel sont frappantes, car elles oscillent dès le premier regard entre familiarité et étrangeté. Elles s'emploient à révéler ce qu'il y a de plus intime, de plus dissimulé dans les relations quotidiennes entre êtres humains. Leur étrangeté n'est jamais due à quelque effet surréaliste, mais à une légère torsion du réel qui les fait basculer dans la sphère du ressenti et du psychologique, au-delà de l'énonciation verbale. Elles correspondent à ces vérités connues de tous dans les familles et qui pourtant font partie du non-dit et ne sont jamais formulées et traduites en mots. Mais les gestes et les attitudes ne trompent pas. »⁸

⁸ Jean-Hubert Martin, Paris, 2010

Historien de l'art, conservateur et commissaire d'exposition français, il a initié des expositions importantes qui interrogent durablement la pensée et la pratique muséologique, notamment « Les Magiciens de la Terre » en 1989.



FREDERIC NAUCZYCIEL / « Lumière obscurcie » / Stockholm / 2005
Série : « Demeures intimes » / 2005-2008 / Encadrement bois teinté bronze sans verre (3 éditions)



LARRY SULTAN / « Reading In Bed » / 1988
Série : « Pictures From Home » / 1980-1990

D'autres scènes « documentaires », voire même autobiographiques cette fois avec le photographe Larry Sultan. Né en 1946 à New York et mort d'un cancer en 2009, il a étudié les sciences politiques à l'université de Californie puis la photographie au San Francisco Art Institute, où il enseignera ensuite la même discipline avant d'intégrer le California College of Arts.

Dans sa série « Pictures from Home » de 1992, il donne à voir la complexité de la vie domestique et la perte d'utopie de la classe moyenne américaine en présentant des clichés en couleurs de sa famille, qui combinent mise en scène et photographie documentaire. Contrairement à Frédéric Nauczyciel, il a révélé des scènes intimes de ses proches. A la manière d'un roman photographique, Sultan prend une certaine distance émotionnelle et tente de voir la réalité avec un regard de photographe, d'observateur et non plus avec celui d'un fils sur ses parents. Un exemple avec un de ses clichés, « Reading In Bed ».

Sur cette photographie en couleur, on voit deux personnes allongées dans un lit dans une chambre. Au premier plan, la couette du lit occupe la moitié inférieure de l'image. Au second plan, l'homme et la femme sont à peine visibles. Ils sont cachés par leurs lectures et la couette. De part et d'autre du lit, deux tables de nuit. A gauche, désordonnée, celle de l'homme. A droite, plus rangée, comportant un verre et une photo de mariage, ... celle de la femme. Les lumières au dessus éclairent la scène.

Les deux acteurs de l'image sont les parents du photographe. Ici, la composition ne semble pas particulièrement avoir été étudiée. Le drap occupe la moitié de l'image, les traits de la tête de lit ne sont pas parallèles au cadre de la photographie. Cette prise de vue semble nous faire croire que la photo a été prise sur le vif et renforce le côté réel du quotidien de ce couple. Nous sommes en immersion avec les sujets. La présence du photographe dans la pièce s'efface par l'indifférence portée par ses sujets. Nous sommes ici au cœur de l'espace intime d'un couple. Cette photo représente bien les rapports de genres qui s'opèrent au sein de la chambre à coucher. Aucune communication entre eux même s'ils partagent la même occupation, la lecture et le même lit. Les objets sur leur table de nuit donnent à voir leur personnalité. L'homme, désordonné, nous montre le côté plus « laxiste », « détaché » des hommes. La femme, ordonnée et dans les souvenirs nous montre le côté plus sentimental des femmes. Nous verrons dans d'autres parties, à travers d'autres photographies de l'artiste, comment les rapports de genres s'opèrent dans le foyer.

Frédéric Nauczyciel tout comme Larry Sultan donnent à voir l'intimité de familles dans leurs quotidiens. Il retranscrivent une part de vérité même si ce n'est pas exactement à l'instant T comme chez Nan Goldin.

I.3. La photographie mise en scène, une illusion du réel

I.3.1. Des mises en scène « théâtrales »

Les mises en scène « théâtrales » se jouent de la réalité, parfois elles peuvent même l'accentuer. La mise en scène photographique est finalement comme une mise en scène jouée au théâtre dont on a capturé un instant dans la scène. Comme nous le dit Roland Barthes en 1980 :
« *La photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la peinture, qu'elle en a fait, à travers ses copies et ses représentations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau. (...) Ce n'est pourtant pas (...) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre.* »⁹

Florence Paradeis est une des photographes française qui théâtralise des scènes du quotidien. Depuis la fin des années 1980, elle se distingue dans le domaine de la photographie par ses minutieuses mises en scène, inspirées de la vie quotidienne. En 1987, elle travaille pour la mission photographique de la DATAR (Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale), avant d'obtenir son Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique à Metz. Aux antipodes de la photographie de reportage et du mythe de l'instant décisif, les arrêts sur image de l'artiste figent, de manière artificielle et même énigmatique, ces acteurs, absorbés à réinterpréter des faits ou gestes ordinaires de leur existence. Une partie de ces images sont des « autobiographie familiales » qui lui valent d'être lauréate du prix « Moins trente » en 1989, à la 4^e Biennale de la jeune photographie en France. Florence Paradeis photographie l'intime repensé avec ses sujet, à l'arrêt.

Sur cette photographie en couleur, on voit trois personnes, un homme, une femme et un bébé. Ils sont tous les trois assis autour d'une table lors d'un repas. Au premier plan, nous avons la table avec de la nourriture, un homme à gauche de l'image, de profil, en face de la femme, à droite de l'image, elle aussi de profil. Au second plan, en face de nous et au centre de la photographie, un bébé. En arrière plan, des meubles et tout un tas d'objets, de casseroles suspendue sur le mur,...

Au premier abord, la photographie semble avoir été prise sur le vif, en plein milieu d'un petit déjeuner familial. Cependant, la composition structurée et cadrée de l'image semble nous donner un indice sur le fait que la photographie soit mise en scène et réfléchi. Le bébé, au centre, semble intrigué et fixer l'objectif de l'appareil photo. La lumière et les ombres, semblent artificielles. On peut se demander si la lumière provient bien d'une fenêtre. Contrairement aux autres photos plus réalistes et instantanées de la représentation du couple, nous avons ici des échanges de regards complices entre les deux personnes. Des postures corporelles montrent de la tendresse. L'homme tient la main du bébé, le couple se regarde dans les yeux, la femme regarde l'homme en penchant la tête sur la droite. On pourrait se dire en analysant l'image qu'il est rare de capter un instant avec tous ces petits détails.

⁹ « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène »,
- sous la direction de Christine Baignet et Arnaud Rykner



FLORENCE PARADEIS / Sans titre / 1988 /
Série 1 - 1988-1989



ELINA BROTHERUS / « Salon (part 1 of a diptych) » / 2015
Série : « Les femmes de la maison carré » / 2015-2018 / 60 x 90 cm

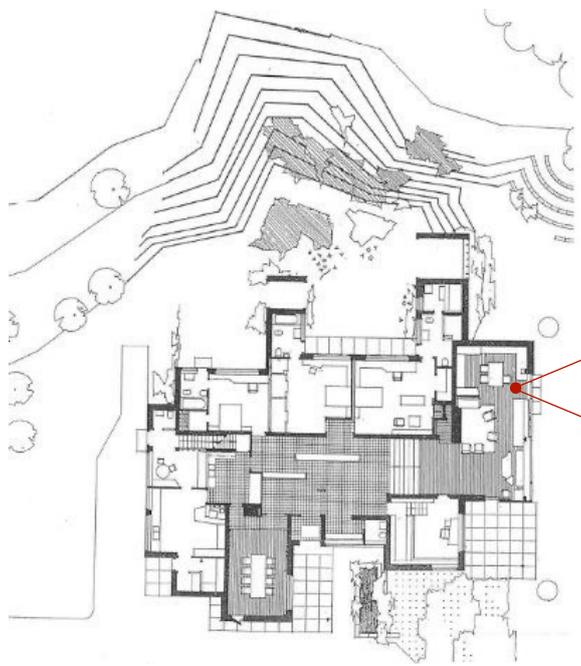
D'autres types de mises en scènes « théâtrales » photographiques sont réalisées. Un autre exemple avec la photographe Elina Brotherus. Travaillant en relation avec des architectes, nous ressentons beaucoup plus cette fois la mise en scène, notamment au niveau de l'espace, du placement du corps dans la pièce, du mobilier,...

Elina Brotherus est une photographe professionnelle et artiste vidéo finlandaise. Elle détient un diplôme en photographie de l'Université d'art et de design d'Helsinki (aujourd'hui Université Aalto) ainsi qu'une maîtrise en chimie de l'Université d'Helsinki. Elle vit et travaille à Helsinki en Finlande mais aussi à Avallon en France. Elina Brotherus confronte la photographie aux codes classiques de la représentation picturale. Ses photographies mettent en scène des personnages dans leurs attitudes, leurs moments quotidiens et instants intimes, toujours avec une certaine distance respectueuse. Elle saisit, dans un espace quotidien ou dans un paysage, les grandes émotions humaines universelles. Elle s'interroge aussi, et interroge le spectateur, sur les relations entre l'être humain et la nature, et sur la place de celui-ci au sein de celle-là.

Son travail alterne entre approches autobiographique et art-historique. Elle photographie l'intime en se mettant en scène, dans la plupart du temps, dans ses espaces domestiques (comme la chambre, la salle de bain, le salon), parfois même allant jusqu'à poser nue, dévoilant alors au monde, tout le panel de son intimité, aussi banal soit-il.

Sur cette photographie en couleur, on voit une femme, assise sur un tabouret, dans une pièce de vie. Placée au premier plan et tournée de trois quart, elle regarde quelque chose en hors champs. Derrière elle, une table vide avec deux tabourets, en face d'elle, un meuble bas et derrière un bureau, vide lui aussi. En arrière plan, trois toiles de couleur accrochées sur un mur. La composition semble travaillée et donne vraiment un sentiment de mise en scène fixes, aux allures de tableau. Les traits qui forment le haut des toiles ainsi que celui du tapis sont bien parallèles au cadre de la photographie ce qui montre qu'elle a été travaillée. La femme, placée à l'endroit où le fond est vide, semble avoir été posée là, exprès. La pièce très ordonnée paraît sans vie. Sa posture, son visage fermé et son regard dans le vide, semblant regarder au travers d'une fenêtre en hors champ, nous donne un sentiment d'ennui, de vide intérieur.

En effet, il s'agit bien ici d'une mise en scène. C'est la photographe elle-même qui pose, au sein d'une grande oeuvre architecturale conçue par l'architecte Alvar Aalto. Cette maison nommée « The Maison Louis Carré » datant de 1959, est située en France, proche de Paris. (Plan de la maison ci-dessous) Ce diptyque n'a donc pas pour objectif de retranscrire la réalité de l'intimité du quotidien de cette femme mais plutôt d'en faire une représentation « théâtralisée » dans un décors architectural hors norme. Qu'en est-il des mises en scènes « cinématographiques » ?



I.3.2. Des mises en scène « cinématographiques »

Si les mise en scène « théâtrales » se jouent du réel en recréant des scènes plus ou moins réelles, les mises en scène « cinématographiques » se jouent énormément du réel. Elle sont entièrement recréées à la manière d'un film. Ce sont des personnages et parfois même des acteurs qui jouent un rôle mais qui ne jouent pas le leur. Une réalité est recréée à travers ces photographies mises en scène.

Trois grandes actrices ont participé à la réalisation de la série « Dream House » : Julianne Moore, Gwyneth Paltrow et Tilda Swinton.

« Ces trois actrices avaient chacune quelque chose en elles qui correspondaient aux histoires que je créais pour elles. En tant qu'actrices de cinéma, elles sont habituées à jouer pour d'autres types de récit qui traversent le temps, avec du dialogue, du mouvement. Ici, tout est condensé en un seul instant, un moment silencieux. Mon instruction de base était donc de ne pas surjouer, il n'y en avait pas besoin. »

- Gregory Crewdson

Gregory Crewdson est né le 26 septembre 1962 à Park Slope, dans le quartier de Brooklyn à New York. En seulement 6 séries, il s'est fait reconnaître comme l'une des figures contemporaines majeures de la mise en scène photographique et de la photographie narrative. Jeune, il découvre pour la première fois, à travers la photographe Diane Arbus et une de ses expositions, que les photographies peuvent avoir un aspect psychologique et du pouvoir. Par la suite, ses mises en scène figées vont rappeler le côté angoissant aux limites du fantastique du peintre Edward Hopper. Enfin, Crewdson construit ses images à la manière d'un réalisateur, avec des décors entièrement conçus à partir de story boards, une équipe complète de cinéma (décorateurs, maquilleurs, accessoiristes...) et des effets spéciaux dignes de films de science-fiction. Il s'inspire notamment des films de Hitchcock, Lynch ou encore Spielberg. Cependant, selon lui, seule la photographie, à la différence d'autres formes narratives, reste toujours silencieuse. Il n'y a ni d'avant, ni d'après. Les événements qu'elle capture restent un mystère. Au spectateur d'en faire leur propre interprétation.

Sur cette photographie en couleur, on voit une femme et un homme sur un lit, dans une chambre en pleine nuit. Au premier plan, la femme en nuisette, assise au bord du lit occupe une place centrale dans la photographie, elle fait toute la hauteur de l'image. A gauche, sa lampe de chevet est allumée. Derrière elle, au second plan, on aperçoit un homme allongé, torse nu. On le voit très peu, caché par cette dernière. Sa lampe de chevet est éteinte. En arrière plan, à droite de l'image, une grande fenêtre dont les volets sont ouverts. On aperçoit le paysage avec des arbres et des montagnes.

La femme, qui est l'élément mis en avant sur la photo, semble perdue voire même effrayée à en juger à son regard dans le vide, la tête tournée vers le sol, le visage sans expression. Elle se tient au lit d'une main et l'autre entre ouverte, elle semble avoir un problème. Sa posture et sa gestuelle rappelle même les scènes de crime dans les films, en pleine nuit. En effet, c'est le cas ici, comme en témoigne le paysage visible au travers de la fenêtre, ce qui renforce d'autant plus ce sentiment de peur. L'homme, qui dort, n'est pas là pour elle dans un moment qui paraît étrange, un moment où cette femme, sa femme sans doute, à en juger l'alliance à sa main gauche, aurait peut être besoin de lui ? Aurait-elle fait un cauchemar ? Où alors l'aurait-elle tué ? Cette scène intime qui paraît banale, l'est-elle vraiment ? La fiction se jouerait-elle de nous ?



GREGORY CREWDSON / Série : « Dream House » / 2002



PHILIP-LORCA DICORSIA

Un autre photographe américaine, Philip-Lorca diCorcia, photographie d'autres mises en scène « cinématographiques » et se rapproche beaucoup de celles de Gregory Crewdson. Elles représentent aussi des scènes à premières vues banales mais comportent un fond de dramaturgie que l'on peut voir en second temps, en se penchant de plus près sur leurs oeuvres.

