

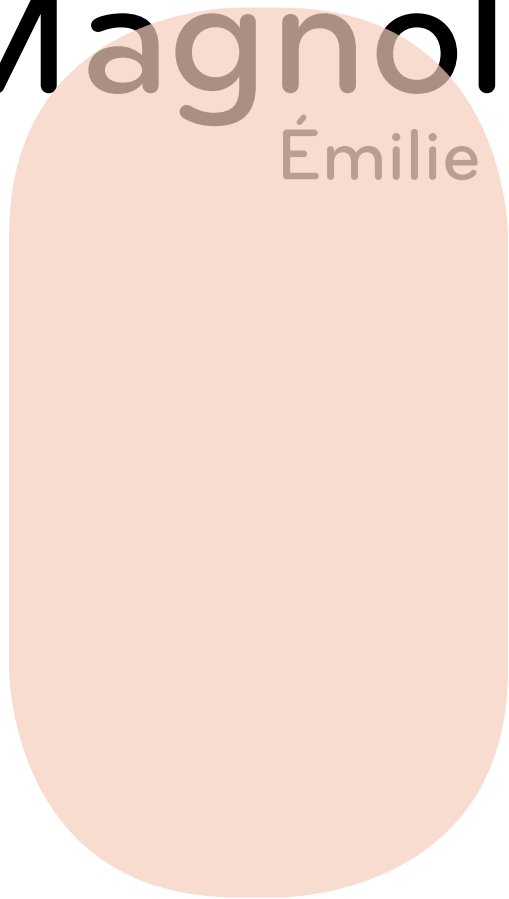
Magnolia

Émilie Danchin



Magnolia Émilie Danchin





Magnolia

Émilie Danchin

Emilie Danchin prolonge vers de nouvelles pistes, une sorte de troisième voie qui sillonne entre les genres, une approche éprouvée déjà de longue date. Portraits ou mises en scène ? Projection de soi ou introspection ? Jeu futile ou profondes implications ? A travers ces personnages à l'étrangeté assumée, ce sont aussi les genres photographiques qui se voient secoués à l'intérieur du cadre, pourtant classique et rigoureux, du carré noir et blanc. Peu important le diagnostic, l'étiquette ou l'interprétation : seuls comptent les échos, les déplacements, les ambiguïtés. Toutefois des réponses fortes sortent de ce jeu de questions : les images. Et sur ce fil rouge – fil à soi(e), qu'y a-t-il d'elle en lui, question simple et inépuisable –, c'est finalement l'œil du spectateur, troublé et ambivalent, qui ne sait comment se poser, qui se doit de douter.