Philip-Lorca diCorcia est né en 1951 à Hartford dans le Connecticut. Il étudie à la School of the Museum of Fine Arts de Boston et obtient sa maîtrise en 1979 à l'université de Yale. Le MoMA de New York organise sa première exposition solo en 1993 et, 20 ans plus tard, il fait l'objet d'une grande rétrospective organisée par la Schirn Kunsthalle à Francfort. Il vit et travaille à New York. Philip-Lorca diCorcia est un photographe américain dont le travail englobe à la fois la photographie documentaire et la photographie mise en scène, ses tirages colorés à grande échelle mêlent réalité et fiction. « *Je pense qu'un sentiment de déception quand ils réalisent que la plupart du temps on leur ment* », a-t-il déclaré à propos de la réaction du public face à la nature ambiguë de ses photos. « *Et quel support entretient la plus forte relation à l'idée de vérité que celui qui est censé être une représentation fidèle de la réalité ?* »¹⁰ Son approche cinématographique fait écho à la méthodologie de Gregory Crewdson, selon laquelle l'artiste prépare ses séances comme s'il s'agissait de scènes de films. Les « éléments dramatisants » donnent ce pouvoir narratif : ses sujets sont des artistes dont les intérieurs se distinguent de leurs propres vies.

Sur cette photographie en couleur, on voit une femme, de dos, assis sur un lit en face d'une fenêtre. Au premier plan, le lit prend un quart de la photographie et prend donc une place importante dans l'image. Au second plan, de dos, une femme en peignoir dont on voit son reflet de face dans la vitre. A sa droite, une télévision. En arrière plan, un paysage lointain, une étendue d'eau à perte de vue, un paquebot et sur la ligne d'horizon, des grattes ciels.

Le visage de la femme semble fermé, aucune expression, pas un sourire. L'instant semble suspendu et dramatique. A sa droite, une télévision qui semble diffuser une tornade ou une grande cheminée de fumée. La scène paraît alors inquiétante. Elle regarde vers l'horizon, vers la ville, comme si le drame qui était en train de se dérouler à la télévision se déroulait sous ses yeux, impuissante, regardant la scène avec effroi.

Cette scène banale, d'une femme dans une chambre regardant par la fenêtre, l'est-elle vraiment ? Tout comme dans les photographies de Gregory Crewdson, celles de diCorcia nous mettent aussi le doute entre réalité et fiction. Ce qui nous paraît banal l'est-il vraiment ?

La photographie permet de revisiter les banalités du quotidien notamment grâce aux techniques employées par les photographes. Des scènes « autobiographiques », prises sur le vif de Goldin aux scènes « documentaires », observées dans le quotidien de Nauczyciel et Sultan, aux mises en scène « théâtrales » de Paradeis et Brotherus jusqu'aux mises en scènes « cinématographiques » de Crewdson et diCorcia, différentes visions de l'intimité et de nos banalités quotidiennes voient le jour. Ils revisitent le banal, l'intime dans nos quotidien en nous faisant réfléchir sur nos vies.

Les analyses de ces oeuvres et les différents univers de ces photographes nous montrent que malgré leurs différences dans leurs manières de photographier l'intime, des sujets récurrents voient le jour : le couple, les rapports de genre, les gestes,... le rapport au corps, qu'il est important d'étudier.

¹⁰ <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/>

II - L'EXPÉRIENCE DU CORPS DANS L'INTIMITÉ DE L'ESPACE DOMESTIQUE



La présence du corps, son positionnement dans l'espace, sa posture, ses expressions, les émotions qu'il dégage,...

II.1. Le corps photographié

II.1.1. Prendre une « pause »

L'expérience du corps dans l'intimité de l'espace domestique n'est pas la même que celle vécue en dehors, dans les espaces publics. En effet, l'espace public revêt de certains codes sociaux, moraux et législatifs. « *La liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres.* » Au sein d'un espace privé, domestique, intime, nous connaissons ces « autres » avec qui nous vivons, leurs limites, leurs codes,... Notre corps s'en trouve libéré d'une pression, de jugements extérieurs,.. Par conséquent, nos poses, nos postures, nos gestes changent. Ces mouvements du corps que l'on répète au quotidien, nous paraissant anodins tellement ils deviennent banals. Cependant, l'enveloppe corporelle est le reflet de notre être, notre identité, et nos actions sont le reflet de nos pensées. La photographie, qu'elle soit prise sur le vif ou mise en scène permet justement d'illustrer ces propos. Les corps des personnes, leurs postures, nous indiquent leurs ressentis et nous procurent même parfois, des émotions.

Prendre une pause dans son quotidien pour prendre la pose face à l'appareil. Le nom *pause* vient du latin *pausa* et désigne l'interruption momentanée d'une action. Sur les photographies présentes dans cette sous partie, les personnes ont fait une pause dans leur quotidien pour prendre la pose. Prendre la pose est un acte symbolique et volontaire. Le nom *pose* vient du verbe *poser* qui désigne l'action de poser. Prendre la pose en photographie nécessite un temps d'arrêt, on choisit la posture que l'on veut adopter suivant le message que l'on souhaite faire passer et nous voilà face à l'appareil photo le regard fixé sur ce dernier.

La série « *Pictures From Home* », publié pour la première fois en 1992, est le cadeau Larry Sultan à ses parents. La photo ci-contre en est l'une d'elle. Il décide dans les années 1980 d'aller en Californie du Sud chez sa famille afin de représenter cette période de dix ans en combinant à la fois photographies contemporaines avec des images fixes de photos de famille, des fragments de conversations et ses propres souvenirs. Il en résulte un récit narratif dans lequel la frontière entre le documentaire et la mise en scène devient de plus en plus ambiguë. Simultanément, la distance habituellement maintenue entre le photographe et ses sujets se glisse vers un dialogue muet.

« Ce qui me pousse à poursuivre ce travail est difficile à nommer. Il est plus question d'amour que de sociologie. Il s'agit d'être acteur du drame plutôt que le témoin. Et dans le processus étrange et confus du travail, tout change : les frontières s'estompent. Je me réveille au milieu de la nuit, stupéfait et angoissé. Ce sont mes parents. »

- Larry Sultan

Dans le travail de Larry Sultan ci-joint, nous pouvons voir que seule sa mère a prit la pose. Comment le voit-on ? Sa posture arrêtée, les mains dans le dos, le regard fixe devant l'appareil, elle se tient droite et de marbre face à son fils. Son père n'ayant pas envie ou las du travail de son fils dans leur intimité, est resté de dos devant du sport à la télévision. Elle casse les barrières entre la réalité et la fiction, le public et le privé. Elle fait la transition entre le réel, l'instantanéité de nos habitudes quotidiennes (représenté par le père devant la télévision) et un réel déformé, remodelé par la mise en scène (le fait qu'elle prenne la pause). Elle fait aussi la transition entre la réalité dans laquelle ils se trouvent à l'instant T et l'intemporalité de notre réalité en tant que spectateur. L'attitude du père nous montre aussi que ce rapport à la pose est bien souvent féminin. C'est plus souvent les femmes qui « prennent la pose » ou à qui ont fait prendre la pose dans les magazines, les publicités,... Se pose alors la question des genres et de la femme en photographie.



LARRY SULTAN / « My Mother Posing for Me » / 1984 /
Série : « Pictures From Home » / 1980-1990



ELINA BROTHERUS

C'est le cas de la photographe Elina Brotherus, qui travaille en image sur son autobiographie, à contrario de Larry Sultan qui travaille sur sa biographie, qui prend souvent la pose comme c'est le cas sur cette photo ci-contre.

Elle est face à l'objectif, à l'arrêt. L'image semble cadrée et étudiée. Elle tient une pomme dans sa main, s'appuyant sur un bureau, dans une vaste pièce où les dossiers s'accumulent. Le bureau est surchargé de papier. Elle semble prendre la pose le temps d'une pause. Quand on prend la pose, le corps se situe dans un contexte. Ce qui paraît insignifiant, ordinaire dans la vie de tous les jours, peut être perturbant, extraordinaire lorsque celui-ci est mis en scène, conceptualisé. En effet, Barbara Formis nous parle dans son ouvrage de l'importance du contexte. Une personne mangeant une pomme dans la rue ne retiendra pas notre attention car cela est banal. Mais plaçons cette même femme qui mange une pomme sur une scène de théâtre et cet acte de manger une pomme aura une toute autre importance et signification. Cela aura un sens. On pourra y voir la réalité en face.¹¹

Cette photographie joue avec l'ambiguïté entre la pose qui revêt de la mise en scène et la pose « naturelle », à la suite d'une action banale qui revêt de la photographie prise sur le vif. Elle joue donc entre réalité et fiction. Est-ce une pose ou un geste arrêté ?

« En effet, malgré les effets de « prises directes » revendiqués, il y a cet arrêt que constitue la pose, cette distance qu'elle instaure entre réel et réalité, ce regroupement d'éléments épars ou cette (re)composition qu'elle opère avant même le dispositif photographique et à cause de lui. Elle est ce filet, cette césure qui existe même chez Clark, dont la manière est pourtant en apparence plus « naturelle », et montre à quel point ce qui nous est montré est bien de la mise en scène / en ordre / en sens du désir et non un ordre naturel que l'appareil photographique révélerait dans l'apparent chaos des choses. »¹²

La personne qui prend la pose fait-elle un arrêt sur image d'une action en cours dans le quotidien où se met-elle en scène dans des conditions réelles ? Ce qui pourrait-être banal en arrêtant un geste en pleine action l'est-t-il vraiment toujours s'il est entièrement mis en scène ? Le geste est-il réalisé consciemment ou inconsciemment ?

Si dans certaines photographies, le corps « prend la pose » devant l'objectif, qu'en est-t-il réellement des gestes ? Quels sont ces gestes du quotidien pris en photo ? Sont-ils naturels, spontanés ou mis en scène ?

¹¹ Formis Barbara, « Esthétique de la vie ordinaire »

¹² « Du désir autobiographique à la fiction du désir. Teenage Lust de Larry Clark (1983) et The Ballad of Sexual Dependency de Nan Goldin (1986) », publié dans CERCLES [Rouen] 1 (1991), pp. 47-57

II.1.2. La notion de gestes du quotidien

Comment parler de corps photographiés sans aborder les gestes ? Les gestes sont l'expression de ce que le corps peut ou ne peut ne pas contrôler suivant le contexte, notre posture, notre démarche, les expressions du visage,...

Les mouvements de notre corps, les gestes peuvent être soit contrôlés dans le cas d'effectuer une action comme ouvrir le frigo,... soit incontrôlés, comme faire tomber un verre sans le faire exprès. Dans la définition du Cnrtl le geste est un « Mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un). »

Les gestes du quotidiens peuvent paraître anodins, ordinaires, mais pourtant, lorsque qu'ils sont mis en lumière, capturés par un appareil photo, leur importance se révèle. Deux facteurs qui font varier les notions d'ordinaire et extraordinaire : le lieu physique et le contexte subjectif. Un même geste, suivant 2 facteurs, le *lieu physique* et le *contexte psychologique*, est interprété de manière différente. Il peut être « artistique » comme « ordinaire ». Notre « *modalité perceptuelle* » ne change pas car nous regardons avec les mêmes yeux, le même corps, c'est notre attitude mentale qui change selon le contexte dans lequel nous nous trouvons.

Les gestes paraissent d'un premier abord, ordinaires. La présence de l'ordinaire dans l'art est ancienne de quelques millénaires. Les maîtres hollandais l'utilisaient déjà. « *Au XVIIe siècle, la vie ordinaire vient officiellement intégrer les thèmes traditionnels de la représentation picturale selon l'exemple paradigmatique de la peinture hollandaise.* » (...) « *On peut remarquer dans les décorations de la céramique et de la poterie grecques une tendance à figurer des gestes simples : donner, échanger, travailler, se reposer. (...) La peinture hollandaise représente une des premières tentatives explicites d'adapter la procédure de la représentation à la nature pratique des gestes.* »¹³.

Car en effet, il existe deux types de gestes, le geste « conscient », qui sert à quelque chose, qui permet une action et le geste « inconscient », qui peut traduire une émotion, une intention, une volonté de communiquer une idée,.. Barbara Formis parle d'une « *oscillation constante et inconciliable entre le geste d'usage (le numen de l'homo faber) et le geste de l'amorce (le numen divin) que demeure la force de ces tableaux. L'usage est la pure forme sont ici indissociables.* »¹⁴ Roland Barthes, philosophe française, sépare les gestes liés à la forme, (à caractère divin) purifiés de leurs qualités spécifiques, et ceux liés à l'usage, (à caractère humain) augmentant leurs attributs. Il « *nuance même son interprétation et entrevoit dans la peinture hollandaise une troisième modalité : un « numen issu enfin de l'homme et non de dieu ».* Cette modalité est rendue apparente par l'utilisation du « regard ». » Que ce soit dans l'usage et l'amorce de Formis ou l'usage et la forme de Barthes, « *La notion d'usage est centrale pour comprendre la portée esthétique des gestes ordinaires, puisqu'elle relie le corps aux objets, en rendant sensible notre manière courante d'être au monde.* »¹⁵

¹³ Formis Barbara, « Esthétique de la vie ordinaire » p.53 / p.58

¹⁴ Ibid, p.58

¹⁵ Opcit, p.57 / p.56



FLORENCE PARADEIS / « La menace » / 1990
Série : « Premières amours »

« Nos gestes ordinaires sont habituellement faciles : ils nous permettent de manipuler le monde à condition que l'on oublie que le monde modifie, à son tour, notre corps. »
- **Barbara Formis**



FLORENCE PARADEIS / Sans titre / 1990
Série : « Premières amours »

Comme on vient de le souligner, le geste est d'abord « utile » dans la vie de tous les jours. « *Si une esthétique du geste ordinaire est possible, c'est précisément quand elle nous rappelle le caractère artificiel des usages du corps, avec tout ce que la notion d'art possède de technique et de libérateur. L'artifice du geste réside dans le paradoxe de la connivence entre liberté et apprentissage.* »¹⁶ En effet, le corps effectue des gestes en fonctions des usages de la vie courante comme par exemple : ouvrir le frigo, tirer la chaise pour s'y assoir, tourner le robinet, ..

Ces gestes sont aussi pris en compte par les architectes de manière technique, à travers les proportions des pièces, les hauteurs, .. mais aussi de manière « sociologique » car on adapte les lieux en fonction des gestes liés aux besoins de chacun dans leur manière spécifique de vivre au quotidien.

Cependant, « *Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de la finalité concrète de son exécution* » comme c'est le cas sur cette photographie ci-joint de Florence Paradeis. On y voit un homme et une femme au centre, en train de se disputer. Ce sont les gestes qui nous le montre clairement. La scène se déroule au centre d'un salon, dans la nuit noire, à en juger l'absence de lumière extérieure. Beaucoup de photographies mises en scène réalisées dans l'espace domestique montrent en arrière plan la nuit, ce qui leur donne un sentiment d'angoisse. Ce manque de perspective qui peut refléter un manque de perspective d'avenir, de réconciliation, comme si ce monde était sans issue. Comme dans la photographie précédente, nous retrouvons un rapport de dominant / dominé. L'homme, debout, lève sa main gauche et pointe du doigt de l'autre une vieille dame (sa mère ?) qui est assise et semble tendre vers le haut quelque chose à cet homme (son fils ?). L'homme ne semble pas content et le geste de pointer du doigt quelqu'un d'un air accusateur comme on le ferait à un enfant faisant une bêtise le confirme.