Emmanuel d'Autreppe















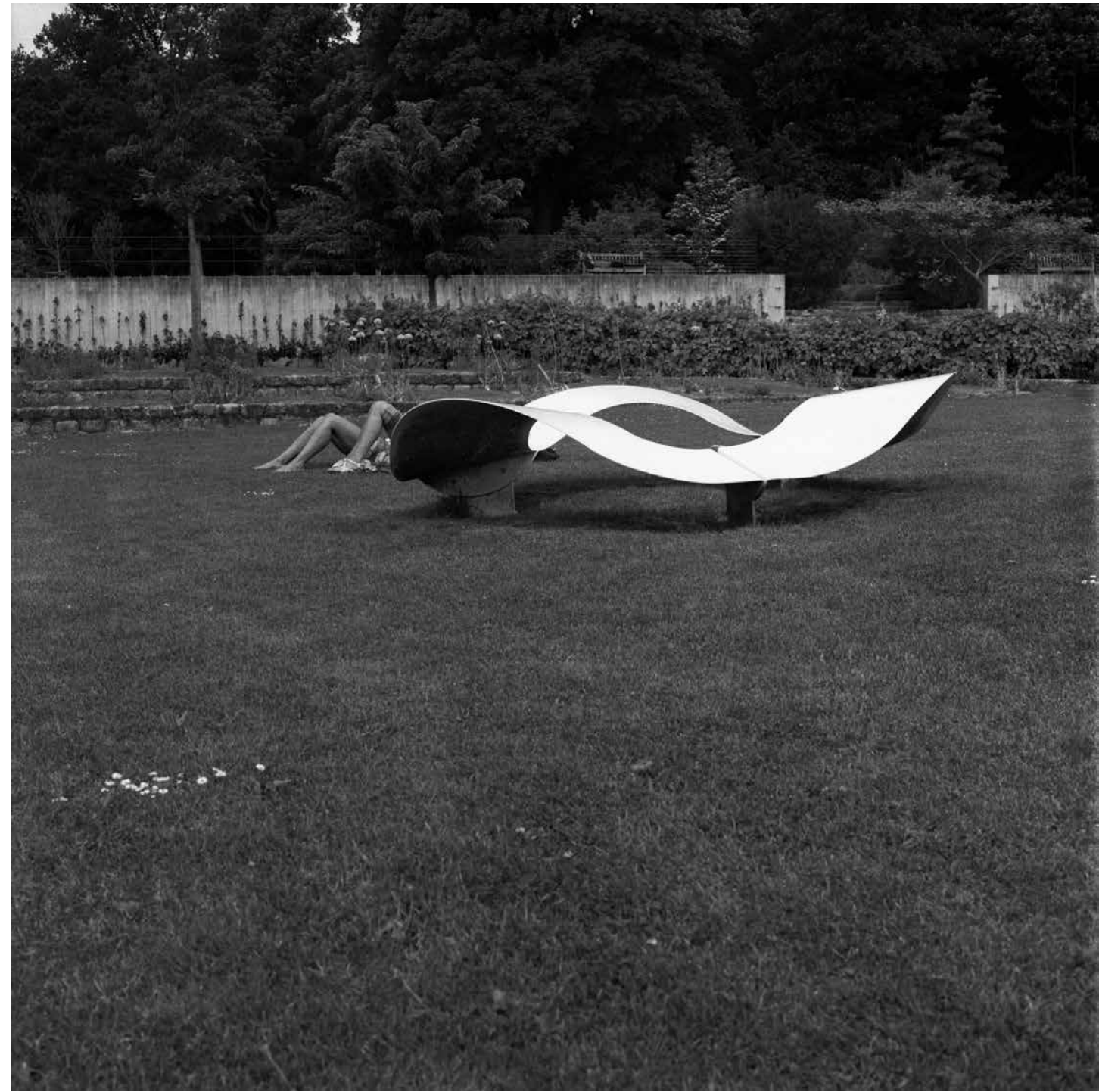














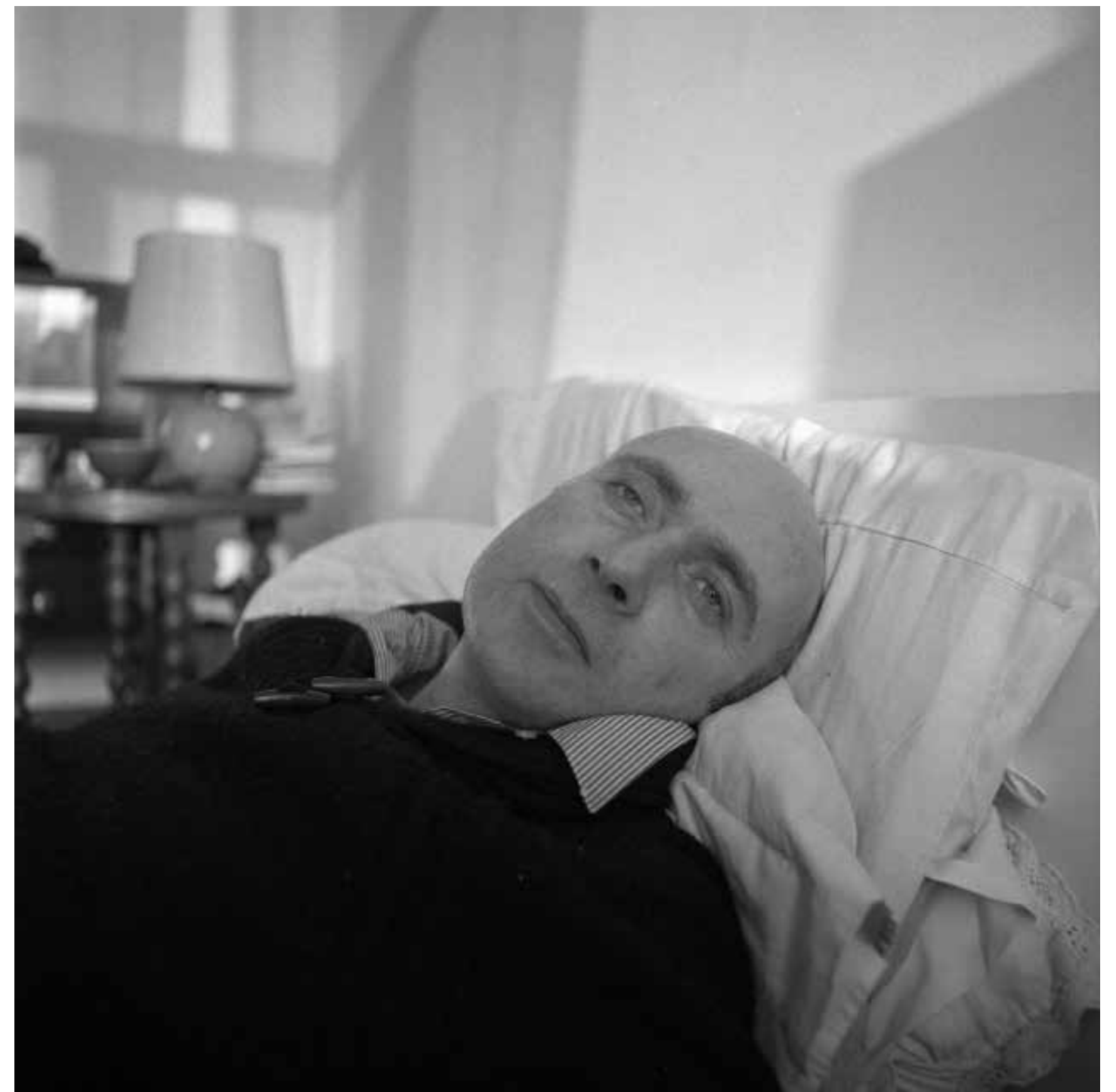














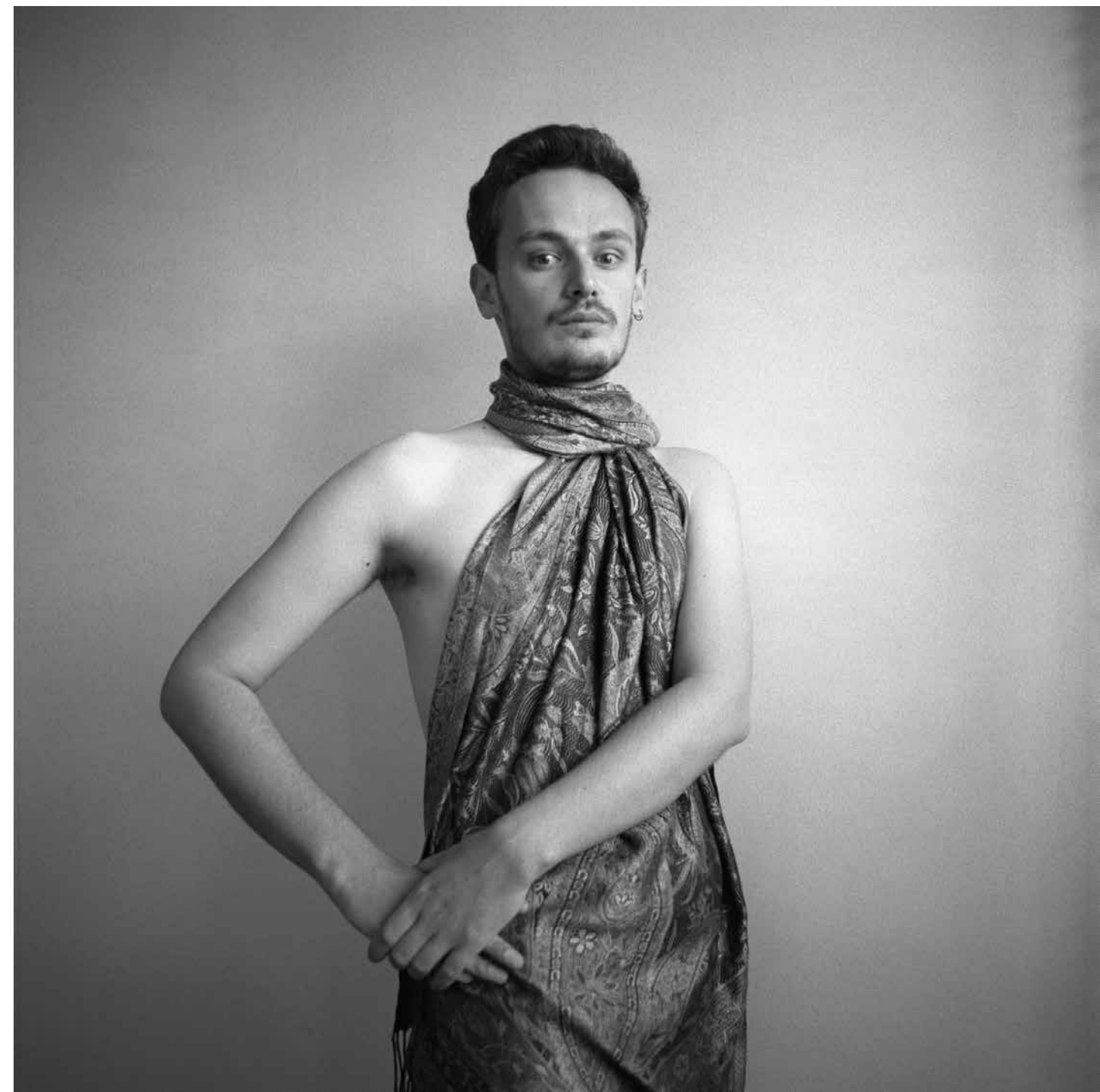




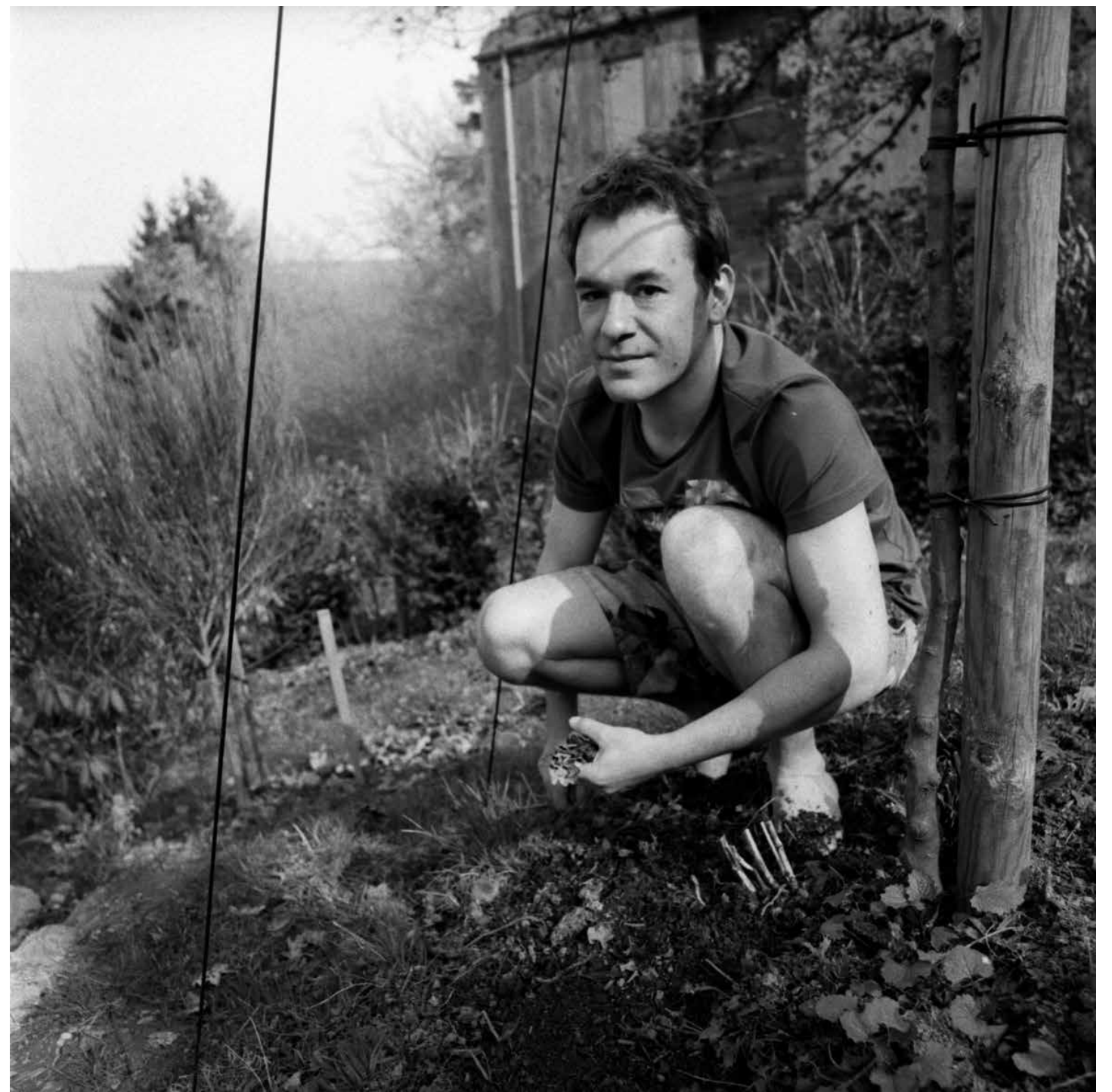










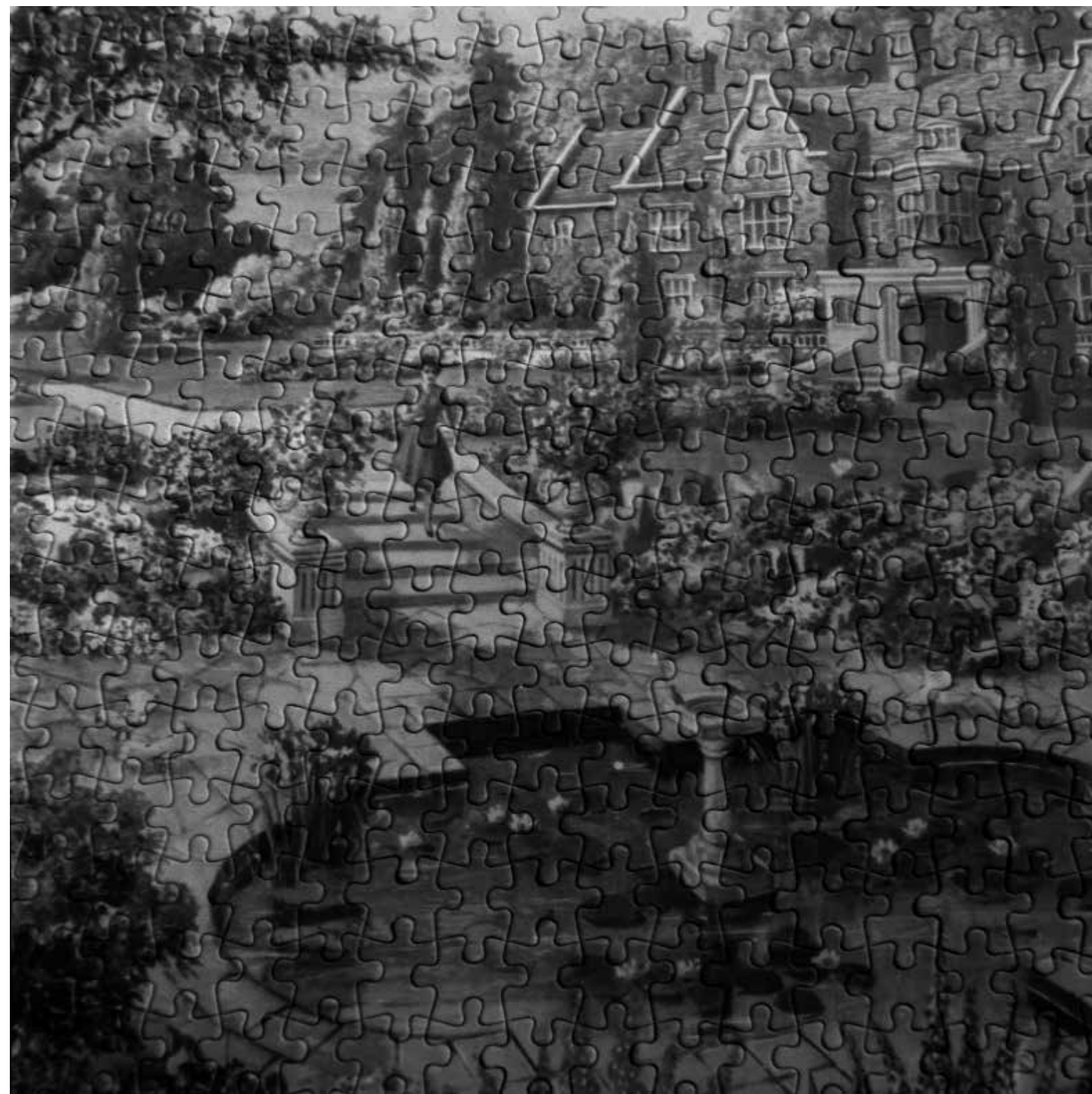


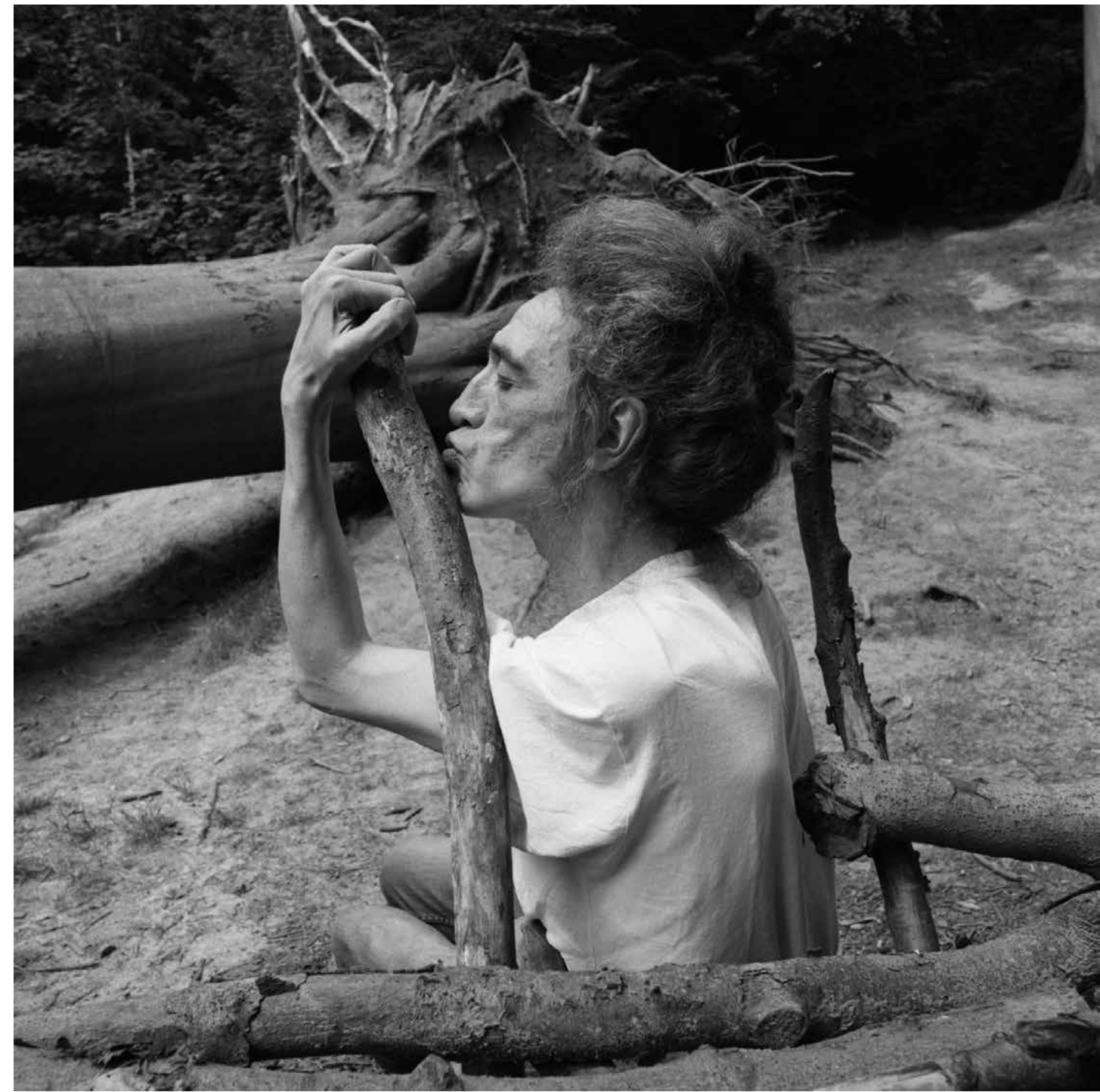


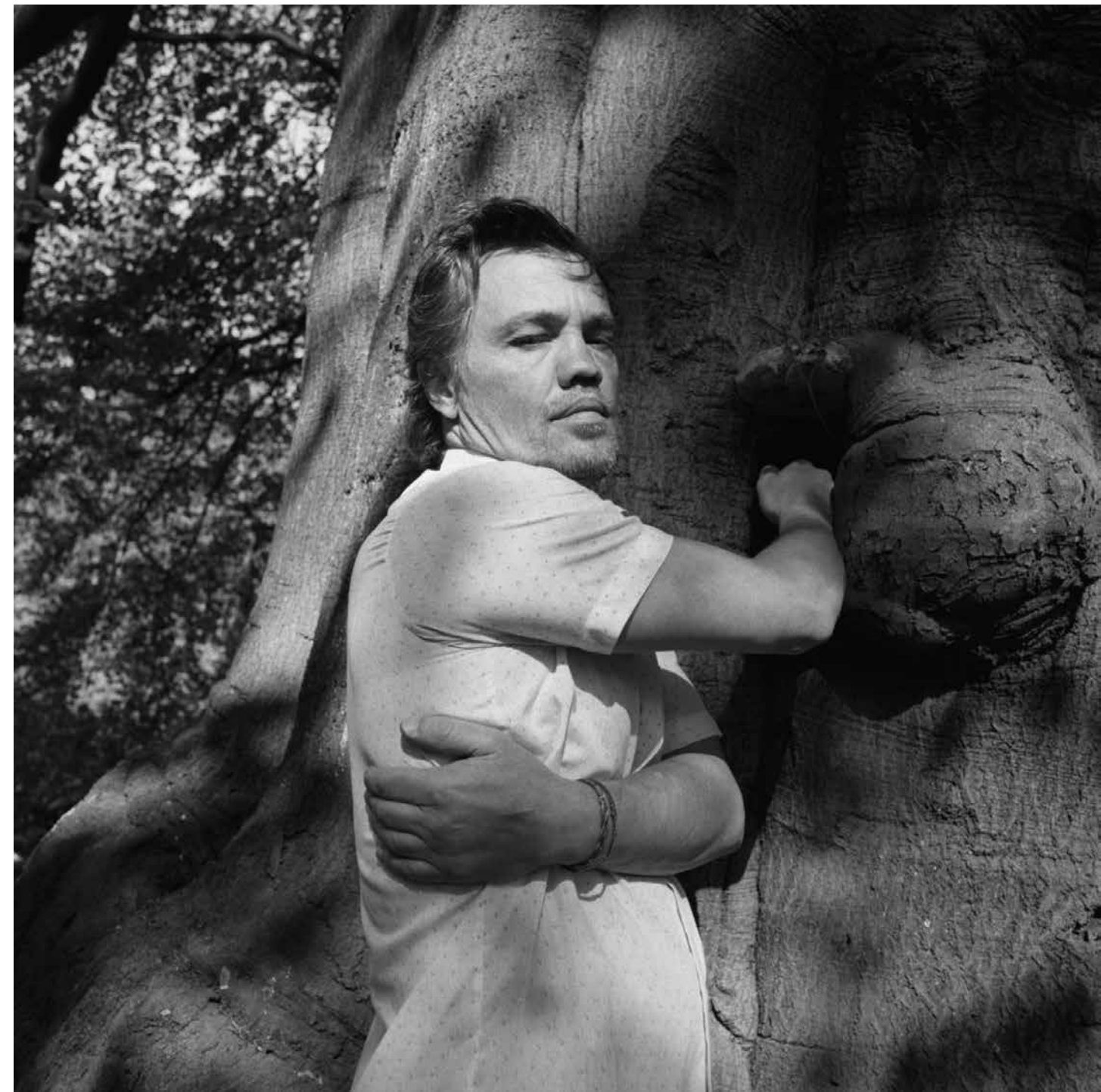