Dans une image, le geste nécessite d'être « arrêté ». On peut alors faire de la notion de geste, une définition négative car « *Celui-ci est figé dans une perspective visuelle incapable de rendre compte de sa forme dynamique et fluide, formée par des moments de visibilité s'entrelaçant avec d'autres moments de disparition.* »¹⁷ Les vidéos, spectacles de danse, pièces de théâtre, montrent les gestes dans leur vérité, dans leur ensemble. La photographie qui met à l'arrêt le geste, se joue de celui-ci. Cependant, elle met l'accent sur les points communs entre l'art et la vie et non sur leurs différences. Sur cette photographie par exemple, les gestes semblent aussi parlant que les mots. Le corps humain, les gestes, les expressions sont le reflet de nos pensées intérieures et nous trahissent parfois. Au delà des mots, le corps ne trompe pas. Nos maux mentaux se transforment en maux physiques et les photographies peuvent révéler autant que des mots échangés dans une vidéo. Mais les gestes ordinaires peuvent-ils être esthétiques ? L'acte de photographier ces gestes en font quelque chose d'artistique et même d'esthétique. En effet, « *L'esthétique des gestes ordinaires travaille à défaire la présupposé frontière entre l'art et la vie. Cette recherche se concentre sur des pratiques qui se proposent de défaire l'art de l'intérieur, s'ouvrant au monde de la vie et révélant par là toute la puissance esthétique de cette dernière.* »¹⁸

Le corps photographié nécessitait d'aborder la pose mais aussi les gestes. Qu'en est-il du rapport de l'homme à lui même dans son intimité ? Quels sont ses ressentis ? Les photographies sont-elles des autobiographies ou le reflet de l'universalité d'un quotidien commun à tant d'autres personnes ?

¹⁶ Formis Barbara, « Esthétique de la vie ordinaire », p.20

¹⁷ Opcit, p.30

¹⁸ Opcit, p.26

II.2. Le rapport à soi, photographié dans son intimité

II.2.1. Des scènes autobiographiques : récit de l'histoire d'une vie

Une autobiographie est une « relation écrite de sa propre vie dans ce qu'elle a de plus personnel.. » d'après le Cnrtl. Un certain nombre de photographes comme Elina Brotherus ou encore Nan Goldin utilisent « l'autobiographie photographique ». Elles se mettent en scène et se prennent un photo pour raconter le récit de leur histoire personnelle. Si à travers ses photographies Elina montre son désespoir de ne pas pouvoir avoir d'enfants à cause de son infertilité, Nan Goldin retrace son histoire d'amour mouvementé avec son ex compagnon Brian.

Si cela paraît être évident d'exposer son intimité au monde aujourd'hui, ce n'était pas le cas avant, notamment dans les années 70. Nan Goldin a été influencée par Larry Clark, photographe, réalisateur et directeur de la photographie américain et par sa monographie « Tulsa ». « *Ce livre a eu une grande influence sur moi parce que Larry Clark a photographié et publié sa propre vie. Et à l'époque, les gens ne faisaient pas ça.* » explique-t-elle. Son objectif est d'explorer son paysage émotionnel sous l'éclairage de sa culture visuelle. En ce qui concerne Elina Brotherus, elle dit : « *C'est la vie qui dirige mon travail.* »

L'autobiographie permet de garder une trace, un souvenir, de soi, de toute une vie. Elle permet de s'analyser, se remettre en question, avancer, comprendre nos modes de vie, nos fonctionnements, dire au revoir au passé, en ne gardant que les bons moments,... Les photographies permettent d'avoir du pouvoir sur sa propre histoire et de pouvoir la changer en évitant de passer à côté de sa vie. Nan Goldin a perdu sa soeur et depuis la perte de sa propre « mémoire réelle », elle va vivre pour la conjurer en prenant des photographies elle-même, en ne comptant plus sur le regard des autres. « *Les images sont pour elle à la fois des garde-fous contre la réécriture de la fiction historique qui tient lieu de mémoire et des déclencheurs d'affects qui permettent de reconstruire la réalité, la vie tout entière [Ballad, 9]. [...], Ce travail photographique permet à Goldin de se placer à côté de sa vie, de la regarder de l'extérieur et d'en renouer les fils. Mais en même temps, elle sent bien que ce travail personnel, aussi valable soit-il pour l'individu, n'a peut-être aucune valeur pour les autres. Elle proclame donc l'universalité du thème traité, invoquant l'art et nous expliquant que, bien qu'il s'agisse d'individus précis, leurs tourments (les difficiles relations entre hommes et femmes) nous concernent tous. Remarque naïve et fondamentale à la fois. Car Goldin pose là le problème de la valeur de l'image photographique qui est toujours celle d'un hic et nunc.* »¹⁹

Ces photographies autobiographiques jouent beaucoup sur la lumière, elles sont très sombres, la source lumineuse est artificielle et faible. Ces tonalités donnent un côté angoissant au récit. La posture recroquevillée sur elle-même de Elina, tête baissée, les mains sur son ventre, ainsi que le regard tranchant, la bouche entre ouverte de Brian et le sourire crispé de Nancy nous montrent de l'angoisse, de la tristesse, de la peur. Elles semblent avoir été mises en scène mais retranscrivent une part de vérité, de réalité. Ces photographies jouent avec l'ambiguïté entre réalité et fiction.

¹⁹ « Du désir autobiographique à la fiction du désir. Teenage Lust de Larry Clark (1983) et The Ballad of Sexual Dependency de Nan Goldin (1986) », publié dans CERCLES [Rouen] 1 (1991), pp. 47-57



ELINA BROTHERUS / « Annonciation 10 » / 2011
Série : « Annonciation » / 2009-2013 / 30 x 42cm



NAN GOLDIN / « Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday » / New York City / 1981



PAULINE BIROS / « Survie » / 2021
Série : « Degré d'intimité »

Ces photographies « ne sont pas que des introspections de la mémoire privées. Ils sont aussi pour nous des « rétrospections » de la mémoire visuelle collective d'une époque. »²⁰

Durant le **Workshop 2 Février 2021 avec Ann Epoudry**, nous avons du réaliser une série de photographies. Mon protocole a d'abord consisté à choisir 5 pièces différentes de mon espace domestique, qui se sont transformées en 5 tâches du quotidien. Tout au long de la journée, j'ai décidé de vivre et de capturer des instants de mes actions au fur et à mesure. Toutes les photographies ont été prises avec le retardateur de mon iPhone. La difficulté a été de le faire tenir et de trouver le bon angle et champ de vision. J'ai choisi de nommer la série « Degrés d'intimité » avec comme thématique pour chacune des 5 photographies : Caché / Flouté / Intrusive / Dévoilé / Partagé. (cf. Annexe)

J'ai choisi de vous illustrer l'Intrusive que j'ai nommé « Survie », la plus pertinente, que j'ai prise presque sur le vif. La mise en scène est donc peu présente ici. J'ai posé mon téléphone contre le pot de sel, j'ai commencé à manger et pris une photo au début du repas du midi, un instant vital / « utile » dans le quotidien où les gestes répétitifs et mécaniques du bras pour manger se répètent inlassablement. Mon regard accusateur tourné vers l'objectif de mon téléphone fait référence à la photographie « Jeune femme » datant de 2008 de Florence Paradeis dans laquelle nous pouvons observer une jeune femme allongée sur le ventre sur un lit, tenant un livre dans les mains. (cf. Annexe) Son regard tourné aussi vers l'objectif, semblait accusateur et représentait aussi l'ennui. Cette intrusion de l'objectif et des futurs observateurs dérange. On ressent la présence de « l'autre » qui entre à travers l'objectif dans notre intimité la plus proche. J'ai choisi un point de vue bas pour renforcer l'intrusion et la proximité dans mon quotidien le plus ordinaire.

« Le spectateur est amené malgré lui au cœur de l'image par différents éléments : la référence du couteau dirigé l'extérieur et sortant du cadre de l'image est un procédé récurrent de tension vers le spectateur dans l'art pictural, et notamment dans les natures mortes ; le regard du modèle adressé directement au spectateur le renvoie à son propre regard et le met en accusation tout en le faisant aussi entrer dans la scène, en contre champ. En regardant plus attentivement ce regard caméra, allié à l'inexpressivité du visage, on y lit aussi une forme de mélancolie et de résignation qui contraste avec le geste résolu, presque agressif, de la main tenant la fourchette. La captation de la vapeur s'élevant du plat qui trouble le visage est extrêmement délicate et bien vue. Ajoutons également, dans le coin supérieur droit de l'image, le visage dans la vitrine, face au spectateur mais dont les yeux clos ou l'absence de regard fait sens. Cette image est décidément très réussie. Elle est d'une grande richesse iconographique. »²¹

A travers les photographies étudiées dans l'intimité du quotidien, nous retrouvons beaucoup de personnes seules. Nous pouvons ressentir de la solitude, de l'ennui et même une touche de mélancolie à travers leur regard, leur posture, leur corps. Après avoir vu des scènes autobiographiques, nous verrons des mises en scènes dans le quotidien, traduisant une fois de plus cette solitude, cet ennui et cette mélancolie. Nous verront que la nuance est fine et que nous pouvons nous méprendre entre photographies authentiques et mises en scène.

²⁰ « Du désir autobiographique à la fiction du désir. Teenage Lust de Larry Clark (1983) et The Ballad of Sexual Dependency de Nan Goldin (1986) », publié dans CERCLES [Rouen] 1 (1991), pp. 47-57

²¹ Commentaire de Ann Epoudry, intervenante sur le Workshop réalisé dans le cadre du séminaire « Entre Art et Architecture » de Master

II.2.2. Le quotidien, entre solitude, ennui et mélancolie

Le quotidien, bien souvent répétitif, peut amener à l'ennui.

Le quotidien, bien qu'il se répète est pourtant tous les jours différent. Chaque gestes, mouvements, événements imprévus font varier notre quotidien de nuances subtiles ou brutales. Le quotidien, si on le définit comme étant « *la vie ordinaire* », « *La vie ordinaire ne se donne pas comme une structure immuable et toujours égale à elle-même où tout resterait imperturbable.* » Freud, neurologue autrichien, fondateur de la psychanalyse, dans son célèbre texte intitulé « *Au-delà du principe de plaisir* », explique que « *l'action et l'évolution existent malgré la tendance à la répétition et à la régression propres aux êtres dotés de désir.* » (p.106)

Le quotidien ? Pierre Macherey, philosophe français, le pense comme un monde où « *l'attendu domine, et comme un système à la marge, où il y a toujours place pour de l'inattendu : c'est-à-dire que tradition et innovation y sont en confrontation permanente.* » En terme d'architecture, on pourrait définir l'ordinaire par ce qui existe, ce que l'on a l'habitude de voir, ce qui fait partie de la tradition et du patrimoine et l'extraordinaire serait l'innovation, ce qui sort de nos habitudes, de ce que l'on peut voir le plus souvent au quotidien, selon mon point de vue.

Des journées ordinaires peuvent devenir extraordinaires des lors que surgissent un élément inconnu, venu de nulle part. Le quotidien est ce qui se reproduit tous les jours. C'est l'ordinaire, ce qui se répète dans ce quotidien qui le rend fade, triste et ennuyeux. Mais la vie quotidienne est-elle obligatoirement un vie ordinaire ? Pas nécessairement. Il est donc important de faire le distinguo entre ordinaire et quotidien. Pierre Macherey, nous le dit : « *Le quotidien ce n'est pas exactement la même chose que l'ordinaire, c'est-à-dire un ensemble systématique de pratiques soumises à des régularités figées : le quotidien est en effet exposé en permanence au risque de l'irrégularité, qui, sans transition, le fait basculer dans l'extraordinaire. De là une permanente co-présence de l'accoutumé et de l'insolite, source de surprise et de tension, qui fait la trame du quotidien, où certitude et incertitude sont inextricablement mêlées. La vie ordinaire peut être définie comme le jeu des normes dans le commun des existences.* »²²

L'ordinaire est intemporel, impersonnel, intersubjectif et pluriel, alors que le quotidien se répète automatiquement tous les jours et est ad personam. « *Si le quotidien est privé et intime, l'ordinaire est collectif et social.* »²³ Cependant, je ne suis pas forcément d'accord avec le fait que l'ordinaire soit uniquement collectif et social, il pourrait être privé et intime en devenant esthétique, en s'exprimant à travers l'art. En effet, « *L'esthétique sert à conjuguer l'art et la vie.* »²⁴ L'ennui est relaté à travers l'art depuis de nombreuses années, « *Melancholia* » de Albrecht Dürer, dessinateur, graveur et peintre allemand, date de 1514. La photographie expose aussi l'ennui. Florence Paradeis à travers sa photographie « *Le Mikado* » sur la page ci-jointe, a des effluve d'ennui. On y voit un homme, seul, qui prend la moitié de la photographie, bras et tête posés sur une table où un plan de travail d'une cuisine. Il joue seul au jeu du Mikado, son visage sans expression et ses yeux rivés sur une des tiges en bois nous donne l'impression qu'il s'ennuie dans cette intimité quotidienne.

²² <https://www.linflux.com/art/juicy-salif-la-parure-et-la-pointe/>

Article : Rainer Maria Rilke, « Juicy Salif, la parure et la pointe / « ce que les choses en leur intimité jamais ne pensèrent être » », p.48

²³ Formis Barbara, « Esthétique de la vie ordinaire », p. 50

²⁴ Opcit, p. 45

*« Le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir. »
- Maurice Blanchot*



FLORENCE PARADEIS / « Le Mikado » / 13.01.1996 / tirage R3 marouflé sur aluminium et plastifié, 90 x 113 cm

*« Loin d'être dominé par l'uniformité (sameness), le quotidien est une arène de différences infinies. »
- Michael Sheringham*



ELINA BROTHERUS / Série : « Der Wanderer 1-5 »



« Le printemps » / Série : « The New Painting » / 2001

La solitude, l'ennui dans l'intimité quotidienne est souvent perçue comme étant négative. Les photographies relatent l'aspect négatif de la solitude, du quotidien de la vie ordinaire. Selon moi, la solitude et l'ennui sont nécessaires à l'homme pour faire évoluer son soi, se remettre en question, faire une pause dans le quotidien incessant de nos vies ordinaires et répétitives. L'écrivain américain Henry David Thoreau, célèbre pour son essai « *La désobéissance civile* » perçoit en l'isolement solitaire un moyen de renouer avec l'intensité de la vie. L'aspect positif du quotidien est que très peu relaté à travers les photographies que j'ai pu abordées mais est pourtant bien présent selon moi.

Ces deux photographies, ci-jointes, de Elina Brotherus traduisent aussi de l'ennui. On y voit Elina, seule, accoudée à des tables, le regard fixé sur l'extérieur ou sur les oranges avec lesquelles elle joue. Aucune expression sur le visage comme sur la photographie précédente de Florence Paradeis. Leurs têtes reposées sur la table ou dans leurs mains semblent lourdes, aussi lourdes par métaphore que le poids de leur existence. Si l'on se réfère aux parties précédentes, l'impact de la gestuelle et de la posture en photographie est intéressante et nous donne des informations sur les émotions des protagonistes. Le dos courbé, avachis sur des tables, leurs bras tenant leurs corps, leurs mains jouant machinalement avec des objets, pour semble-t-il faire passer le temps, sont autant de gestes qui nous indiquent leur tristesse ou leur fatigue. Ils semblent las de la vie.

Cependant, ces mises en scènes dénoncent les aspects du quotidien mais sont artistiques de part leur composition. L'ennui est exacerbé par un contexte, des espaces vides d'objets et par métaphore vide de sens. Il manque des rideaux, des tableaux, des fleurs, des objets qui traînent par ci par là et qui donnent de la vie. Les espaces sont blancs, sobres, fades, avec du carrelage, mettant en évidence l'homme et sa solitude.

Nous pouvons donc faire une lecture poïetiques (étude des potentialités débouchant sur une création nouvelle) de l'ordinaire avec un traitement du corps de part des études esthétiques concernant les postures corporelles. Il existe une analogie entre le geste et sa forme qui « *permet d'en exprimer le sens caché. (...) De l'analogie fondamentale entre le geste et sa forme découle l'idée selon laquelle la forme du geste en serait aussi la parole muette, l'expression première avant tout langage.* »²⁵ C'est ainsi que Balzac, écrivain français, conçoit une vraie théorie de la démarche : « *la Démarche étant prise comme l'expression des mouvements corporels et la Voix comme celle des mouvements intellectuels, il me parut impossible de faire mentir le mouvement.* »²⁶ Ces photographies le démontrent relativement bien. Les gestes, les postures du corps, les expressions du visage sont plus parlantes que les mots comme vu précédemment dans une des parties sur les gestes.

Nombreuses sont les photographies de l'espace domestique issues du quotidien qui exposent les hommes seuls, semblant pris d'ennui dans leur intimité... Elles semblent l'accabler au lieu d'en faire l'éloge et ainsi, mettent l'accent sur une partie de la réalité car si l'ennui dans le quotidien peut être présent, il n'est certainement pas omniprésent.

Après avoir vu le rapport à soi, photographié dans son intimité, nous allons voir le rapport à l'autre, photographié dans son espace domestique. Nous verrons les relations qui s'opèrent dans la famille ou les rapports de genre dans la vie de couple et comment ces rapports sont abordés à travers la photographie.

²⁵ Formis Barbara, « Esthétique de la vie ordinaire », p.113

²⁶ Honoré de Balzac, « Théorie de la démarche », 1833

II.3. Le rapport à l'autre, photographié dans son espace domestique

II.3.1. Les relations dans l'intimité

Alors que les relations dans l'intimité ont toujours existé : liens familiaux, amicaux, les rapports de genre au sein du foyer,.. ce n'est que depuis très récemment que l'on expose de plus en plus cette intimité privée au public. La photographie sert de passerelle entre le public et le privé, notamment de nos jours à travers les réseaux sociaux. Rentrer dans l'espace domestique, c'est rentrer dans le lieu le plus propice au développement de notre intimité, un chez-soi qui est de plus en plus investit par les Hommes due à l'importance grandissante donnée à la vie privée. *« Le XXème siècle est en effet celui de la conquête de l'espace domestique : le travail émigre progressivement hors du logement et, sa durée diminuant, il libère du temps pour d'autres activités, en même temps que les conditions de logement s'améliorent de façon significatives. »* Alors que le « confort », l'aménagement et la décoration trouvent leur place dans les années 1960, est apparu différentes « manières de diviser les tâches et l'espace entre les membres du foyer en fonction du genre et des générations, ou encore des modes d'appropriation à travers le décors, l'aménagement ou l'ameublement. »²⁷

Sur cette photographie de Frédéric Nauczyciel, les masques accrochés au mur peuvent nous donner des indications sur la localisation du lieu de vie dans lequel nous nous trouvons ou alors sur la classe sociale, les centres d'intérêts ou encore la culture de l'occupant et des personnes présentes à ce repas. Ces objets de part et d'autre de l'image encadrent une vieille dame, au centre de la photographie. Le bras d'un homme, situé en hors champs, donne une cuillère à celle-ci. Nous semblons nous trouver au coeur d'un repas de famille. Cependant, il n'y a pas que la décoration qui peut nous donner des indices sur la culture de ces individus. La bouteille de vin rouge ainsi que le jambon sont le reflet d'une culture européenne. La décoration, l'aménagement, l'ameublement ou les coutumes culturelles ne peuvent pas à eux seuls nous certifier la classe sociale à laquelle appartiennent les personnages photographiés. Je pense plutôt que les photographies de l'intime servent à mettre en valeur l'universalité. Chacun se reconnaît à travers ces scènes « banales » du quotidien, elles nous rappellent des souvenirs. Qui n'a pas déjà fait passer un couvert à sa grand mère lors d'un repas ? Qui n'a pas déjà reçu de l'argent de ces grands parents pour nous payer de quoi se nourrir ou se divertir ? Ces scènes si intimes et familiales sont en fait représentatives de notre quotidien à tous. Nous pouvons plus ou moins nous identifier aux personnages. Frédéric Montornès, commissaire d'exposition, au sujet de la série « Demeure Intime » nous le dit : *« Libérés du joug de l'identité, les personnages de cette série incarnent des figures plus universelles. Ils deviennent alors les protagonistes d'un document susceptible aussi bien de révéler quelque chose de notre présence au monde que la volonté secrète de l'artiste de montrer ces choses qui, aussi petites soient elles, disent autant de nous que le silence qui nous entoure. »* (Barcelone, Octobre 2009)

La photographie de l'intime et plus précisément de l'espace domestique retranscrit nos comportements et modes de vie. Ils ont été acquis en autonomie, dans le cadre de notre groupe d'appartenance et non au sein des institutions scolaires par exemple où d'autres formes de comportements et d'échanges sociaux s'opèrent. Pierre Bourdieu, sociologue français, parle de *« l'action pédagogique expresse »*.

²⁷ Pierre Gilbert, « Classes, genres et styles de vie dans l'espace domestique », p5, 6



FREDERIC NAUCZYCIEL / Série : « Demeure Intime » / Barcelone / 2005-2008



FLORENCE PARADEIS / Sans titre / 1990
Série : « Premières amours »

Dans l'espace domestique, le repas est un moment important. C'est un moment d'échange avec les membres de sa famille, avec des amis, avec des personnes intimement proches de nous dans la vie, même au sein de la vie publique. Le repas est aussi un moment de partage et d'intimité avec des personnes extérieures au foyer. Le concept de recevoir quelqu'un chez soi est important, le « public proche » qui entre dans la sphère privée, chez « l'autre ». On franchit la frontière de l'intimité aux espaces publics et vice versa.

Cette photographie de Florence Paradeis tout comme dans celle vue précédemment, parle de donner et de recevoir. Recevoir quelqu'un chez soi, recevoir un cadeau de l'autre personne, recevoir de l'argent dans ce cas précis. Nous ne sommes pas dans une salle à manger autour d'un repas mais dans une chambre, espace encore plus intime.

A travers ces deux photographies, réalisées par deux photographes différents, nous pouvons constater que malgré deux espaces géographiques et cultures différentes, les relations dans l'intimité, avec la famille, entre les différentes générations, sont les mêmes. Le langage corporel est universel, les êtres humains utilisent plus ou moins les mêmes codes. Nos rapports sociaux dans l'intimité, avec nos pairs, se rejoignent.

Le geste de donner et de recevoir est présent dans ces deux photographies. Le geste de tendre la main, le bras pour rendre un service à l'autre. On peut y voir des échanges entre les générations.

Du côté de Frédéric Nauzyciel à Barcelone, un homme (l'enfant ?), rend un service à une vieille femme (sa mère ?) en lui passant une cuillère lors d'un repas. Du côté de Florence Paradeis en France, une vieille dame, (une grand mère ?) aide un jeune homme (son petit fils ?) en lui fait passer de l'argent, des billets. Dans ces deux situations, les échanges et l'entraide se fait dans les deux sens. Nos « anciens » qui nous ont aidés, sont aidés en retour. Le vivre ensemble traverse les lieux, les cultures, le temps et les générations. On ne peut pas toujours parler d'échanges bienveillant au sein du foyer mais ces photographies traduisent le fait qu'en présence de sa famille, avec des pairs appartenant à la même classe sociale, dans l'intimité, l'entraide se retrouve.

« Espace domesticable et domestiqué, l'espace domestique se caractérise ainsi par la possibilité qu'il offre à ses occupants de déployer des appropriations personnelles (décor, aménagement, loisirs, etc.), qui échappent aux rapports de subordination directe. »²⁸

Cependant, des rapports de domination peuvent s'effectuer au sein de l'espace domestique notamment dans les rapports de genre, au sein des couples. C'était surtout le cas à une époque où l'homme commandait la femme dans le foyer familial, ce qui est selon moi beaucoup moins le cas aujourd'hui. Les photographies étudiées, représentant les rapports de genres exercés au sein du foyer, vont justement confirmer ou infirmer les représentations que l'on a des fonctionnements du couple dans l'intimité quotidienne.

²⁸ Pierre Gilbert, « Classes, genres et styles de vie dans l'espace domestique », p.7

II.3.2. Les rapports de genre

Lorsque l'on parle d'espace domestique et d'intimité, il est évident de parler des relations de genre qui s'effectuent en son sein. En effet, les photographies de l'intime représentent beaucoup de couples, la plupart du temps photographiés dans la chambre, une des pièces le plus intimes du foyer.

D'après Anthony Giddens, « *Lieu d'observation des différenciations sociales de classe, le logement est aussi un espace privilégié de l'analyse des rapports sociaux de sexe. En affirmant que « le privé est politique », les mouvements féministes et la sociologie du genre ont fait de l'espace domestique un des premiers objets de lutte et d'analyse des rapports de pouvoir entre les sexes : c'est dans cet espace que se déroule le travail domestique, cet ensemble de tâches invisibles et non rémunérées réalisées essentiellement par les femmes.* »²⁹

Sur la première photographie représentant les parents de Larry Sultan, nous pouvons observer à contrario de ce qui est souvent cité, que l'homme aide autant que la femme aux tâches ménagères. On les voit tous les deux dans le séjour en train d'essayer de faire fonctionner un aspirateur. On y voit de l'échange et de l'entraide. J'émet l'hypothèse que leur classe sociale supérieure joue un rôle sur leur façon de communiquer et de vivre ensemble au quotidien. Les études sociologiques se font généralement dans des classes populaires où la femme joue le rôle de femme au foyer, comme à l'époque de nos grands parents ou arrière grands-parents. Au XIXe et XXe siècle, les femmes des classes moyennes et populaires restaient à la maison pour s'occuper des enfants, des tâches ménagères ou pratiquaient des métiers à domicile comme la couture ou l'artisanat.³⁰

La seconde photographie est plus représentative de l'image du couple que l'on en avait ou que l'on en a encore. Elle est pleine de métaphores visuelles. L'homme à l'extérieur dans le jardin, parle à sa femme à l'intérieur dans la cuisine, à travers la vitre. L'homme à l'extérieur, représente le cliché de l'homme qui s'occupe du jardin ou celui qui va à l'extérieur du foyer pour aller travailler tandis que la femme, elle, est à l'intérieur du foyer et s'occupe de préparer le repas en bonne femme de maison. Ces représentations genrés, qui se construisent depuis le plus jeune âge de part l'éducation et la société, se font au sein de l'espace privé. Les joués et les tenues vendues aux bébés font très tôt la distinction entre les filles et les garçons : la chambre rose et les habits roses à fleur pour les petites filles et la chambre bleue et les habits bleus à rayure pour les petits garçons, la panoplie de la caissière, les ustensiles de cuisine pour la petite fille et la panoplie du bricoleur ou les petites voitures pour le petit garçon, ... Les histoires de princes charmants que les parents comptent le soir à leurs enfants conditionnent aussi les rapports aux genres et au couple et font croire à quelque chose d'erroné dans la vraie vie. « *En un sens, l'avidité consommation de romans et de récits romantiques était un signe de passivité. Elle signifiait que l'individu recherchait dans l'imaginaire ce qui lui était dénié dans le monde ordinaire et quotidien.* »³¹ Les choix de société et d'éducation formatent l'enfant à devenir plus tard une bonne cuisinière ou un homme à tout faire et conditionnent les échanges entre les hommes et les femmes au sein du foyer à l'âge adulte.

²⁹ Anthony Giddens, « La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes » / Paris : Le Rouergue/Chambon, 2004, D2.S/GID

³⁰ Anne Lambert (sous la direction de), « Le monde privé des femmes : genre et habitat dans la société française », Paris : Ined éditions, 2018 AS/LAM.
Susanna Magri / Chap1 « Le genre dans les approches sociologiques de l'habitation en France »

³¹ Erving Goffman, « La ritualisation de la féminité », p.60



LARRY SULTAN / « Fixing the vacuum » / 1991
Série : « Pictures From Home » / 1980-1990



LARRY SULTAN
Série : « Pictures From Home » / 1980-1990



« La chambre », 1947

*« On m'a prêté quatre vieux murs
Pour y loger mes quatre membres
Et dans ce réduit très obscur
Je voulus installer ma chambre
Pour lui donner un air coquet
Je suspendis aux murs en pente
Les diplômes que j'ai manqués
Et mes décorations absentes
Sur une table les photos
De celles qui se refusèrent
Sur des rayons les in-quarto
Des livres que je n'ai su faire
J'ai mis derrière les fagots
Les grands crus de notre royaume
Les Chambertins et les Margaux
Dont j'ignore jusqu'à l'arôme
Et dans un vaste coffre-fort
Rangés en piles régulières
Toutes les valeurs et tout l'or
Que j'aurais pu gagner naguère
Par la fenêtre se glissant
Voici qu'un doux rayon bleuâtre
Est venu remplir mon théâtre
D'un mobilier étourdissant
Voici des tapis d'ambition
Voici 'des tentures de rêve
Voici qu'un rideau se soulève
Sur un chevalet d'illusions
Voici des coussins de serments
Couvrant des fauteuils de promesses
Et puis des colliers de tendresse
Et des bouquets de sentiments
Voici le mirage de l'Art
Voici des songes en rasades
Le divan de Schéhérazade
Et le clavecin de Mozart
La chimère en quatre secondes
Décorateur sur champ d'azur
A fait de mes quatre vieux murs
La plus belle chambre du monde. »*

- René Baer

Les relations de couple sont souvent représentées dans les photographies montrant les espaces domestiques, intimes, le plus souvent au lit dans la chambre à couché. Les relations de couple ont évolué dans le temps et dépendaient autrefois du niveau de richesse, des classes sociales des individus. Seule l'aristocratie avait la liberté de choisir l'être aimé, la liberté sexuelle était ouvertement tolérée chez les femmes dites « respectables ». En effet, « *Dans l'Europe prémoderne, la majorité des mariages ne se concluaient pas sur la base d'une attirance sexuelle réciproque, mais bien plutôt en fonction de considération purement économiques. (...) Ainsi, chez les pauvres, le mariage représentait avant tout un moyen d'organiser les travaux agraires.* »³²

Au delà de l'aspect conventionnel et pratique du couple arrangé, l'idée première d'un couple est aujourd'hui basé sur l'amour... Quel qu'il soit, « *Depuis ses origines les plus reculées, l'amour romantique n'a cessé de poser la question de l'intimité. S'il est incompatible avec la concupiscence (le désir sexuel) et de façon plus générale avec la sexualité ordinaire, c'est moins parce qu'il idéalise l'être aimé que dans la mesure où il présuppose une communication psychologique, une fusion des âmes ayant un caractère réparateur.* »³³ L'amour, le désir, l'entraide, l'entente, ne sont pas toujours présents au sein des relations de couple. L'amour « romantique » par exemple est « *l'idée d'une narration au sein même de la vie individuelle.* », comme un plus dans le quotidien et la photographie est aussi là pour retranscrire, retransmettre cette narration.