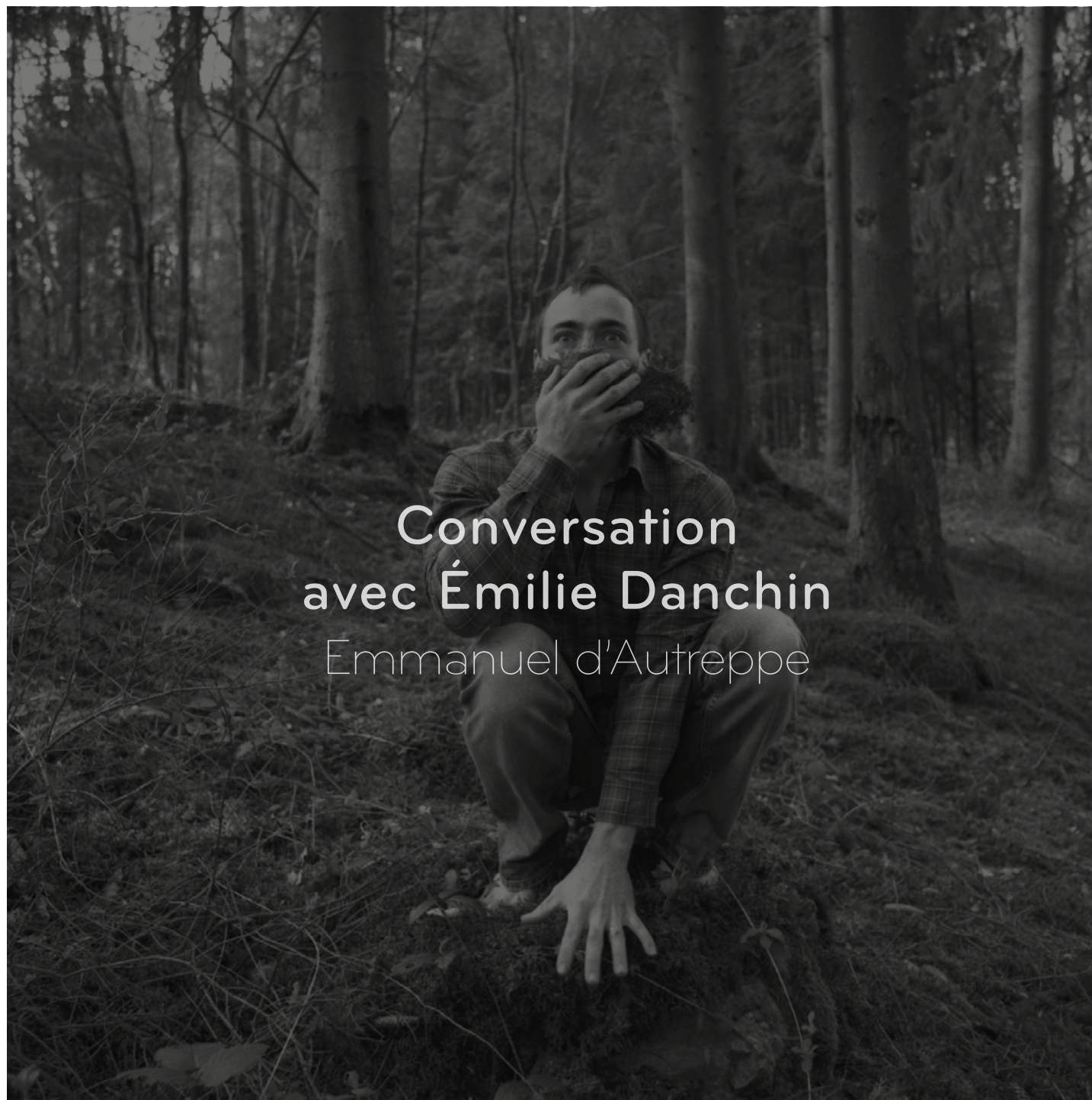












Conversation avec Émilie Danchin Emmanuel d'Autreppe

Il y a dix ans, nous étions en train de travailler ensemble à ton premier livre, « Terrain connu » ; occupés à choisir et rejeter, trier et réunir... Qu'est-ce qui a changé depuis lors dans ton rapport à ton travail, dans ta façon de concevoir ce livre-ci à partir de la série « Magnolia » ?