A travers plusieurs photographies et différents photographes, on peut se rendre compte que certains schémas se répètent. L'homme qui lit le journal ou regarde la télévision pendant que la femme à d'autres occupations. Elle fume, se fait belle,... Les photographies dévoilent l'indépendance de deux individualités qui cohabitent. Il s'agirait presque d'une intimité au sein de l'intimité dans laquelle sont ces couples. Aucun échange entre eux, ni physiques, ni visuels. Cela peut en dire long sur les relations de couple dans la sphère intime. Y a-t'il de l'amour romantique derrière ces apparences distantes ? C'est possible, nous ne pouvons émettre que des suppositions de leur relation derrière ces arrêts sur image. Ce qui est certain est qu'un rapport de scission entre hommes et femmes s'établit au sein du foyer.

« *Le règne exercé par l'homme sur la maisonnée, de nature absolue lorsqu'il constituait encore le centre de tout un système de production, fut en effet affaibli par le phénomène nouveau de la stricte séparation entre foyer et lieu de travail.* » et « *C'est aux femmes qu'il revient en priorité de s'occuper de l'amour. Il serait difficile de nier que les idées ayant trait à l'amour romantique contribuèrent à la position de dépendance de la femme au sein du foyer et à sa relative séparation vis-à-vis du monde extérieur.* » « *Cependant, la fusion des deux idéaux de l'amour romantique et de la maternité leur permit bel et bien de développer de nouveaux domaines d'intimité.* »³⁴ Le nouveau statut des femmes au travail à l'extérieur de l'espace domestique, chamboulent les murs de l'intime. Il existe beaucoup moins de « femmes au foyer ». Cette nouvelle indépendance tend à se ressentir sur les photographies où hommes et femmes vaquent à leurs occupations voire, comme sur les photographies précédentes s'entraident.

Après avoir étudié les rapports à soi et aux autres dans nos espaces domestiques, comment les photographes rendent-ils compte d'un récit de l'intime à travers les corps dans une architecture ? Que veulent-ils montrer ? A travers quelles techniques ?

³² Anthony Giddens, « La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes », p.54

³³ Opcit, p.62

³⁴ Opcit, p.58

III - LE CORPS DANS UNE ARCHITECTURE : UNE MISE EN RÉCIT DE LA BANALITÉ



Une mise en récit à travers les techniques utilisées par les photographes liées à ce que nous raconte la présence du ou des corps dans une architecture.

III.1. La mise en place d'un récit photographique

III.1.1. La lumière, le hors champ, guident le récit

Après avoir vu que le banal en photographie se situait entre la réalité et la fiction à travers différents photographes et procédés photographiques (prises sur le vif, mises en scène,...), nous avons analysé l'expérience du corps dans leur quotidien au seins de leurs espaces domestiques, intimes (le rapport au corps, à soi et à l'autre ou aux autres). Nous allons voir maintenant comment ces corps interagissent dans leurs espaces intimes, dans une architecture. Comment les photographes mettent en récit la banalité de leur quotidien ?

Les procédés techniques comme la gestion de la lumière, ou la présence du hors champ, guident le récit. En effet, nous pouvons en avoir un exemple à travers cette photographie « Hartford » de Philip-Lorca diCorsia datant de 1979. On y voit un homme accoudé à la fenêtre d'un bâtiment. La photographie est divisée en deux parties presque égales. Sur la partie gauche se trouve des maisons voisines, toutes éteintes avec des arbres sans feuille et un ciel bleuté représentant la nuit qui tombe. Sur la partie droite, on voit une façade en brique rouge et une fenêtre à guillotine, typique dans les pays anglo-saxons, complètement ouverte. Accoudé à la fenêtre, fumant une cigarette, un homme d'une soixantaine d'années, chemise blanche et cravate bariolé, regarde vers l'extérieur, le regard vide et le visage fermé. On peut apercevoir à l'intérieur une étagère accrochée au mur accueillant une plante et des cadres ainsi qu'une lampe éclairant l'intérieur du logement. La lumière artificielle met l'accent sur le protagoniste, punctum de l'image, qui contraste avec le manque de lumière naturelle et artificielle présente au dehors. Cette absence de lumière peut traduire par métaphore l'absence de perspective et d'horizon dans la vie de cet homme, qui semble lassé de la routine quotidienne. Homme pensif, sans expression, semblant rentré du travail, s'accorde une pause, regardant vers le hors champ.

Ayant analysé le photographe, cette photographie mise en scène de toute pièce joue avec l'ambiguïté de la réalité et nous raconte une histoire, celle de nombreux hommes. « *Ici, cette photographie construite, à la composition soigneusement élaborée, ébauche une trame de récit, sans pour autant le raconter, révélant un parti-pris qui se loge entre fiction et vérité. Dès lors, la vraisemblance de la représentation vacille et dévoile simultanément la poésie des situations ordinaires. En faisant ouvertement référence à une esthétique cinématographique, un luminisme nuancé souligne la dramaturgie. Diffusant grâce et tranquillité dans le cliché, le geste se fait silencieux, pris dans une impeccable immobilité. Déjouant l'intempestif, il invite à s'abstraire du monde.* »³⁵

De nombreux artistes ont peints ou photographiés des personnes à la fenêtre, se tenant de dos, regardant vers l'extérieur. Ce qui est frappant sur cette photographie, c'est le point de vue du photographe ou de celui qui la regarde. Le fait de ne pas voir ce que l'homme voit, renforce le sentiment d'un horizon fermé, au sens propre comme au sens figuré. De plus, on peut apercevoir son intimité sans vraiment y entrer, ce qui marque la limite entre le public et le privé, le dedans et le dehors, mais aussi la porosité de cette intimité, en partie révélée aux autres.

³⁵ Maud de la Forterie, auteure d'une thèse « Vision moderne d'une Angleterre éternelle : généalogie et part hantée de l'œuvre photographique de Bill Brandt (1904-1983) » dirigée par Arnauld Pierre et soutenue le 22 mai 2018 au Centre André Chastel.



PHILIP-LORCA DICORSIA / « Hartford » / 1979



La fenêtre.

La fenêtre est l'ouverture sur le monde, l'échappatoire d'une vie intime et domestique enfermante, étouffante, ennuyante. Elle peut aussi être l'objet de rêverie quand on regarde par la fenêtre, l'air pensif comme sur la photographie précédente de Philip-Lorca diCorsia. La fenêtre, c'est aussi l'élément architectural indispensable à la lumière, la ventilation, la limite entre l'intérieur « privé », intime et l'extérieur « public », commun. L'évolution dans l'architecture des ouvertures montrent qu'il en existe de plus en plus, de plus en plus grandes. Le rapport entre l'intérieur d'un logement et l'extérieur se veut de plus en plus étroit. Les avancées techniques avec l'apparition du plan libre de l'architecte Adolf Loos où encore des fenêtres en bandeau ou des murs rideaux de Le Corbusier connectent plus facilement l'intérieur et l'extérieur de nos chez-soi. Notre rapport au monde qui nous entoure et à notre intimité change au fil du temps. *« À la fois cadre et point de vue, la fenêtre, fragment d'architecture, devient un espace de fracture où se confrontent, voire se désajustent, des polarités distinctes : le dedans et le dehors, l'enfermement et la liberté. Une possibilité d'évasion prend ainsi forme, cristallisée par la rêverie et la mélancolie, tandis que la sphère privée perd de son étanchéité. À travers la fenêtre, se répand l'intimité. En temps de nécessaire assignation à résidence, il est bon de s'attarder à sa fenêtre. Juste un instant, le temps de prendre l'air, de questionner le ciel peut-être, et d'y voir un peu plus clair. »*³⁶

Comme énoncé précédemment, un grand nombre de photographes, Philip-Lorca diCorsia, Florence Paradeis, Elina Brotherus par exemple ont aussi photographiés ce rapport à la fenêtre. (photographies ci-contre). On peut y voir le dedans comme le dehors avec des prises de vue intérieures dans la plupart des cas. Dans une des photographies de Paradeis, une femme ouvre la fenêtre, tente de s'ouvrir sur le monde mais finalement, ne peut le voir car se retrouve aveuglée par un journal. Sur une autre de cette même photographe, le paysage à travers la fenêtre est en hors champ, on ne peut voir ce que la femme voit. Accoudée sur une table dans une pièce semblant vide, l'horizon est ici aussi comme chez diCorsia, fermé. L'ennui de part l'inexpression de son visage semble l'avoir frappée. Sa table est face à un mur, comme si elle se retrouvait seule, face à elle-même, bloquée. Sur la photographie de Brotherus où elle se montre de dos, les grandes baies vitrées et l'extérieur prennent une place importante sur la composition photographique en prenant les deux tiers de l'image. L'espace blanc et vide comme aseptisé et sans vie met l'accent par contraste sur ce qu'il se passe dehors. L'important n'est plus l'intime bien que nous soyons à l'intérieur, mais ce qu'il se passe à l'extérieur. La protagoniste, en rouge et au centre de l'image est elle aussi tournée vers le public. Elle regarde la vie défiler et semble, en la regardant, y passer à côté sans réellement la vivre.

Ces trois photographes effectuent des photographies mises en scène, ce qui veut dire qu'ils accentuent le réel, jouent avec lui afin de l'amplifier, de faire passer un message. Les espaces intérieurs et intimes vides, mettent l'accent sur la fenêtre et sur l'extérieur. Ils reflètent par métaphore une sorte de vide intérieur, de besoin d'évasion d'un quotidien enfermante, ennuyant. De plus, chaque photographies nous montre la présence d'une personne, seule, comme s'essayant à s'échapper de sa solitude intérieure.

Les banalités de la vie, comme regarder à travers une fenêtre n'est finalement pas si anodin que cela puisse paraître. Il existe un grand nombre de façon de regarder par la fenêtre et de photographier cet acte du quotidien à la fois si banal et riche d'informations et d'interprétations. Chaque photographie nous raconte une histoire, que l'on interprète à sa façon suivant l'art et les techniques utilisées par les photographes. On peut alors se poser la question de l'intérêt du banal dans l'art, au coeur même de l'intimité.

³⁶ Article : Maud de la Forterie, « UNE PHOTO, UNE HISTOIRE. ÉPISODE 4 : PHILIP-LORCA DICORCIA »

III.1.2. Le banal, source d'intérêt dans l'art ?

Après avoir montré l'intérêt du banal dans l'art de regarder le monde extérieur dans son intimité, et si nous rentrons au coeur même de cette intimité ? Comment les artistes, photographes, sociologues, chercheurs s'intéressent au sujet du banal et pourquoi ? Le banal peut-il faire art ?

Le quotidien étant quelque chose qui se répète fini par devenir banal, ordinaire. Heureusement qu'il existe des imprévus afin de faire de nos vies quelque chose d'attractif. Ou pas. Les banalités du quotidien sont elles répétitives, aliénantes, ennuyeuses ? Ou au contraire sont-elles reposantes, rassurantes, artistiques ? Existe-t-il une esthétique de la vie ordinaire ?

Barbara Formis dans son ouvrage « Esthétique de la vie ordinaire » traduit une forme d'esthétisme de la vie quotidienne et du banal. Selon elle, l'art et la vie se confondent.

Cette photographie de Philip-Lorca diCorsia l'illustre bien. On y voit un homme dans une cuisine ouvrant le frigo, tout ce qui a de plus banal dans notre quotidien et pourtant. Cet acte qui n'est pas fait pour être de l'art le devient, grâce au photographe qui compose ce banal instant de vie, et à la technique qu'il utilise (la lumière, la composition, le jeu d'acteur). Photographe spécialiste de la mise en scène met en scène cet homme, Mario, qui est en fait son frère, à la manière d'un cinéaste. « Mario vit à Pittsburgh et travaille dans l'architecture. Je ne lui parle pas vraiment. Le fait que j'aie pris sa photo en 1978 avait plus à voir avec l'observation. (...) J'ai commencé à utiliser des membres de ma famille dans des photographies principalement parce qu'ils étaient accessibles et malléables, pas parce que je pensais que ce que je disais était particulièrement approprié à leur sujet. »³⁷ Dans ses photographies, comme au cinéma, ses sujets sont comme des acteurs, ils ne reflètent pas leur vraie vie. Il est plus question d'universalité. A partir d'une scène banale, chacun peut alors en faire une interprétation différente. Si l'on ne connaît pas l'auteur, cette photographie peut être un instant capturé dans le quotidien d'une personne lambda jouant son propre rôle. Philip Lorca aime jouer sur cette ambiguïté entre réalité et fiction, le vraie ou le faux. « La vie est en quelque sorte une performance »³⁸ d'après ses mots. La photographie peut manipuler les hommes et le monde. A partir de là, l'art et la vie se confondent et se donnent une sorte d'esthétisme.

Celle-ci a été prise dans la maison de son père, de nuit, comme on peut l'apercevoir à travers les fenêtres en arrière plan. Le ciel est en grande partie caché par les arbres ou des habitations, ce qui peut être le signe d'un horizon fermé selon mon interprétation. Deux sources lumineuses artificielles se tournent vers l'homme et le mettent en avant : une lumière basse qui éclaire le plan de travail de la cuisine ainsi que la lumière du frigo ouvert. L'homme, placé au centre, est donc le sujet principal de l'oeuvre mis en évidence par la lumière et son positionnement dans l'espace et dans la photo. De part et d'autre, des portes ou des volets cadrent l'image et centre encore une fois notre regard sur ce qui se passe au milieu. Si on se penche sur l'attitude de Mario, il est dos courbé, une main posée contre sa hanche, signe de questionnement, les yeux fixés sur l'intérieur du frigo, le visage fermé, voire inquiet. Cette atmosphère créée par la nuit et les jeux de lumière, additionné à l'attitude, la gestuelle et les expressions du visage de cet homme seul, nous donnent un sentiment de poids de la solitude, d'ennui voire de lassitude du quotidien qui se répète.

C'est à partir de photographies comme celle-ci que l'on peut dire que l'art et la vie se confondent et qu'elles revisitent les banalités du quotidien en nous questionnant sur celui-ci.