Lorsque nous nous sommes mis à préparer le livre « Terrain connu », je pense que je tâtonnais. J'étais pétrie de peurs ! Je me suis sentie littéralement perdue devant les images que je n'arrivais pas à vraiment regarder lorsque je te les apportais. J'éprouvais du désir, une forme d'angoisse et d'aveuglement fébrile face à mes images étalées sur le sol qui m'empêchaient de disparaître certes, mais ce qui m'envahissait m'empêchait d'attraper au vol une vision plus intuitive, plus globale de ce que je cherchais à créer. C'était tellement fort que je m'en défendais confusément et regarder les images en même temps et tenir debout (moi et mes images) devant toi comme si de rien n'était m'était difficile. C'était dur de voir clair et de prendre des décisions. Faire des choix pour le livre exigeait de moi que je mobilise quelque chose de tapi, ténu et effrayé au fond de moi, que cela apparaisse et s'énonce. Et je le (me) sentais disparaître face aux images me laissant devant un vide. C'était un trac existentiel que je n'avais pas non plus identifié puisque cela sortait et que je cherchais à surmonter. Aujourd'hui, je me dis que quelque chose apparaissait dans ce travail sortant d'un long silence, sans interlocuteur. Je voulais de tout mon cœur que ce livre se fasse et je devais traverser cela en m'en remettant à toi et j' imagine ou plutôt je sais aujourd'hui à quel point mes peurs se matérialisaient sous diverses formes : peur de ne pas aboutir le livre, peur du conflit, peur de ne pas exister, peur de perdre un premier interlocuteur dont l'existence du livre « Terrain connu » dépendait...

Comme tu l'as dit de manière quasi inaugurale à l'époque, je n'étais pas encore tout à fait pho-

tographe, mais il y avait matière à faire un livre ! Peut-être qu'en me disant cela, tu avais trouvé sans le savoir l'accroche idéale pour que je sorte d'un retranchement complexe et impossible. En faisant diversion d'une certaine façon par le livre de cette photographie qui n'était pas encore tout à fait là, tu as créé un espace pour apprivoiser son regard et l'inviter, elle, à se poser... Aujourd'hui, honorant alors une forme de capacité à penser (l'intellectuelle en moi qui se cache derrière son ombre ou les rideaux dans certaines photos récentes), écrire avec des mots sur ce que je sais de ces formes de retranchements existentiels sans nom et sans visage, inscrites en nous sous forme d'images et d'émotions et incrustées dans les photographies, à la source du réel, serait matière à un livre que mes photographies documenteraient... Mais c'est une autre histoire qui nous éloigne un peu de ta question...

Lorsque je conçois un livre ou une œuvre aujourd'hui, je me sens plus entière, plus libre, calme. Je sais que c'est là et que c'est juste une question de temps. Il suffit de laisser du temps au temps, le temps du regard et surgira dans la photo ce qui a besoin d'être vu, suivi, trouvé, assemblé. Et puis, « Magnolia » est arrivé plus tard et ma manière de photographier et d'embarquer les modèles dans l'aventure photographique a tellement évolué en dix ans...

Je te demandais, à l'époque, quels avaient été les moments importants, les rencontres, les déclics qui t'avaient amenée à ta pratique singulière de la photographie. Y en a-t-il eu d'autres ces dix dernières années, et qu'ont-ils apporté de nouveau ?

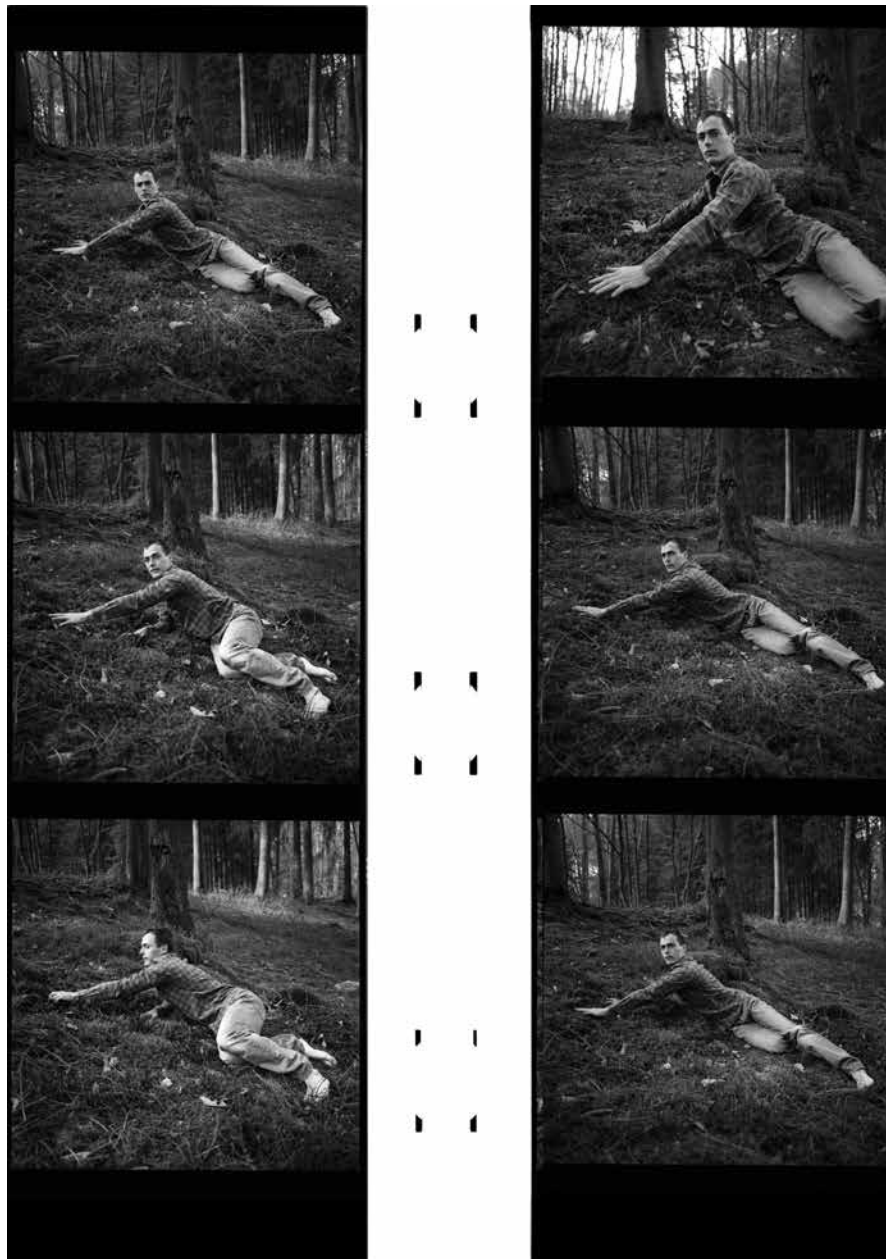
Curieusement, le plus gros déclic et la plus grande décision ont été de ne plus tergiverser et de me donner les moyens de devenir psychothérapeute. C'était un rêve depuis l'adolescence ou plutôt une nécessité. De toutes façons, entre rêve et nécessité, il n'y a pas vraiment de frontière. Rêver, c'est vital ! Ça je l'ai découvert ensuite... mais je devais d'abord fonder l'espoir qu'il est possible d'aller mieux dans une vie pour survivre. Le métier de psychothérapeute est une voie intéressante, royale même, pour s'en donner la preuve. J'ai découvert l'hypnose, bon sans en faire tout un fromage... Et puis, au hasard d'une rencontre avec une anthropologue ultra intuitive, j'ai mené un premier atelier de photographie thérapeutique sans le savoir à Bruxelles sur le sentiment d'insécurité dans le quartier d'Anneessens. Ça s'appelait « La Baguette magique ». C'est là que j'ai ouvert la boîte de Pandore et embarqué la voie de compréhension de la « magie » de la photographie, grâce à la très mal nommée « photothérapie » et tous les débats afférents ou la peut-être mieux nommée « chambre claire » de la photographie.

J'ai découvert et puis rencontré la psychologue canadienne Judy Weiser qui m'a appris à vivre (pour apprendre, on se jette à l'eau !) et à mener des explorations de photographies au sens fort du terme. Winnicott, dont parle Barthes dans « La chambre claire », parle bien d'un phénomène de création littérale du réel qui n'est autre qu'une forme d'hallucination normale et non pathologique... Et plus tard, j'ai découvert Sami-Ali, artiste, philosophe et fondateur d'une discipline extraordinaire, la psychosomatique relationnelle. Et là, j'ai commencé à mettre en résonance cette technique fabuleuse de la surface photographique avec notre capacité à rêver qui, elle, soutient toute notre existence.

La photographie non seulement permet de rêver éveillé, mais elle crée le rêve tant du point de vue du photographe que du point de vue du spectateur. Prendre une photo, que ce soit dans un magazine, sur une table, sur un frigo ou avec un appareil photo, revient à prendre les décisions existentielles dont on a besoin. On ne peut pas tricher en photographie, exactement comme dans les rêves ! Dès que des images nous touchent, nous sommes soumis à une vérité sans filtre à laquelle on n'échappe pas. Sans retranchement disais-je... Et puis, la photographie relance, renforce l'activité onirique. Elle est le Rêve à part entière, c'est-à-dire qu'elle le crée puisqu'elle est accessible sous nos yeux, renfermant les images, les affects, l'espace et le temps, nos noyaux relationnels,

alors que le rêve de nuit, lui d'apparence plus énigmatique, file. Il disparaît dans les tréfonds de notre mémoire...

Et puis, il y a la photographie pour elle-même, celle qui précède tout peut-être, les rencontres avec des œuvres photographiques qui font vibrer ce qui est tenu en moi dont je te parlais tout à l'heure. J'ai appelé la série « Magnolia » dans l'après-coup (la série était déjà constituée) en hommage à la photographie Magnolia de Gracelia Iturbide qui m'a bouleversée. Francesca Woodman est certainement présente dans la série. Diane Arbus, Duane Michals, profondément aimés. Et j'ai aussi été portée vers ce travail par ce que j'avais réussi à faire dans deux ateliers « Belle comme une image » et « The Wall of Fame ». J'y avais poussé les modèles très loin dans leurs retranchements existentiels sous forme de jeux et de méthodologie de mon cru. J'ai voulu reproduire ces expériences avec d'autres modèles en renouant avec une forme artistique que j'adore, le portrait en noir et blanc, le moyen format et les inscrire formellement dans la filiation photographique subjective dont je viens de parler et sur laquelle je reviendrai... C'est comme cela que je me suis tournée vers les hommes pour leur proposer d'explorer leur relation au féminin, quelle que soit la façon dont ils conçoivent le féminin...



Qui mène la danse dans tes mises en scène : le modèle ? Toi ? Ou c'est un pas-de-deux ? Ou le hasard et les circonstances entrent-ils aussi dans la danse ?

C'est moi qui mène la danse, mais c'est une danse à deux. Il n'y a pas de mise en scène, mais je les mets en condition afin qu'ils réfléchissent et me racontent des histoires dans lesquelles ils apparaissent. C'est le sujet qui les mobilise. Je fais de mon mieux pour les faire parler librement, sautant parfois du coq à l'âne, parfois soutenus par un dessin (je leur demande de dessiner comment ils voient ce qu'ils me racontent). C'est souvent un peu vaste, un peu flou. On sent qu'on se met à chercher quelque chose, qu'il va falloir se casser un peu la tête (faire un effort d'imagination !) pour arriver à le mettre dans une photo, mais comme c'est un sujet qui les touche, ils y mettent une part d'eux-mêmes et c'est vraiment un travail à deux, surtout avec les hommes. Je les ai trouvés très entiers, confiants. S'ils avaient décidé de le faire, ils y allaient et ils me rappelaient s'ils avaient l'impression que j'avais oublié ma proposition de les photographier. On démarrait donc de la question, de ce qu'ils m'en disaient, toujours très étonnant ! Et puis, on cherchait l'endroit qui pourrait convenir plus ou moins pour camper ce qu'on avait tous les deux saisi de ce qui se racontait entre nous. C'est à la fois très précis et très approximatif comme recherche et c'est là que je mène la danse parce que j'espère toujours les guider vers eux-mêmes sans savoir à l'avance ce qui

pourra bien émerger. Le tout, c'est qu'on se mette à chercher très sérieusement quelque chose qui les touche, ici dans leur relation au féminin, sans que cela soit trop précis ni nécessairement sérieux. Ce qui fait que ce n'est pas précis et qu'on ne peut pas tout prévoir à l'avance, c'est qu'ils vont apparaître dans la photo de façon vivante. Parfois, le champ de la mise en scène semble réduit comme si on tournait autour d'un seul geste, d'une idée, d'un objet. Parfois, d'une image à l'autre, s'ouvre un champ d'exploration sur le fil dans lequel le modèle devient plus visiblement l'acteur d'émotions ou de sensations qui surviennent et se transforment. Le réel parfois s'en mêle au-delà de la forme comme si ce que l'on poursuivait dans la photo faisait surgir, créait quelque chose (un objet, une personne, un événement) qui semblait valider tout ce autour de quoi on tournait pour faire la photo. Ces formes de hasard, de synchronicité peuvent toucher les modèles, les concerner ou me concerner, parfois les deux. À tous les coups, on a l'impression d'halluciner, sauf que c'est bien réel.

Tes modèles et toi cherchez-vous la même chose ? Et trouvez-vous la même chose ?

Oui et non. Nous ne cherchons pas la même chose, mais quand on commence à s'engager dans le processus photographique, on cherche à deux, on tourne autour de quelque chose qui compte pour eux et qui va se situer à la frontière entre leur intériorité et l'extériorité. Ce qui est sûr, c'est que l'on cherche cela à deux et qu'on se dit qu'on va le photographier. J'imagine que nous partageons une compréhension intuitive de ce que nous faisons ensemble, mais je suis plus au fait de ce qui se passe et du fil existentiel sur lequel je nous engage et dans lequel je cherche à nous embarquer pour le montrer, le documenter dans les images. En ce sens, les modèles répondent à ma demande, participent à ce qui me passionne. Cela se fait à deux. C'est pour cela que je dis que je ne photographie pas la réalité telle quelle, mais une forme de rêverie à l'œuvre, constamment active, qui traverse notre relation au réel et aux autres, à laquelle je cherche à donner une forme de visibilité. Enfin, le modèle s'attache lui à son image, sa photo, alors que moi je vais m'attacher à toute une série de photos et dialoguer avec toutes pour d'autres raisons.

J'imagine aussi que je travaille la thématique en miroir avec eux, ma relation au masculin. C'est un peu troublant de regarder l'entièreté de la série et de me laisser imprégner par l'idée que c'est comme cela que je vois ma relation au masculin ou tout simplement les hommes. Je serais curieuse de m'asseoir et que l'on

m'engage dans une discussion ouverte sur ce que je vois, comment je les vois, pourquoi ai-je ajouté quelques paysages... sont-ce des paysages ? etc. J'éprouve une profonde tendresse pour les hommes qui ont posé pour moi et beaucoup d'émotions quand je contemple cette galerie de portraits que je trouve drôle, décalée, intemporelle. Je nous vois sur la brèche, vulnérables et tendres. J'aime aussi que l'on ne sache plus où commence et où se termine le féminin dans le masculin et vice versa. Il y a un homme qui est une femme et une femme qui est un homme dans la série et je vous mets au défi de les trouver... C'est un jeu auquel je me prends sans danger même si certaines prises de vue ont été éprouvantes. Photographiquement, les modèles m'ont permis d'aller plus loin dans une forme de classicisme grevé d'étrangeté, ce qui me plaît et me ressemble peut-être. Je reviens de loin et cela se voit, je crois.

L'excentricité dans certaines images frôle la folie, mais à dessein. Elle est volontairement campée en grande entente avec le modèle. Si nous allions jusque-là, c'est que le modèle le savait et nous le performions ensemble dans cette recherche identitaire implicite qui se dévoilait au travers de la présence de l'autre, c'est-à-dire le modèle, moi et la relation à

l'autre que nous cherchions à représenter dans l'image. Il y a une dimension en plus qui me démarque d'une démarche de portrait plus objective, extériorisée. Prenons l'idée que je photographie un homme, qui est un monstre. Il y aurait le modèle et moi, à côté, qui photographie le monstre. Ici, la démarche est commune. On s'anime à deux autour d'une présence réciproque qui permet de faire émerger des traces de ce qui a compté ou marqué dans la présence de certains autres privilégiés dans notre histoire. Et ce qui sort en photo est souvent ce qui a compté et marqué, sans qu'on s'en souvienne ou que l'on ait pu le penser. Ce sont des surprises. C'est pour cela qu'il y a une dose d'étrangeté dans mes images parce que c'est cela qu'on cherche et qu'on trouve et qui est difficile à exprimer. Alors les modèles ont trouvé quelque chose parfois de très précis jusqu'à pouvoir le mentaliser ; certaines planches-contacts reflètent l'émergence et la résolution de quelque chose. Et moi, j'ai touché à des dimensions sensibles de mon histoire, la relation à mon père, des compagnons de vie, mon identité, pour les raccorder, les faire vibrer silencieusement de façon continue lorsque je les regarde accrochées au mur. Elles me permettent aussi probablement de parler indirectement de choses dont je ne pourrais pas parler autrement. Ces images m'apportent une sensation de continuité que rien ni personne n'ont pu jusqu'à présent remplacer...

La photo que tu pratiques est souvent sur le fil : entre toi et l'autre, entre la norme et l'anormal, entre raison et folie, entre l'éclat et le kitsch, entre ce qui est construit et ce qui se révèle ou se dévoile... Quelles sont tes limites à toi, où et comment les poses-tu ?

C'est une question très compliquée d'autant plus si on regarde mes photos en pensant qu'il s'agit de psychothérapie ! Cadre, limites, ces notions sont tellement présentes dans les deux domaines. Lorsque je présente une œuvre photographique, je me pose des questions de photographe. Cela inclut bien sûr la relation aux modèles et la façon dont je souhaite les présenter. Les modèles eux viennent pour diverses raisons qui rencontrent plus ou moins les miennes ; ça ne se recouvre pas nécessairement, ce n'est pas toujours évident. Il y a une forme d'ajustement réciproque qui peut combler, parfois décevoir, de part et d'autre d'ailleurs, pour des raisons différentes. Mais pour moi, c'est un peu comme si je les poussais à se mettre à rêver tout haut autour d'un thème bien précis et que je rêvais ce qu'ils me racontent pour l'imaginer et on cherche à le photographier. Ma limite ou plutôt le cadre se pose là, je cherche à mettre en scène quelque chose de précis qui me soutient dans ma manière d'accompagner les modèles pendant la prise de vue. Et le fil de cette réflexion que je poursuis en photographie se poursuit dans le temps, à chaque étape de création et de production (quelle photo choisir ? comment les associer ? comment les agrandir ? les présenter ? etc.) ce qui achève de remettre les choses en place également. Je dois continuer à prendre des décisions pour créer un monde traversé de rêveries et d'humeurs existentielles et un univers photographique qui le transcrive suffisamment

à mes yeux au point de le susciter dans les yeux des spectateurs. J'attache une importance considérable à comment montrer les modèles. Le travail peut aller jusqu'au tragique, l'angoisse si cela a du sens et s'il reste globalement porté par une forme de douceur, de drôlerie et de beauté. Comme je te l'ai dit il y a dix ans, je refuse de montrer une forme d'horreur ou de noirceur gratuite. Je suis et je reste inflexible sur ce point et à force de travail et d'avancées dans deux domaines distincts (la photographie et la psychologie), j'ai développé plus de lucidité aujourd'hui. J'aurais encore plus qu'avant le sentiment de basculer dans une part d'inhumanité. Je ne pourrais pas le supporter. D'autre part, je ne cherche pas à documenter la folie, mais à montrer l'endroit où nous faisons avec ce qui peut paraître étrange, peu traité, pas encore problématisé, ces fameux espaces retranchés accessibles par l'image... Cela peut sembler fou, mais c'est pourtant le contraire, c'est le mouvement par lequel nous pouvons prévenir la folie qui m'intéresse et que j'observe dans ce que je fais en plus des questions que je me pose à titre personnel... mais oui, ce mouvement contient nos parts d'inquiétante étrangeté pour le moins surprenantes. Je me plais à les explorer, sans perte et fracas. J'y tiens fermement, comme à la prune de mes yeux. C'est très important que le choc produit par les photographies s'apparente à un étonnement, une surprise qui nous éveille et permette de développer une acuité esthétique et surtout de refuser de produire des images dont la violence fascinerait et aveuglerait. C'est d'ailleurs tout le débat sur la violence de certaines images suppo-