³⁷ <https://purple.fr/magazine/fw-2011-issue-16/philip-lorca-dicorsia/>

Interview de Sabine Heller pour le purple MAGAZINE — F/W 2011 issue 16

³⁸ Conférence / Tuesday Evenings at the Modern



PHILIP-LORCA DICORSIA / « Mario » / 1978 /
série : Family and Friends / impression couleur chromogénique / 56,3 x 75 cm

« Nos gestes ordinaires sont habituellement faciles : ils nous permettent de manipuler le monde à condition que l'on oublie que le monde modifie, à son tour, notre corps. »

- Barbara Formis



FREDERIC NAUCZYCIEL / « Angoisses » / 2007
Série : « Demeure Intime »

D'autres artistes se sont intéressés au thème du banal et du quotidien dans l'intimité. C'est le cas du photographe Frédéric Nauczyciel, notamment à travers sa photographie « Angoisse », qui représente ici aussi une personne, de profil, ouvrant un frigo. Cette femme se trouve elle aussi, seule, sans doute dans une cuisine. Pièce maîtresse de l'intimité domestique, celle où l'on déjeune, dine, soupe, la cuisine étant un lieu où l'on prend le repas, de manière répétitive et vitale, que l'on peut partager en famille, en couple, entre amis ou seul. Tout comme sur la photographie précédente, il fait très sombre dans la pièce, la seule source lumineuse est artificielle et vient du frigo, venant éclairer et mettre en évidence le visage sans expression de la femme, placée au centre de l'image. De plus, les tons bleutés et froids prédominent et donnent un côté angoissant à l'instant, venant renforcer le titre « Angoisses » au pluriel de l'oeuvre. Par contraste, la lumière orangée de ton chaud sur son visage et au centre, donnent comme une lueur d'espoir pour se sortir de cette solitude et de ce quotidien angoissant.

Ces photographies banales ne traduisent pas une image positive du quotidien, elle visent plutôt à nous faire réfléchir sur ces défaillances. Cependant, elles restent artistiques et travaillées (de part leur composition, la lumière et leurs jeux d'acteurs). Les banalités de la vie sont une source d'intérêt dans l'art chez certains photographes mais le sont-elles par d'autres ?

Dans la première partie « De l'art à la vie », Barbara Formis nous informe qu'un même geste, suivant deux facteurs, le lieu physique et le contexte psychologique, est interprété de manière différente. Il peut être « artistique » comme « ordinaire ». ³⁹ En effet, Nelson Goodman trouve une « *différence esthétique entre l'oeuvre d'art et l'objet ordinaire une fois que ce dernier est extrait de sa fonction pratique. (...) Il ne fonctionne plus en tant qu'objet, il passe du stade réel au stade symbolique. (...) Goodman défend au fond la théorie d'un fonctionnalisme esthétique : l'art est ce qui suspend et trouble les fonctions de l'ordinaire.* » Selon Arthur Danto, « *ce sont l'interprétation et les savoirs théoriques qui seuls peuvent garantir la valeur artistique d'un objet.* » Sa théorie esthétique privilégie la « *dimension intellectuelle par rapport à celle des sens : c'est parce qu'il y a un savoir concernant l'objet que sa valeur esthétique se manifeste.* » ⁴⁰

Selon Barbara Formis, « *L'oeuvre d'art est un « artefact », un produit humain un résultat technique* » (p. 17) et prend en compte à la fois la dimension symbolique de l'objet ordinaire sortit de son contexte de Goodman et à la fois la dimension intellectuelle de l'objet en question. Ici avec l'exemple du frigo, le geste ordinaire des hommes d'ouvrir un frigo peut correspondre à un artefact « *qu'à condition de prendre les arts du corps comme des techniques. (...) « A bien regarder, n'importe quel geste spontanés chez l'adulte et nos mouvements les plus quotidiens sont en réalité des techniques. (...) La plupart de nos actes quotidiens deviennent des automatismes.* » ⁴¹

L'ordinaire, le banal sont source d'intérêt dans l'art et même au delà et ont un intérêt esthétique chez certains même si les banalités du quotidien sont représentées, à travers les photographies étudiées, comme étant répétitives, ennuyeuses voire angoissantes d'après le titre de cette dernière oeuvre photographique. Comment justement, cette mise en récit du quotidien, montre voire exacerbe la réalité ?

³⁹ Barbara Formis, « Esthétique de la vie ordinaire », p.14

⁴⁰ Baqué Dominique, « Photographie plasticienne, l'extrême contemporain », p.80, 82, 87

⁴¹ Barbara Formis, « Esthétique de la vie ordinaire », p.17, 18, 20, 26

III.2. Une mise en récit qui montre la réalité

III.2.1. Une réalité exacerbée

Après avoir montré l'intérêt du banal dans l'art au coeur de l'intime, nous allons voir comment ce banal est représenté. Les moments ordinaires et quotidiens de la vie sont tantôt exacerbés ou tantôt révélés en photographie.

La réalité est exacerbée par la mise en scène d'une situation. L'ouvrage « Entre code et corps » rappelle quelques enjeux critiques autour du retour du tableau vivant, de la mise en scène théâtrale photographique qui nous raconte quelque chose, cette « *Dimension critique où la théâtralité devenait déjà le sujet même des photographies. Après les années 1970-90, nous retrouvons une pratique photographique revendiquant le retour à une attitude documentaire entre documentaire frictionnel et fiction documentariste, sorte de besoin de raconter une histoire, de dire quelque chose sur le rapport de l'homme à la société en utilisant le corps, jusqu'à inventer une image qui soit plus de l'ordre de la scène théâtrale, du spectacle que de la scène de représentation.* »⁴² En effet, exacerber le réel à travers un jeu d'acteur théâtralisé revient à vouloir mettre l'accent sur quelque chose, faire passer un message clair.

Les photographes qui mettent en scène le récit d'une vie, d'une intimité d'un quotidien, vont montrer une réalité parfois plus réelle et plus vraie que le réel lui-même. Créé de toute pièce, il l'exacerbe. Dans l'ouvrage « Entre code et corps », Michelle Debat, professeur des universités au département de la photographie, parle des enjeux critiques de la mise en scène comme motif et affirme que « *Les acteurs jouent leur propre personnage même s'ils se griment dans des rôles ou postures inhabituels. Ainsi vaut-il mieux travailler ouvertement dans le mensonge, et convenir que la fiction n'est plus opposable au réel mais au contraire, qu'elle en fait partie (...)* En fait, c'est dans le réel que l'on joue un rôle, un personnage et non pas dans le théâtre. Le théâtre ne ment pas, le personnage est son rôle et il a plus d'efficacité pour induire un contexte narratif. »⁴³ Cette photographie de Florence Paradeis « La Menace » illustre ces propos. Cette scène théâtrale représente une femme (la mère ?) avec une petite fille (sa fille ?) qui sont à table pendant un repas. Cette femme est debout, elle s'est levée de table et s'apprête à donner une gifle à l'enfant. Plusieurs indices nous prouvent que cette scène photographique à bel et bien été mise en scène. D'une part la netteté de l'image avec un geste à l'arrêt et d'autre part les techniques photographiques utilisées (lumière, point de vue, la composition,...) nous prouvent cette mise en scène. Nous retrouvons ici la notion de geste, d'arrêt sur image, qui est centrale dans cette photographie, dans le fond comme dans la forme. « *Pour devenir geste, un acte doit être vu et communiquer une information. Et ce, soit parce que celui qui fait le geste décide délibérément d'envoyer un signal, comme lorsqu'il fait signe de la main, ou simplement accidentellement, comme quand il éternue. Le signe de la main est un geste primaire, parce qu'il n'a pas d'autre existence ou fonction. L'éternuement, au contraire, est un geste secondaire ou accidentel.* »⁴⁴

⁴² « Iréels réalisés, réalités exacerbées ? La photographie mise en scène comme dispositif de détournement », Christine Buignet (p.233-251), issu de l'ouvrage « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène », sous la direction de Christine Buignet et Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012

⁴³ « La mise en scène comme motif dans les représentations photographiques et chorégraphiques », Michelle Debat (p.296, l.9)(p.281-296), issu de l'ouvrage « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène », sous la direction de Christine Buignet et Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012

⁴⁴ Barbara Formis, « Esthétique de la vie ordinaire »



FLORENCE PARADEIS / « La menace » / 1990
Série : « Premières amours »



GREGORY CREWDSON / Série « Dream House » / 2002

Il s'agit ici d'un geste primaire car la gifle est une réaction physique instinctive, provoquée par une émotion, la colère par exemple. Il sert ici à communiquer l'information que la femme c'est sentie menacée ou que la petite fille est menacée où les deux.

Nous pouvons aussi comprendre qu'il s'agit d'une mise en scène grâce aux techniques photographiques visibles utilisées. La prise de vue en légère contre plongée a été étudiée de manière à ressentir encore plus la menace au delà du geste. L'organisation dans l'espace des personnages de part un travail plastique de lignes de forces, de rapports calculés entre eux, ici entre la femme et la petite fille, crée une tension dans l'oeuvre. La composition pyramidale place la tête de la femme et son action au centre du propos. De plus, cette dernière occupe les trois quart de la pyramide et occupe sa pointe en surplombant la fillette. Le rapport dominant / dominé est ainsi accentué, accentuant aussi la menace qui plane. Enfin, en arrière plan, une fenêtre aux vitres noires, sans lumière et sans horizon, vient renforcer l'angoisse et le manque d'échappatoire face à cette situation. Seule une lumière artificielle diffuse vient éclairer la scène, sans en voir la source. Le thème de la nuit, présent dans ces cinq dernières photographies dans les parties précédentes, et l'utilisation de lumières artificielles viennent renforcer les messages de ces récits de vie. Qui dit nuit dit étrangeté. Le manque de lumière fait peur et renvoie à un quotidien « angoissant », « menaçant ».

Cette photographie représente bien la mise en récit d'une réalité, celle d'un quotidien d'une famille, exacerbée par les procédés de mise en scène. En effet, elle vient appuyer, comme vu précédemment, sur la réalité pour en comprendre le message. On retrouve également l'universalité dans cette action d'une mère en colère suite à une bêtise de son enfant car nous pouvons aisément nous identifier à la place de ces protagonistes.

Tandis que Florence Paradeis exacerbe le réel à travers des mises en scènes théâtrales, Gregory Crewdson fait de même à travers des mises en scènes cinématographiques comme c'est le cas sur cette photographie ci-jointe faisant partie de la série « Dream House ». Pour celle-ci, il a même fait intervenir une actrice de cinéma Julianne Moore, qui a posé, sans surjouer. Crewdson veut montrer à travers cette série, les dessous de la vie familiale américaine. Pour qu'un plus grand nombre puisse s'identifier, il utilise un espace scénique et des objets caractéristiques de ces familles. Il joue lui aussi sur la lumière et la nuit qui accentue l'angoisse et l'aliénation de ces classes moyennes. On peut y voir un couple dans un lit. Seule la femme est réveillée en pleine nuit. Son attitude corporelle, le fait qu'elle se tienne au lit et qu'elle regarde vers le bas, mais aussi ses expressions du visage et son regard dans le vide sont autant d'éléments qui accentuent le malheur et l'inquiétude des femmes dans leurs quotidiens. La réalité est ici cinématographiée à travers la photographie. Elle est exacerbée mais pourtant très représentative de ce qu'il se passe dans ces familles et tente de retranscrire le réel.

« La vie est aussi artificielle que l'art et, réciproquement, l'art est aussi naturel que la vie. (...)

Ce n'est pas en ce faisant spontané que l'art rejoint la vie, mais c'est en demeurant artificiel qu'il révèle les traits artificiels de la vie elle-même. »

- Barbara Formis

Si ici, les mises en scènes d'un récit exacerbent le quotidien pour en dégager des thèmes et appuyer sur un message à faire passer sur la réalité du quotidien, qu'en est-il des photographies prises sur le vif ? De quelles manières représentent-elles le réel ? Pourquoi ?

III.2.2. Une réalité dévoilée

Les moments ordinaires et quotidiens de la vie sont tantôt exacerbés ou tantôt révélés en photographie. Quand ils sont révélés, dévoilés, ils sont spontanés. Nan Goldin par exemple dévoile, à travers les photographies prises sur le vif, la réalité telle qu'elle est, avec franchise, sans distance conventionnelle à la différence de Diane Arbus, photographe de rue new yorkaise. « *La caméra était comme une extension de ma main. J'ai tourné toute la journée et je n'ai jamais rien bougé. Pour moi, c'était un péché de déplacer une bouteille de bière parce qu'elle devait être exactement ce que c'était* », a déclaré Goldin dans une interview en 2013. Ce procédé artistique non préparé fait-il de ces photographies de l'art ?

« Du moment que l'art devient moins art, il remplit le rôle de critique de la vie précédemment assuré par la philosophie. Bien que sa beauté puisse être réfutée, il reste riche en pensée. Précisément parce que l'art peut se confondre avec la vie, il porte l'attention sur les buts de ses ambiguïtés visant à « révéler » l'expérience. »

- Allan Kaprow

L'art se confond avec la vie car la vie est capturée telle qu'elle, sans artifice, et devient art à travers l'acte photographique. Cette ambiguïté entre l'art et la vie révèle l'instant et le rend authentique. Finalement, est-ce la mise en scène qui retranscrit le plus justement possible le réel en l'exacerbant où est-ce la photographie prise sur le vif qui montre la réalité en la dévoilant ?

Dans sa série de photographies « *The Ballad of Sexual Dependency* », Goldin prend en photo, dans les années 80, des amis où des personnes proches dont certains sont même morts du sida. Elle photographie sa vie, son quotidien et celui de ses proches en toute simplicité pour la garder en mémoire. Elle dit que « *La vraie mémoire, que ces images déclenchent, est une invocation de la couleur, de l'odeur, du son et de la présence physique, de la densité et de la saveur de la vie* ». Ses photographies à travers ces sens, dévoilent en réalité, pour la majeure partie d'entre elles, la lutte entre l'autonomie et la dépendance dans les relations, les jeux de rôle au niveau social entre tous les hommes, sans qu'ils jouent un rôle. On retrouve ici l'ambiguïté avec le concept de « jeux de rôle » car inconsciemment, des jeux de rôles s'effectuent entre individus que se soit en extérieur ou dans la sphère privée. Dans les photographies de Goldin, les personnages ne jouent pas de rôle, ils « jouent » le leur, ils sont authentiques.

Sur cette photographie ci-joint « *Rise and Monty kissing* » datant de 1980, Nan Goldin expose l'intensité, la densité et la saveur de la vie à travers ce baiser échangé avec fougue par deux de ses amis, dans le noir presque total, à la lueur du flash. Les années 80 sont des années folles où l'ont exposé au grand jour l'inexposable, sans tabou. Les femmes prennent leur envol en rétablissant une égalité avec les hommes. Les rapports dans les sociétés Occidentales changent et les photographies de ces années là sont des preuves de ces changements de mœurs. Nan à travers ses photographies personnelles destinées à capturer des souvenirs jouent un rôle bien plus important de révélateur d'une réalité dévoilée des ces années là, pleines d'envol, de fougue et de liberté. L'intimité la plus spontanée de l'acte d'amour d'un baisé échangé est ici dévoilée aux yeux de tous. La femme assise sur l'homme dans une position de domination par rapport à celui-ci nous montre encore une fois par métaphore le pouvoir qu'elles exercent de plus en plus sur les sociétés.