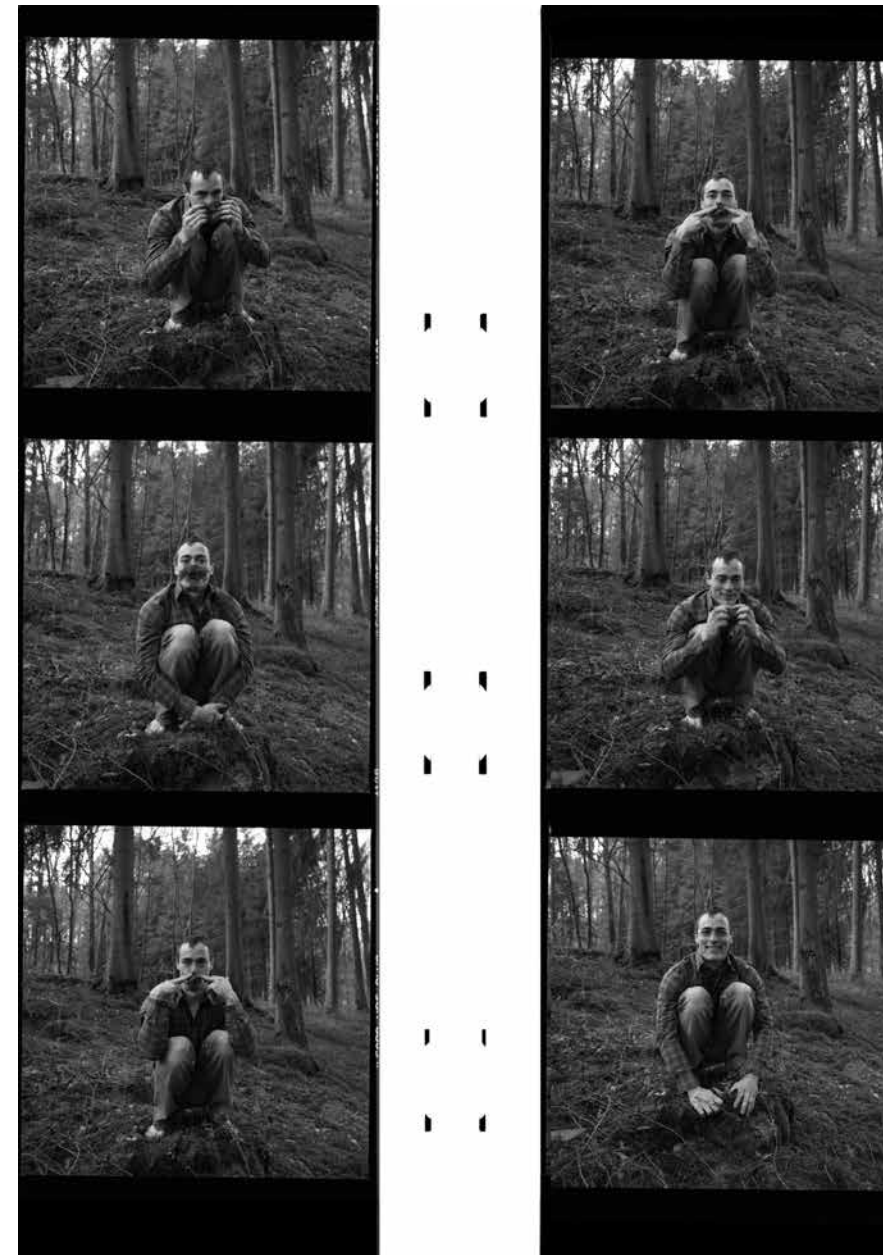
sées dénoncer et dont nous ne pouvons nous défaire. Nous ne pouvons pas nous protéger des images. Une part de nous corporelle et émotionnelle y est plongée sans filtre, involontairement. Travailler sur ces zones d'adhésion complète et aveugle aux images est essentiel pour espérer récupérer une forme de visibilité et de lucidité dans des registres visuels, immédiats, capables de susciter toutes sortes de dérèglements. En pratiquant la photographie de la sorte, j'ai pu l'expérimenter sur moi-même. Je me suis rendue compte que le registre pulsionnel n'est pas complètement aveugle, mais qu'il cherche à relier des éléments visuels et tactiles d'un autre temps à des événements actuels avec les moyens du bord, du registre de l'agissement plutôt que de la pensée. Faire intervenir la photographie dans des moments où les yeux et le corps sont débordants permet de relier ce qui apparaît anormal, dangereux, fou à quelque chose que l'on voit, que l'on ressent et que l'on peut penser et décrire dans l'image. C'est incroyable mais vrai ! Plus je travaille, plus je suis émerveillée par ce que je crée et découvre toujours un peu plus au passage de nos fors intérieurs projetés à l'extérieur dans les photographies.

Ton travail me donne de plus en plus l'impression d'être fait « à l'oreille » (ou peut-être que « l'œil écoute », comme disait l'autre). Quelle part le son, la voix, le bruit voire la musique occupent-ils dans ton travail ? Est-ce significatif, accru, ou marginal, accidentel ?

En fait, le son ou la musique pourraient m'empêcher de travailler. J'ai besoin de silence ou de bruit ambiant pour faire une photo. Je ne mets pas de musique quand je travaille. Cela me déconcentrerait ou me décentrerait. Lorsque je travaille, je suis très à l'écoute de ce que je vois et j'entends. Je pense que ma voix berce mes modèles. Je crois qu'ils s'appuient sur elle, sans le savoir. Ce sont les accents de ma voix, les inflexions accompagnés de mon corps qui les guident dans ce qu'ils essaient de faire ou d'amener dans le champ photographique. Je parle et je montre comme on parlerait simultanément à un adulte capable de mentalisation et de pensée abstraite et à un enfant plus porté à jouer. On va faire comme si, on va mettre en mouvement et en geste ce qu'on pense. On montre avec son corps pour donner une piste et l'autre continue. C'est effectivement comme une drôle de danse à deux. J'utilise aussi les silences plus prolongés. Je réfléchis et je me perds dans mes pensées ou plutôt, je suspends ma pensée. Je regarde le dépoli de l'appareil ou vers le modèle ou dans le vide, comme si je me figurais intensément la photo en imagination pour que le modèle fasse de même, ce qui ne manque pas d'arriver... Le son de la voix qui porte tout en étant perdue dans des silences nous plonge dans une pensivité, rythmée par les corps, qui se mettent à chercher en se miroitant de façon plus accrue grâce à l'appareil photo.

C'est certainement comme tu le dis l'œil qui écoute aussi car j'écoute leurs histoires, mais je passe mon temps à faire des liens visuels (comment fait-on pour mettre cela dans une image ?) et temporels (comment fait-on pour le montrer dans une image maintenant, avec les moyens du bord ?). Cela ne m'intéresse pas de comprendre le pourquoi du comment ou de sauter abstraitement de pensées en pensées ou d'essayer de faire une copie, une reproduction mimétique du passé ou d'une idée. Donc oui, j'écoute, mais je suis sensible aux mots qui touchent, ceux qui recèlent des émotions ou aux mots qui portent des images et aux émotions et sensations qui transitent dans l'air, toutes ces petites choses qui sont beaucoup de choses... qui représentent beaucoup et que l'on cherche ensemble, les modèles et moi, à transcrire en gestes corporels dans une photographie.

Je considère que les yeux font partie du corps et que c'est dans ce regard incarné que nous nous situons avant tout. Alors, la pensée, la tête bien faite, bien construite, qui comprennent tout ou qui veulent comprendre, sont bien là, mais elles sont d'abord au service du reste, pas l'inverse. C'est ça la « magie » de la photo ! Donc, l'œil écoute et l'oreille voit. La voix porte les corps. Et la pensée se met à rêver, se perd et se détourne tandis que l'espace et le temps se chargent d'imaginaire. L'espace se déploie comme une feuille et épouse la bi-dimensionalité de la photo. Le temps lui se délie, se démultiplie, s'étoffe. Et au beau milieu de tout cela, moi, je fais mes photos et j'imagine que chaque photo reflètera d'une manière ou d'une autre cet endroit un peu spécial où le cœur de l'identité prend forme...



As-tu renoncé à la part du rêve (ou l'as-tu davantage contenue, mise à distance ?), qui était essentielle dans certaines de tes premières séries ? Quelle image rêverais-tu de faire, tout en sachant qu'elle est impossible ? Distinguer rêvé et réalité ne serait-il plus un casse-tête ! ?

Je n'y ai pas renoncé, bien au contraire... Je n'ai pas cessé d'explorer le rêve, de le faire émerger, le comprendre, le photographier. Dans la série « La Rêvasserie », j'ai posé le cadre de cette réflexion ou plutôt passion pour le rêve, sans tout à fait me rendre compte de ce que faisais, c'est-à-dire que oui, j'ai proposé à mes modèles de réfléchir à cette thématique. Mais, en même temps, j'explorais pour la première fois cet espace performatif où les modèles et moi, nous sommes mis à chercher ensemble comment matérialiser ce que représentait pour eux la rêvasserie, en exigeant qu'ils soient inclus avec leur corps dans l'image. Je ne voulais pas photographier leur espace de rêverie comme certains le proposaient. Je voulais les faire apparaître systématiquement dans cette photo, et qu'ils me montrent ce qu'est la rêvasserie pour eux. C'est pour cela qu'il y a eu une forme de distance, de retenue dans cette série. Il s'agissait avant tout d'un travail sur la relation personnelle qu'ils entretiennent avec eux-mêmes et ils apparaissent sur leur quant-à-soi. Du coup, j'ai été plus attentive à certains gestes, certaines inclinations du corps et de la voix, qui indiquent comment les modèles se débrouillent pour exister, pour faire en sorte d'apparaître en réalité. Certains gestes, certains détails font toute la différence. Ils ont une rugosité, une importance quasi vitale pour nous, sans que l'on s'en rende compte, et c'est ce à quoi j'ai accès dans ma démarche photographique.

C'est pour cela que j'ai observé des enfants avec leurs doudous ou interrogé des adolescents sur la fugue dans cette même perspective identitaire et relationnelle, qui est celle de la rêverie ou pour le dire avec Sami-Ali, du rêve et des ses équivalents.

Pour se mettre à rêver, il faut être présent dans les images, y être inclus comme dans les rêves. Cela nous arrive ! C'est pour cela que mes photos sont des performances discrètement personnelles, plus que des mises en scènes. On fait les choses de l'intérieur avec son propre corps qui figure à l'extérieur, dans la photo ce que l'on ressent, ce que l'on sent, qui on est. On ne se pose pas là dans cette photo parce que c'est joli ou intéressant. Cette manière de faire, de se projeter concrètement dans l'existence pour la faire à notre image est universelle. Notre aptitude à le faire est par contre tout à fait personnelle et singulière. J'ai l'ambition de continuer à documenter en photographie ce processus imaginaire et sentimental au travers duquel nous nous accrochons à la réalité et à la vie. Par conséquent, quand on regarde mes photos, par exemple dans « La Rêvasserie », elles illustrent bien sûr la thématique, mais elles montrent surtout comment les modèles s'y prennent pour « rêvasser », comment ils incluent cette part d'événement personnel, inévitablement passionnante, dans le paysage vers lequel ils se sont tournés.

Dans « La Rêvasserie », j'ai vraiment senti que j'avais posé le cadre à partir duquel j'allais avancer plus clairement. La distance aux modèles et le cadrage se sont posés différemment, plus précisément lors des prises de vue. Après la prise de vue, je ne recadre pas

mes photos. C'est une autre limite essentielle car le cadrage découpe bien sûr le paysage et la scène, mais il reflète aussi l'espace imaginaire dans lequel les modèles se construisent intérieurement lors de la prise de vue ! Il reflète le croisement des deux et ne devrait par conséquent pas être retouché après-coup. L'espace de la performance apparaît dans le réel et il est restitué sous forme d'une image. C'est une coupe dans le réel ; la relation entre les modèles et moi est proportionnelle à la distance photographique. Les photos que je choisis ensuite se détachent et se mettent à exister à part entière. Les choix de formats, de tirages, d'encadrements pour une exposition ou les choix de mise en page pour une publication viennent parachever le travail. Tous ces choix s'apparentent à des décisions artistiques et existentielles en même temps. Ils sont définitifs et incontournables. Je les prends au sérieux. Cela vaut pour toutes les séries qui ont suivi avec une attention et une conscience de plus en plus accrue portée à ce mécanisme de construction de soi, des autres et du réel au travers du rêve et de la rêverie. C'est vaste, d'autant que je procède en même temps à ma propre construction et reconstruction personnelle en photographie. Je n'en contrôle pas le rythme ; c'est un travail au long cours.

Alors, à quoi est-ce que je rêve dans mes photographies ? À quoi ai-je rêvé après « Magnolia » ? Il y a eu « Le Bois des rêves » et son journal intime « Dédommagement ». Aujourd'hui, je rêve de créer des paysages habités, de reconstruire des espaces qui reflèteraient secrètement ce qui nous imprègne dans l'appréhension de nos existences depuis le début et dès l'enfance. Je suis en bonne voie même

si je ne sais pas encore comment je vais m'y prendre et avec qui... Qui seront les modèles susceptibles d'embarquer cette aventure-là ? Comment vais-je les y transporter car l'endroit où je veux les mener est complexe... Peut-être ferai-je comme dans « Les Frontaliers », le travail ayant sailli de lui-même, dans des images prises au fil de déplacements plus libres ? Je pense aussi à un travail sur l'imaginaire et le paysage. Je rêve aussi d'être comprise, de me sentir moins seule ou que les choses soient plus évidentes dans les images... mais les photographies recèlent l'évident et le caché... Et dès que l'évidence nous saute aux yeux, c'est que le caché nous a touché et on navigue en pleine sensation de madeleine de Proust un peu jubilatoire et frustrante, intemporelle et inachevée. Est-ce qu'on peut attraper le temps, le rêve ? Oui et non ? Comment fait-on pour le montrer dans une photo ? Tu as raison, c'est un casse-tête ou plutôt des poupées russes, un serpent qui se mord la queue, une éternelle mue qui pousse à vivre vieux pour être ressentie encore et encore et jusqu'au grand saut... Je me disais justement récemment que la photographie est un équivalent d'une sortie de tombeau et d'une naissance à la fois...

La photo serait-elle finalement, et paradoxalement, un moyen de moins mal nommer les choses que le langage ? Quels seraient, de ton point de vue, la précision et la pertinence d'une photographie sur le plan « analytique » ?

Nos pensées se croisent. Je suis absolument d'accord sur ce point, mais la photographie en analyse ou en psychothérapie a besoin du langage. J'insiste là-dessus car c'est notamment ce qui distingue la photothérapie de l'art-thérapie. Ceci étant dit, j'ai une petite réticence à te répondre car je crains qu'on regarde mes photographies comme des photos de mes patients ou une quelconque pratique psychothérapeutique. Ce raccourci ou plutôt ce court-circuit sont vite pris. J'en profite pour dire que je ne fais pas de portraits de mes patients. J'insiste : ils n'apparaissent pas dans mes photos d'artiste. Si je les prends en photo, c'est uniquement pour eux et le travail s'engage différemment. Je dois mettre de côté mes préoccupations d'artiste et personnelles pour investiguer avec eux et pour eux uniquement, grâce à la photographie quand cela s'avère utile, leurs mécanismes émotionnels, imaginaires et corporels. L'image photographique est un outil incomparable à cet égard. Dans ce cadre d'investigation-là, celui de la clinique et de la psychothérapie, la photographie n'est plus une fin en soi, mais elle sert à observer de manière exceptionnelle la façon dont les personnes réussissent plus ou moins ou pas à harmoniser leurs sensations, leurs émotions et ce qu'ils voient et comment le mental les accompagne, le tout concourant à la formation d'un équilibre psychosomatique empirique, en constante évolution possible. Les questions esthétiques et purement photographiques sont hors jeu ou mises au service des objectifs thérapeutiques.

La photo reflète plus nettement ce que nous sommes que la pensée ou le langage qui peuvent boucler sur eux-mêmes sans ou

avec moins de possibilité d'intégration et de résolution existentielle avérée, c'est-à-dire ressentie intégralement tant sur le plan mental que corporel et émotionnel. Les photos sont visuelles, c'est-à-dire non verbales et donc, elles contiennent, quoiqu'on en pense ou qu'on en dise, l'ensemble de nos mémoires visuelles et corporelles ! C'est bien plus vaste que la pensée puisque cela nous englobe avant même que la pensée n'existe à proprement parlé ! Ce qui est tout à fait congru, c'est que les photos n'excluent pas le langage et la pensée, qui ne s'arrêtent pas de parler et de penser, mais viennent en renfort lorsque nous sommes troublés et renversés par une photo. Ils servent à continuer à chercher à relier des émotions, des sensations relatives à des événements qui n'ont pas pu être traités et mémorisés de façon adéquate, à des détails visuels qui les ont rappelés dans la photo. L'inconscient, c'est-à-dire ce qui a été vu sans savoir ou sans avoir été suffisamment identifié, affleure littéralement dans la surface de l'image. Cela provoque un bavardage et un effort d'imagination notables (le corps se manifeste largement quand la pensée ne trouve pas les mots !) pour comprendre ce qui nous revient dans l'image, que visiblement nous avons besoin de résoudre.

Je n'ai rien trouvé de plus pertinent, de plus passionnant dans le domaine analytique. Je dirai d'ailleurs plutôt domaine psychothérapeutique. Par analytique, je voulais souligner qu'un ensemble de « concepts » peuvent rendre dynamique l'espace thérapeutique. Avec un peu de recul, je me suis rendue compte que j'avais besoin d'un appui méthodologique, plus que purement théorique, qui permette de rendre les psychothérapies vivantes. J'ai trouvé cet appui dans la psychosomatique relationnelle. L'appellation un peu compliquée que j'avais trouvée « Analytique photographique » tient toujours la route dix ans plus tard ! « Ana-

lytique photographique » désigne l'espace temporel ou plus grossièrement dit, la case vide qui n'est pas vide, à partir de laquelle nous arriverons à concevoir notre existence tout au long de la vie ou la façon dont nous peinons à le faire. Il désigne aussi la façon de s'y prendre pratiquement pour appréhender cet espace, y mettre du mouvement, le créer, le transformer. Cet espace est parfaitement dynamique, il est entièrement pétri par la présence des autres, affecté et affectant. Nous en sommes partie prenante. Il est là dès l'origine, en constante création, entièrement pétri de ce que nous percevons, ce que nous voyons et ce que nous ressentons, depuis le début. Voir, c'est ressentir. Cela se passe et de façon hétérogène et simultanée. Cet espace-temps est tout à fait sensoriel, transparent et opaque. Il est entièrement constitué d'images, qui elles sont couvertes de sensations et d'émotions. La donnée de base est l'atmosphère relationnelle. Elle détermine cet entrelacs de perceptions visuelles et tactiles qui nous traversent et à partir desquelles nous nous développons. La photographie est toujours le reflet de ce que nous voyons, c'est-à-dire ce qui est établi dans le regard et les reliquats en devenir de cet espace primordial, originaire. Elle est un moyen imparable pour se pencher sur le destin des affects, mélange personnel de sensations et d'émotions, logés dans des détails visuels. Elle relance infailliblement des mouvements relationnels. C'est éminemment précieux car plus l'atmosphère relationnelle se délite, plus les émotions, les images et les souvenirs se divisent et s'égarent perturbant leur potentielle harmonisation.

J'utilise donc la photographie parce qu'elle est imaginaire, c'est-à-dire qu'elle relance le mouvement de projection au travers duquel nous débrouillons et nous façonnons nos perceptions. C'est le mouvement de liaison, de projection des affects dans les images,

qui est imaginaire, que la photographie initie immédiatement en nous parce qu'elle est couverte de détails visuels et d'émotions. Sinon, la photographie est pétrie de réel. Elle nous reconnecte magistralement à la réalité (ce qui est la clef d'une bonne santé mentale). Elle est en effet une reproduction mécanique du réel et elle contient en plus nos émotions, ce qui fait qu'elle est hyper-réelle. Le réalisme de la photo tient en effet à sa véracité, mais surtout à son authenticité émotionnelle et sensorielle lorsqu'il s'agit d'analyse personnelle. Enfin, comme cela j'aurais évoqué l'essentiel, elle contient toutes nos mémoires au travers de minuscules détails visuels qui contiennent nos émois les plus fondamentaux. Cela nous retourne et ces égarements dans les photos sont associés aux relations primordiales, celles que nous avons dans la peau. Regarder une photo, c'est donc écouter avec les yeux comme tu le suggérais, voir avec les oreilles, sentir. C'est un corps à corps. C'est charnel, intemporel. On voyage sans filtre, peau à peau. Tout est à portée d'yeux et de mains... Dis comme cela, cela semble facile à initier dans les photos et en psychothérapie. Et pourtant, ça nécessite pourtant un boulot considérable, de l'intuition et une colonne vertébrale méthodologique solide pour que la relation aux patients se ferre convenablement. C'est bien la relation aux patients qui doit être construite solidement sur un plan atmosphérique, à leur rythme, avant de pouvoir tenter de relancer leur imaginaire dans les photos et être prêt à encaisser des retours de pans de réels, ceux les plus souvent déconstruits, chaotiques ou carrément lacunaires.