NAN GOLDIN / « Rise and Monty kissing » / C-print under glass / 50 x 60 cm / New York / 1980
Série : The Ballad of Sexual Dependency / 1979-1995



NAN GOLDIN / « Self-portrait in kimono with Brian » / Cibachrome print / 27 x 39cm 3/4 in. / New York / 1983
Série : The Ballad of Sexual Dependency / 1979-1995

Cependant, « C'est aussi dans le « huit-clos » du logement que les femmes subissent les violences (physiques et sexuelles) les plus graves. Parce qu'il s'agit d'un lieu où la domination masculine s'exerce sous des formes spécifiques, l'analyse des styles de vie au foyer représente une manière originale d'étudier les articulations entre rapports sociaux de classe et de sexe. »⁴⁵ En effet, c'est le cas de Nan Goldin, ayant subi des violences par son conjoint Brian. Elle se représente même en autoportrait, défigurée par ses coups dans une de ses célèbres photographies. (cf. Annexe) On peut aussi les voir sur cette photographie (ci-joint), en dysharmonie. Nan, à droite de l'image, tourne la tête dans le sens inverse de Brian, accoudée sur son genou, lui faisant barrière. Le regard vers le bas et le visage fermé montre le manque de communication voire même ici, une volonté de ne pas communiquer, comme si quelque chose qu'avait fait Brian la rendait triste, silencieuse et dans le rejet total de l'autre. Brian lui, occupe l'autre moitié gauche de l'image. Il lui tourne le dos mais semble triste et fautif de cette situation qu'il aurait engendré. Il est représenté dos vouté, dans une attitude de replis (à contrario du torse bombé dans une situation de fierté), le visage légèrement tourné vers elle et un visage aux expressions de dépit, sa bouche faisant la moue et le regard dans le vide. Les expressions abattues et les postures corporelles opposées de cet autoportrait de l'artiste avec son petit ami communiquent la dynamique de leur relation mouvementée. Goldin note : « Je pense que les hommes et les femmes sont étrangers les uns aux autres, irrévocablement inadaptés... Je fais face à la difficulté de l'accouplement et à la difficulté à maintenir l'intimité. ».

Ces situations banales de couples en crise qui se répètent dans beaucoup de foyer font pourtant ici l'objet d'une oeuvre d'art, d'un acte photographique. Ces photographies prises sur le vif dévoilent une réalité dans laquelle tout le monde pourrait s'identifier. Cependant, ces photographies non conventionnelles pour l'époque sont-elles considérées comme étant de l'art ? L'art du banal est un art populaire, « à l'état vif » comme en parle Richard Shusterman, qui considère l'ordinaire comme étant de l'art. Cependant, il est contre Arthur Danto qui considère l'art à partir du moment où il respecte les règles et normes des institutions classiques, qu'il nomme le « grand art ». Pour Shusterman, « il y a de l'art en dehors des institutions classiques » et « cet art est identifié aux pratiques de revendications socialistes et montre la puissance politique de l'ordinaire. Il s'aligne avec le peuple, contre l'élite, cet art est nommé « art populaire ». » Pierre Bourdieu sépare aussi l'esthétique du goût « pur » (vision classique de l'art) d'une autre esthétique qui relèverait du goût « barbare » (défend la trivialité de l'expérience ordinaire). Alors que John Dewey défend l'idée d'ordinaire selon un rapport de « continuités » de l'art et de la vie, « Bourdieu s'en sert pour créer une relation polémique, un conflit entre deux tendances opposées, l'esthétique élitiste et l'esthétique populaire. »⁴⁶ Y-a-t'il une continuité entre l'art et la vie comme le pensent Formis, Dewey ou encore Shusterman ? Ou existe-t'il une réelle scission entre l'art élitiste, aussi appelé « grand art », au goût « pur » et l'art à l'état vif, appelé « art populaire », au goût « barbare » (caractérisé par la représentation du banal et de l'ordinaire).

La réalité de banalités dévoilées par les photographies prises sur le vif est bien réelle et ne joue pas à faire semblant, même si celles-ci finissent par détenir une certaine esthétique. Nos espaces intimes et nos interactions en leurs seins en sont dévoilés en toute simplicité. Qu'en est-il pour les architectes ? Comment perçoivent-ils et représentent-ils le banal dans l'intimité au travers d'une architecture ?

⁴⁵ Martine Xiberras : « Que reste-t-il du couple », p.7, 8

⁴⁶ Barbara Formis, « Esthétique de la vie ordinaire », p.89 / p.91
Richard Shusterman, Arthur Danto et John Dewey : philosophes américains

III.3. Une mise en récit de la banalité par les architectes

III.3.1. Les architectes et leurs rapports au banal

Après avoir vu que la banalité et l'esthétisme de celle-ci faisait le sujet de recherches et d'interrogations non seulement chez les photographes mais aussi chez les chercheurs, sociologues, écrivains,... Qu'en-est-il des architectes ? Quels sont leurs avis et leurs rapports au banal, à l'ordinaire. Comment l'abordent-ils dans l'architecture et plus particulièrement dans nos espaces domestiques privés et intimes ?

A travers les études d'architecture, on se rend compte parfois que la simplicité, une organisation spatiale dite « ordinaire » ou « banale », font des architectures qui fonctionnent et qui lient à la fois l'utilité, la solidité et la beauté (Utilitas, Soliditas, Venustas, les trois principes de Vitruve qui datent en réalité d'il y a bien plus longtemps). Il n'y a pas forcément besoin d'en faire beaucoup et quelque chose de complexe pour faire une « bonne architecture ».

« La banalité ou le neutre, si l'on fait fi des considérations purement formelles, c'est ce qui pourrait passer inaperçu, peu visible car ne sortant pas du lot. Si on pose côte à côte des casseroles, que des casseroles, avec d'autres casseroles de toutes les couleurs, tailles, formes, l'égouttoir le plus simple, le plus banal qui se glisse dans cette marée de casseroles est l'exception, qui se remarque, qui jure, dénote ou intrigue. Lorsque nous avons traversé la période post-moderne, où toutes sortes de bâtiments néo – quelque chose fleurissaient partout, un simple mur coulé en place de Tadao Ando, était l'exception. La norme, le normal, le neutre c'était le bâtiment signifiant, bavard, lourdement référencé. C'est l'habitude qui rend banal ; la répétition d'une chose extraordinaire va la rendre quelconque. »⁴⁷

En effet, par exemple, « Le Centre Georges-Pompidou qui aurait pu être un modèle ordinaire formidablement positif, adaptable et duplicable, s'enfonce dans l'exception. »⁴⁸ Dénudé de toute superficialité, ce dernier pourtant ordinaire, banal en terme d'architecture (système poteaux / poutres, tuyauteries, éléments techniques visibles à la vue de tous, sans recherche architecturale pour être dissimulés comme c'est le cas partout ailleurs,...) est pourtant extraordinaire car unique en son genre et en son nombre. « Et ce n'est pas un hasard si le Centre Georges-Pompidou est le bâtiment illustrant le mieux le paradoxe de l'époque qui avance que pour être accepté comme ordinaire, il faut être capable de penser l'extraordinaire. »⁴⁹

C'est aussi une architecture transparente « débarrassée de toute idée de hiérarchie » où ce qui se passe à l'intérieur se confond avec la ville, où l'intimité tend à s'ouvrir sur le monde. On pourrait le comparer aux logements, de plus en plus vitrés, tendant à s'ouvrir vers l'extérieur. A travers les réseaux sociaux, l'intérieur de nos espaces domestiques sont exposés aux yeux de tous. Finalement, n'y aurait-il pas un paradoxe de nos jours dans le sens où nous souhaitons nous cacher le plus possible de nos voisins tout en s'exposant dans nos intérieurs sur les réseaux à la vue d'inconnus ?

⁴⁷ <http://www.cabarchitectes.com/cablab/neutre/>

Texte de Jean-Patrice Calori, dans le cadre du "Séminaire de Projets 2" à Pesmes, Juillet 2016.

⁴⁸ Dominique Lyon, « Les avatars de l'architecture ordinaire »

⁴⁹ Opcit.



Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou / Paris, France / 1977
Architectes : Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini



JEAN-DENIS MIGNOT / « Le frigo » avec Candela / « La momie » avec Luna et Verga / France / 2020
Série : Confinées

« L'ordinaire convient au dix-neuvième siècle : l'époque, fertile en découvertes techniques, est entraînée par l'industrialisation. Elle pense globalement, envisage le nombre, modifie ses habitudes, et vit de la production du neuf. »⁵⁰ La production en série, à bas coût grâce à la rationalisation des façons de penser la ville et l'architecture, fait apparaître une architecture ordinaire et banale. En effet, c'est la répétition qui en fait une banalité.

Cependant, l'ordinaire n'est pas fixe, il change dans le temps au gré des modes. Ce qui est ordinaire aujourd'hui, ne le sera peut être plus demain. En effet, « l'ordinaire moderne est conçu pour ignorer les frontières, il n'est pas l'expression d'un style national ou de traditions locales. Bientôt il accouchera du « style international » et un ordinaire architectural moderne saura aisément se décliner indépendamment des latitudes. »⁵¹ Il pourrait apparaître un « nouvel ordinaire » où les expressions patrimoniales et locales seraient de moins en moins présentes dans l'architecture.

Ce qui est certain est que les architectes avaient comme volonté de faire de l'architecture ordinaire. « Au moment, où dans les années cinquante, la société de consommation pointe le bout de son nez (...) tout porte à croire que ce sont bien les architectes, les plus talentueux d'entre eux, qui sont capables et désireux de concevoir des logements ordinaires. Ces architectes laisseront quelques exemples de ces logements représentant de manière apaisée et heureuse les mouvements du monde, dans le respect des règles modernes. »⁵² On demande, encore de nos jours aux architectes, de s'attacher à produire une architecture ordinaire. On leur reproche souvent d'avoir une vision élitiste et détaché du réel. Pourtant certains grands noms comme Rem Koolhaas (les maisons en bande à Amsterdam, les deux maisons à patio de Rotterdam,...), Jean Nouvel,... ont montré que le banal est doté d'un fort potentiel. Mais donne-t-on aux architectes l'occasion de développer leur travail ? Ils en ont souvent été empêchés « sous prétexte que leur architecture était top nue, trop banale, que les signes architecturaux disant la plus-value culturelle n'étaient pas assez présents. »

Photographes et architectes pendant le confinement l'ont utilisé afin d'expérimenter nos espaces quotidiens, intimes. Ils se sont intéressés aux banalités de la vie qui peuvent se transformer, évoluer pour devenir des espaces à part entière. L'architecte Jean-Denis Mignot a par exemple mis en scène ses trois filles comme l'on observe ci-joint, et les a prises en photo pour les envoyer à sa famille. On retrouve des éléments, tout comme dans les photographies analysées tout au long du mémoire, comme le frigo, la notion de geste à l'arrêt, le doigt pointé vers la petite fille, les rapports de domination. « La momie » nous rappelle « La Menace » de Florence Paradeis,...

Finalement, le banal part d'une exception qui c'est multipliée à l'infinie.

Après avoir pris connaissance de la vision du banal et de l'ordinaire par les artistes, photographes, architectes, qu'en est-t-il de notre propre vision aujourd'hui et pour le futur. Comment nos espaces intimes, domestiques, privés et nos banalités quotidiennes sont perçues et évoluent-elles ?

⁵⁰ Dominique Lyon, « Les avatars de l'architecture ordinaire », p.8

⁵¹ Opcit., p.11

⁵² Opcit, p.13-14

III.3.2. Une nouvelle vision de nos espaces domestiques

Depuis la naissance des Hommes, ces derniers ne cessent de se créer un espace où se réfugier pour se protéger des intempéries, du froid, pour trouver un peu de confort pour dormir. Leur premier refuge ont été les vêtements, qui couvraient leur peau et leur intimité corporelle. Les grottes s'en sont suivies, dans lesquelles ils allumaient le feu, mangeaient, dormaient et même dessinaient pour décorer leur humble demeure. Au delà de la fonction première de s'abriter, ils utilisaient l'art, la décoration pour s'approprier un lieu et s'y sentir bien. Le concept de « bien être » dans son « chez soi » est donc apparu relativement tôt. Au fil du temps, ce confort c'est amplifié en parallèle des méthodes et outils de construction. L'intimité prenant le pas sur les espaces communs, la communauté, les espaces sont de plus en plus cloisonnés, jusqu'à aujourd'hui être sécurisés, par des verrous sur les portes, des portails, clôtures où végétation pour se couper du voisinage.

Cependant, les rapports changent, évoluent et diffèrent suivant là où l'on se trouve sur le globe, notre culture, notre éducation,.. même si certaines meurs, banalités du quotidien des êtres humains, comme nous avons pu le constater à travers les photographies étudiées, se retrouvent dans différents pays. Ces dernières années, notamment en 2019, nos quotidiens se sont transformés. La crise sanitaires de la COVID19 nous a obligé à nous enfermer chez nous durant de longues semaines, à vivre au plus près de notre intimité. Notre quotidien, nos routines, nos modes de vie, nos espaces ont changé, temporairement voire définitivement.

- Houlgate, le 29 avril 2020 -

« *Mon Doux, mon tendu, mon athlète, mon esthète et mon être.*

Mon cher corps, je tenais à t'expliquer le pourquoi de mon délaissement récent. Je suis confinée à l'extérieur de toi car je dois achever des tâches qui ne sont pas de mon ressort. Des tâches quotidiennes et indispensables. Mon bar est devenu ma barre, mon radiateur mon tuteur. J'utilise plus le fouet électrique que je ne fais de fouettés. Pour la première fois tu n'es pas ma priorité. Tu n'es plus mon art. Il n'y a plus d'art. Il y a la vie. (...) »⁵³

Cette danseuse étoile conte son expérience au sein de son foyer. Toute l'essence de son corps, qui fait d'elle son métier, c'est transformé, comme si cette dernière était sortie de son corps pour se glisser dans un autre. Retour à l'instinct primitif de nos besoins corporels primaires, ceux de se nourrir, manger, entretenir son intimité. La restriction de notre corps à notre espace domestique l'a plus que jamais confronté au quotidien. Les relations avec les personnes de notre foyer se sont révélées. Certains couples se sont soudés, d'autres séparés. Se connaissaient-ils vraiment lorsque l'intérieur privé pouvait s'échapper à l'extérieur ? C'est dans la promiscuité physique, qui dure dans le temps, dans la répétition d'un quotidien qui devient de plus en plus banal au fil des jours, que nos relations intimes avec soi et les autres se révèlent au grand jour. Ce qui pouvait être extraordinaire devient banalité et fait désormais parti de notre quotidien. Au delà d'avoir modifié notre propre rapport au corps et aux autres, nos rapports à l'espace et l'architecture ont également changés.⁵⁴

⁵³ Marie-Agnès Gillot, étoile de l'Opéra de Paris s'adresse, dans une lettre, à son corps comme à une personne, et explore l'impact du confinement sur la relation qui les unit.

⁵⁴ Extrait de mon mémoire de licence « Danse & Architecture » sur la relation entre la danse, le corps en mouvement, et l'architecture, l'espace dans lequel ce corps évolue.



PAULINE BIROS / « Danse sur le toit » / France /2020 /
Sérigraphie : Confinement



SARAH CARP / France / Mars 2020
Série : Parenthèse – Rester à la maison



OLIVIER BOULET / « A chacun son activité... » / France / 2020

Le corps influe sur l'environnement qui nous entoure et ce dernier influe sur le corps. Tout comme les danseurs de l'Opéra de Paris, j'ai expérimenté la danse dans mon espace intérieur ainsi que sur mon toit terrasse et ait découvert de nouvelles perceptions des espaces de mon quotidien qui m'étaient pourtant familiers. En effet, Aurélie Delarue, danseuse, chorégraphe et pédagogue, nous dévoile lors d'une interview que « *Dans le mouvement dansé, on entre dans un corps « extra-quotidien », on « réveille » des espaces du corps, d'autres représentations corporelles : on assouplit, ou on tonifie, ou on relâche le corps...etc. Cela amène d'autres perceptions, parfois plus pertinentes pour comprendre l'espace.* »⁵⁵ Comme le révèle Le Corbusier, « *L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent.* ». Il faut sortir de nos espaces quotidiens par la danse pour en avoir une perception différente. « *Il s'agit de sortir du corps quotidien, celui avec lequel on perçoit au quotidien. En fait, j'ai besoin de « changer de corps », sinon, je n'aurais qu'une idée intellectuelle de ces lieux, je ne serais pas entré en relation avec.* » selon Aurélie.

Des photographes, comme Sarah Carp et Olivier Boulet, ont continué à vivre de la photographie malgré la restriction de déplacement. Sarah Carp, mère de famille et photographe, a même été primée pour sa série « Parenthèse – Rester à la maison ». Elle a prit sur le vif ses enfants dans leur lieu de vie, est allée chercher l'appareil pour capturer des instants qu'elle trouvait sur le coup intéressants à capturer.⁵⁶ Olivier Boulet lui, propose des portraits de famille originaux. Spécialisé dans les photos de familles décalées, il a décidé de réaliser ses séances à distance en visio-conférence. « *Seule la définition de la photo change. J'appelle les familles en visio et comme d'habitude je tente d'en savoir plus sur les goûts de chacun. Je propose après un scénario qui ressemble à la famille pour créer le portrait sur mesure* »⁵⁷, explique-t-il. Il donne les mêmes directives qu'à son habitude : il demande aux personnes photographiées de faire comme s'il n'était pas là et effectue des captures d'écran via FaceTime à l'aide de son téléphone afin de capturer l'instant. Ceci est tout de même une forme de mise en scène, cédant une part de spontanéité et d'inventivité aux personnes photographiées.

L'heure est au confinement.

En 2020, un virus frappe le monde, le Coronavirus. Lundi 16 Mars 2020, nous voilà confinés. Obligés de rester enfermer chez nous, dans notre espace quotidien. Cet espace habituellement de détente, de parenthèse dans notre travail, qui devient alors multifonctions. A la fois lieux de travail, lieux de repos. On y dors, on y mange, on y travaille, on y danse. Tout le monde s'adapte alors à ce contexte. Une nouvelle vie de contraintes et de débrouille commence alors. Nous nous sommes rendu compte à quel point l'être humain déborde d'imagination. Les photographes en sont la preuve. Jamais auparavant il n'y avait eu autant de liens entre les choses. Les danseurs de l'Opéra de Paris en sont aussi la démonstration. La cuisine, le couloir deviennent la salle de danse. Nos chambres deviennent nos bureaux. Les fonctions se mélangent. Nous ne percevront plus les espaces de la même manière, notre regard et notre rapport au banal au sein de nos espaces intimes change. La photographie sera le témoin de ces instants, moteurs de changement de nos vies quotidiennes.

⁵⁵ Interview

⁵⁶ Sarah Carp : <https://www.rts.ch/info/suisse/12165908-la-vaudoise-sarah-carp-photographe-suisse-de-lannee-pour-ses-images-dans-lintimite-du-semiconfinement.html>

⁵⁷ Olivier Boulet : https://www.huffingtonpost.fr/entry/ce-photographe-professionnel-organise-a-distance-de-photos-de-familles-francaises-confinees_fr_5ea6e637c5b6a30004e58aa7

CONCLUSION

Les photographies permettent de revisiter les banalités du quotidien, dans l'intimité.

Qu'elles soient prises sur le vif, rejouées ou mises en scène de toute pièce, **elles se ressemblent et se confondent**. Les espaces, les décors, les cultures peuvent changer mais les rapports humains au sein du foyer, familiaux, amicaux ou genrés sont représentés de façon identique à travers les photographies. Les codes physiques, les gestes, les expressions du visages, nos émotions traversent les continents et les générations. Nous parlons des langues différentes mais nous avons tous les mêmes langages corporels et émotionnels et nous pouvons tous comprendre une photographie tout en ne l'interprétant pas de la même manière.

Finalement la photographie traduit, à travers différentes techniques photographiques (mise en scène théâtrale, cinématographique, prise sur le vif,...), **différentes manières d'habiter l'espace domestique privé**. Ces espaces, représentés de la même manière (un frigo est partout un frigo, une table est partout une table,...) participent à la banalité du quotidien. Leur répétition, au travers de nombreux photographes et lieux, les rendent ordinaires. Comme dans l'architecture, c'est la répétition d'un bâtiment qui le rend banal.

Cependant, le simple fait de photographier le quotidien dans l'intime **nous questionne sur notre propre intimité**, sur notre rapport à soi, à notre corps, et nos rapports aux autres, aux relations qui s'exercent au sein du foyer (relations familiales, conjugales,...) Ainsi l'art, la photographie, permet de revisiter les banalités de la vie. C'est dans la vie que l'on photographie la vie. L'art ne serait-il pas un prolongement de la vie et vice versa ? Y aurait-il une esthétique du banal, dès lors qu'il est photographié ? Selon moi tout est lié, l'art, la vie, la photographie, la danse, l'architecture, le corps car rien n'existe sans l'autre. Sans corps, pas d'architecture, sans vie, pas de photographie, sans art, pas de vie.

Photographier l'intime c'est aussi **le rendre visible aux yeux de tous**. A l'époque, il n'était pas commun d'exposer sa vie intime au monde. Les photographies étudiées ici, traduisent une « triste » banalité du quotidien. De nos jours, les réseaux sociaux font que cette pratique devient banale. Cependant, les banalités photographiés sont de nos jours « sublimées ». Dans quelle mesure serait-il nécessaire de repenser l'intime et ses limites ? La photographie de demain aura-t-elle le même sens que celle d'hier ? L'émergence d'exposition de l'intimité au quotidien rend ces photographies banales. Au delà de leur banalité, elle deviennent presque un besoin chez certains, d'exposer au grand jour, ce qui paraissait extraordinaire à l'époque. Nan Goldin photographiait régulièrement des instants ordinaires de l'intimité de ses proches et de la sienne. Ce qui n'était finalement pas banal, le devient aujourd'hui.

Photographier l'intime c'est aussi **retracer et garder en mémoire les modes de vie et d'habiter l'espace** (mobilier, décorations, styles vestimentaires,...) tout en se questionnant sur leur évolution. Le confinement récent en est un exemple. Il a changé nos manières d'occuper l'espace, dans l'instant comme dans l'avenir. Notre quotidien, restreint à l'enfermement dans nos habitats domestiques, a démontré qu'une grande partie de personnes s'est réfugiée, lorsqu'elle le pouvait, dans des maisons à la campagne. En effet, l'extérieur leur a permis de prolonger leur lieu de vie, ce qui était un plus pour leur bien être. Certains y sont même restés pour y vivre. Au lieu de réorganiser l'espace, ils ont changé de lieu de vie.

Après avoir étudié l'intimité au sein de nos espaces intimes restreints, qu'en est-il de l'intimité photographiée au sein de la sphère publique ? Quels sont les degrés d'intimité qui s'instaurent entre les hommes aux yeux de tous à travers la photographie ?

- > **Honoré de Balzac**, « Théorie de la démarche », 1833

- > **Dominique Baqué**, « Photographie plasticienne, l'extrême contemporain », Paris, Éd. du Regard, 2009, A1P/BAQ (1 chapitre)

- > **Christine Buignet**. « Entre code et corps - Tableau vivant et photographie mise en scène », A1.P/BUI

- > **Barbara Formis**, « Esthétique de la vie ordinaire », Paris : Presses Universitaires de France, 2010 AS/FOR, 265 p.

- > **Anthony Giddens**, « La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes », Paris : Le Rouergue/Chambon , 2004, D2.S/GID, 265 p.

- > **Anne Lambert** (sous la direction de), « Le monde privé des femmes : genre et habitat dans la société française », Paris : Ined éditions , 2018 AS/LAM

> **Pierre Gilbert**, « Classes, genre et styles de vie dans l'espace domestique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 215, no. 5, 2016, pp. 4-15.

> **Dominique Lyon**, « Les avatars de l'architecture ordinaire »

> **Martine Xiberras**, « Que reste-t-il du couple ? », *Sociétés*, vol. 116, no. 2, 2012, pp. 7-18.

> « Du désir autobiographique à la fiction du désir. Teenage Lust de Larry Clark (1983) et The Ballad of Sexual Dependency de Nan Goldin (1986) », publié dans CERCLES [Rouen] 1 (1991), pp. 47-57

DOCUMENTAIRE

> Reportage : « La photographie mise en scène » - Documentaire Arte

> Conférence : « L'ordinaire, nouvel horizon ? »

SITOGRAPHIE

> <http://www.artligue.fr/fr/collection>

> <https://arts.konbini.com/photo/lien-entre-quotidien-photographie-raconte-a-travers-7-expos-a-lille/>

> Artnet : <http://www.artnet.fr>

PHOTOGRAPHES & LEURS DÉRÉGÉS DE RÉALITÉ

Pris sur
le vif

Mis en
scène

Photographies
« AUTOBIOGRAPHIQUES »

NAN GOLDIN

Photographies
« DOCUMENTAIRES »

FREDERIC
NAUCZYCIEL

LARRY
SULTAN

Photographies
mises en scène
« THÉÂTRALES »

FLORENCE
PARADEIS

ELINA
BROTHERUS

Photographies
mises en scène
« CINÉMATOGRAPHIQUES »

GREGORY
CREWDSON

PHILIP-LORCA
DICORCIA



« Rise And Monty Kissing »,
1968



« Lumière obscurcie »
2004/2008



« Jeune femme »
2008



Série « Early Work »
2002

Toutes ces définitions proviennent du Cnrtl.

Art :

« Ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat. »

Photographie :

« Ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une image réelle sur une surface photosensible. »

Banal (banalités) :

[En parlant d'un obj. ou d'un ensemble matériel] : « Qui ne présente aucun élément singulier, qui est conforme à des normes adaptées au plus grand nombre d'usagers. »

[En parlant d'une pers. ou d'une chose] : « Qui est commun, qui est à la disposition de tout le monde. »

Ordinaire :

« Qui découle d'un ordre de choses ou appartient à un type présenté comme commun et normal ». (Synon. courant, habituel, normal, banal).

Extraordinaire :

« Qui se produit d'une manière imprévisible en dehors du cours ordinaire des choses. », « Qui a lieu à l'occasion d'un événement exceptionnel; qui a lieu en dehors des règles prévues. »

Quotidien :

« Qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour; que l'on fait régulièrement, tous les jours. », « Qui est lié à la vie de tous les jours et qui pour cette raison ne présente aucun caractère notable, remarquable. »

[En parlant d'un comportement, d'un sentiment, d'une atmosphère] : « Qui est causé, suscité, créé par le rythme très régulier des choses. »

Vie quotidienne :

« Vie d'une personne ou d'une communauté, considérée dans ce qu'elle a de répétitif, d'habituel, d'obligatoire. »

Intime (intimité) :

[En parlant d'une pers., de sa vie intérieure ou de ses rapports avec celle-ci] : « Qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique; qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même. »
Profondeurs intimes. Vous devez être contente, il ne vous manque rien. Stupide jugement porté sur l'extérieur de la vie, quand tout le foyer du bonheur et de la souffrance est dans le sanctuaire le plus intime et le plus secret de nous-mêmes! (Staël, Corinne, t. 2, 1807, p. 393)

« Qui constitue fondamentalement les caractères propres de tel individu, sa nature essentielle; qui se rattache à ce qu'il y a de plus personnel en lui. » (Anton. impersonnel, inessentiel.)

[L'intime d'une pers., d'un trait humain] : « Ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel, de plus original chez une personne. »

[En parlant d'un lieu, d'une atmosphère ou de ses qualités] : « Qui favorise l'épanouissement de la vie intérieure profonde, la méditation, par son isolement, son calme feutré. »

[En parlant d'une chose, d'un processus concret ou abstrait] : « Qui constitue ou concerne ce qu'il y a de plus profond (dans telle chose); qui se situe ou s'exerce à l'intérieur (de telle chose) »

[Domaine de la vie privée restreinte à l'individu ou au couple] : « Qui est strictement personnel et généralement tenu secret, préservé des curiosités indiscrètes, le plus souvent par pudeur. » (Synon. réservé; anton. public, social.)

Domestique :

« Qui concerne la vie à la maison. », « Qui concerne la vie privée. ».

[En parlant de choses concr.] : « Qui appartient à l'environnement familial, au patrimoine. »

[Qualifiant un nom péj., à propos d'une pers.] : « Qui exerce son activité à l'intérieur du milieu familial. »

Réel (réalité) :

« Qui existe, qui se produit effectivement, qui n'est pas un produit de l'imagination. », « Qui appartient à la nature, qui a lieu en tant que processus physique. »

Fictif :

« Qui est irréel, inexistant, mais que l'on tente de faire accepter comme réel. », Qui représente ou imite une chose réelle. », « Qui est feint ou inventé, consciemment ou non, par quelqu'un. »

[Domaine des arts.] : « Qui est créé par l'imagination à des fins artistiques. »

Artistique :

« Qui concerne l'art, les beaux-arts. », « Qui a rapport à l'art ou au sens esthétique de l'artiste », « Qui a rapport aux productions des beaux-arts », « Qui a rapport aux activités que font naître les beaux-arts et à l'influence qu'ils ont dans la vie sociale. »

Esthétique :

« Qui est motivé par la perception et la sensation du beau. », « Qui répond à des exigences ou à des lois de beauté. », « Qui a pour caractéristique la beauté. », « Partie de la philosophie qui se propose l'étude de la sensibilité artistique et la définition de la notion de beau. », « Recherche de ce qui est beau : appréciation personnelle de ce qui peut être beau; sens du beau, goût. »

[Esthétique industrielle.] : « Recherche sur les formes, la matière, les couleurs, etc., pour rendre toutes productions industrielles le plus attrayantes possible. »

Biographie :

« Relation écrite ou orale des événements particuliers de la vie d'une personne, d'un personnage. »

Monographie :

« Étude exhaustive portant sur un sujet précis et limité ou sur un personnage. »

Autobiographie :

« Relation écrite de sa propre vie dans ce qu'elle a de plus personnel. »

ANNEXE

Naissance

Renaissance

Survie

Vie

Devoir



Intimité cachée

Intimité floutée

Intimité intrusive

Intimité dévoilée

Intimité partagée

PAULINE BIROS / Série : « Degrés d'intimité » / 2021



FLORENCE PARADEIS / « Jeune femme » / 2008



NAN GOLDIN
Série : The Ballad of Sexual Dependency / 1979-1995