Irving Penn envisageait son appareil photo à la fois « comme un Stradivarius et comme un scalpel » ; Michel Tournier estimait que la photogénie était somme toute la « faculté de produire des photos qui vont plus loin que l'objet réel » ; Didier Le Pêcheur écrit dans « Les Hommes immobiles » que la photographie, au contraire, « contraint la réalité à n'avoir pas d'envers », et cette formule me semble particulièrement marquante, en ces temps de prolifération, de saturation et de banalisation des clichés. Où te situes-tu, et qu'est-ce que la photographie selon toi — ou qu'y cherches-tu, encore et toujours ?

Ce qui est sûr, c'est que je ne me situe pas dans la prolifération, ni dans la surexposition... Je cherche probablement à vivre au travers des photos comme si je souffrais d'un léger déficit interne, que la réalité ne me soutenait pas tout à fait comme il faut et que je devais m'ingénier à faire en sorte qu'elle m'étaye et m'empêche de disparaître. Grâce à cette pratique, je surmonte ou je tente de le faire, un sentiment de disparition ou d'anéantissement un peu persistant, un peu angoissant. Elle m'aide à sortir d'une forme de retranchement existentiel précédemment évoqué, en me procurant une satisfaction esthétique et intellectuelle inégalée. Les sentiments de continuité et de consistance s'en mêlent. C'est le plus réconfortant.

Je photographie une sorte de forteresse dont la partie en ruine ne m'appartient pas tout à fait. Le temps, toutes les temporalités, sont tellement mêlés à tout cela que la nostalgie, le sentiment d'érosion ou d'extase temporelle ne sont jamais loin. Faire exister le travail, le publier, l'exposer, le présenter formellement est indispensable pour qu'il en repasse par le présent, qu'il existe et mène sa vie. Alors seulement s'installe une forme de réalité effective, susceptible de ne pas disparaître tout à fait. C'est peut-être cela l'œuvre photographique, un corps de maison qui sort de terre, pierre d'achoppement après pierre d'achoppement, photo après photo, pleine de cette opacité qui exprime le destin des perceptions en général, en passant par celles des modèles et les miennes. La photographie est un peu comme un appel, un

tambour à ciel ouvert, une caisse de résonance personnelle qui laisse une trace collective. Elle permet de créer une mémoire, une histoire vive. Elle rebouche les trous, les absences dans le réel, les endroits qui exigent d'être comblés et exercent sur nous, en particulier sur moi, un pouvoir de fascination indéterminée.

Plus fondamentalement, la photographie m'évoque le miroir et le visage. Je me souviens de moi, immobile devant un miroir à trois faces observant mon visage de face et de profil. Je cherchais à apercevoir le profil de droite et de gauche plus complètement et ma tête entièrement de dos. J'essayais de multiplier mon reflet à l'infini dans la pénombre de la salle de bain et de la petite lampe néon. J'approchais le rêve de voir mon visage en entier et j'étais portée par cette impression, mais cela ne marchait pas tout à fait. Je juxtaposais des parties de reflets et des sensations à l'infini. J'aimais aussi observer le visage de mes parents, se maquillant, se rasant, se regardant dans le miroir pendant que je prenais un bain. J'étais éberluée de trouver ma mère en grande conversation avec son miroir ! Que fait-on devant un miroir ? Que ressent-on ? On approche le visage pour mieux voir et on touche des parties du visage pour mieux se maquiller, pour vérifier un détail. N'est-ce pas rassurant parce qu'au fond, ça change tout le temps cette histoire de visage ?

Curieusement d'ailleurs, ce n'est pas le miroir qu'on touche, mais le visage pour s'assurer de ce qu'on voit dans le miroir. J' imagine que toucher le miroir pour regarder le visage est un mouvement impossible pour les yeux. Cela reviendrait à découvrir le visage avec les mains

comme font les aveugles. Or, nous, « voyants », faisons visiblement autre chose d'autrement complexe, qui s'apparente à de la photographie, et qui n'est pas tout à fait aveugle face au miroir. Nous nous regardons dans le miroir et ce que l'on voit vient se répercuter sur nous et provoque un mouvement. Nous touchons le visage (et non le miroir) par répercussion de ce que nous voyons dans le visage reflété dans le miroir. Ça me rappelle bizarrement le corps à corps des tout-petits avec les grands. J'ai des souvenirs de mains de bébés qui s'approchent, assénées sans réserve, en pleine face. Et des souvenirs plus flous, récupérés dans des albums photo de famille, de mains qui devaient nous paraître immenses, non moins étrangement animées. Elles s'occupaient de nous et elles devaient sembler nous tomber dessus, sans prévenir, pleines de nervosité, de tonalité émotionnelle. Je pense qu'on navigue dans cet espace percutant en photographie. Donc, bien sûr, nous voyons et nous pensons à ce que nous faisons en prenant une photo. Mais les yeux sont grands ouverts, parties prises dans un corps sujet aux heurts. Nous sommes entièrement livrés à ces parts étonnées, peu délimitées de-et-en-nous-mêmes. Bref, l'émotion est suscitée par ce que nous voyons. Cela déclenche un mouvement de « prise de vue manuelle » (toucher le miroir, toucher l'appareil photo) pour trouver dans le réel une part de nous-même, celle qui a été saisie. Autrement dit, pour revenir au visage, c'est une part du visage de l'autre placée à l'extérieur de nous, qui permet de toucher et reconnaître une part de notre visage et de ce que nous ressentons. >

Ces images de soi se révèlent et se découvrent incrustées dans des formes que nous explorons dans le miroir, dans le réel ou dans les photos. Nous les explorons comme des paysages qui ne nous laissent pas indifférents, avec nos mains et avec nos yeux.

En ce qui me concerne, il est évident que dans « Magnolia » et d'autres travaux qui ont suivi, une part de ce visage a manqué et que l'appareil photo me sert de support imagé et tactile pour découper et constituer dans le réel des parts de ce visage lacunaire qui fait référence à mon histoire personnelle et collective. Ces creux, ces béances, ces différences qui font la différence dans ce que je vois, ont causé ce sentiment d'anéantissement qui a occupé trop de terrain ou ont longtemps fondé cette croyance désespérante que vivre retranchée puisse être la seule option pendant longtemps sur le plan émotionnel... Et ce, jusqu'à ce que la photo, la série de photos et la création d'une œuvre au sens d'un corpus, d'une vision globale, qui image plus largement l'existence permettent que je me laisse toucher par ce fond déficitaire sans m'y perdre. Certaines photos dans « Magnolia » reflètent concrètement cette relation lacunaire au miroir et au visage de l'autre car il n'y avait pas de miroir !

Nous faisons comme si les modèles se regardaient dans le miroir, ce qui me permettait d'imaginer avec eux un rapport au miroir, qui devenait une relation directe et invisible au visage de l'autre, celui qui a compté. Cette relation était basée non sur le miroir et le reflet visible de soi à soi-même, mais sur un miroir imaginé soutenu par l'appareil photo, miroir dans lequel tout ce que ce visage reflète a incrusté dans la mémoire corporelle du modèle pouvait se mettre à circuler, à transiter. Cela se voit sur les planches-contacts. Le regard que le modèle m'adresse juste après s'être miré

symboliquement est chargé de cette sensation qu'une forme de présence est véritablement passée par là. Pouvoir le faire sans miroir grâce à l'appareil photographique dans un jeu de miroir imaginaire et de reflets à l'infini ou au travers du jeu des images portées par le récit des modèles permet de combler discrètement des endroits où le miroir, la relation à soi-même et aux autres, ont été interrompus, fêlés, cassés, brisés. Or, si le miroir qui porte tous les visages est cassé, il n'est plus là pour soutenir le regard et il manque un bout de réel à regarder. Il faut produire les visages, nos penchants existentiels, autrement, en imagination et en photographie, et se donner une chance de reprendre et relancer ce phénomène très intime et hyperréaliste de reconnaissance de soi au travers duquel les choses prennent corps. Et le corps c'est le visage, c'est le paysage...

Je ne vois pas comment la photographie numérique et les logiciels de reconnaissance faciale pourraient remplacer ce geste d'exploration du visage, le nôtre, celui des autres au travers des yeux, des mains, du visage et du miroir qu'une certaine pratique de la photographie éminemment subjective peut elle poursuivre de façon magistrale. Nous ne sommes pas des robots et les mécanismes au travers desquels les visages apparaissent ou sont supposés être reconnus reflètent notre part d'humanité et la voie d'une potentielle humanisation ou déshumanisation. Comment toute chose pourrait-elle prendre forme dénuée de sa charge intime et singulière et amputée de sa part d'altérité qui fonde l'identité ? Et je ne parle pas des masques, du musèlement de l'identité et des attaques collectives des liens affectifs et sociaux que nous subissons aujourd'hui. Lorsque nous regardons une photo, nous sommes en train d'approcher silencieusement un visage qui apparaît face à nous comme si nous entrions dans la photo, comme si nous marchions et déambulions dans un paysage intime... Le visage nourrit toutes nos inclinaisons amoureuses et affectives. Il est une sorte de paysage absolu, qui s'anime parce qu'il contient toutes

nos mémoires sues et insues, toutes nos émotions et sensations vagabondes. Il nous renvoie directement à nous-mêmes. Nous pouvons le toucher, c'est-à-dire être touchés, et le reconnaître, c'est-à-dire nous y trouver, parce qu'il est là sous nos yeux, à portée de mains. Et ce que nous voyons nous remue parce que ce que nous voyons vient s'imprimer en nous créant le relief, les creux desquels peuvent saillir nos propres visages et ceux des autres dans la photographie. Ce phénomène d'apparition de ce qui s'étrange et se dessine dans les photographies provoque des secousses internes furtives qui intimement le besoin de partir en reconnaissance de quelque chose d'important et de naviguer à vue, portés par ce qui surgit d'étonnant, en provenance des images.

Visage et paysage sont des équivalents en photographie. Les juxtaposer renforce la rêverie parce qu'on se met à regarder un visage comme on regarderait un paysage et un paysage comme un visage ! Cela m'a poussée à intercaler dans « Magnolia » des paysages entre les portraits comme des respirations, ces fameux temps donnés au regard, pour inciter les personnes à poser plus longtemps leurs yeux sur les visages comme ils plongeraient et s'aventureraient dans un paysage. Je vois la photographie comme un miroir et un visage. Ce sont deux fondamentaux sur le plan humain. Et puis, la photographie ne fait jamais défaut ! Je peux la déposer et la reprendre plus tard et je ne blesse personne au passage, ce qui est considérable. Au fond, elle n'engage que moi et j'y trouve à la fois un soulagement extrême et un tréfonds de liberté sur lequel je me repose et me construis au rythme des événements. ◀

